



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Programa de Magíster en Literatura
Departamento de Literatura

CRONOPIO, JUEGO Y CARNAVAL

Estudio sobre la figura del cronopio en la obra de Julio

Cortázar

**TESIS PARA POSTULAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN
LITERATURA**

TANYA PAMELA PERALTA OCHOA

PROFESOR GUÍA: LEONIDAS MORALES TORO, DOCTOR EN
FILOSOFÍA

SANTIAGO, CHILE

2011

A mi padre

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer formalmente a todos quienes contribuyeron a hacer posible la presentación de esta Tesis. En primer lugar, a mis padres, Carlos Peralta Herrera, mi principal motivador, y Lucila Ochoa Herrera, mi fortaleza emocional. A continuación, a mi abuela Ana Herrera Castro, por su gran apoyo y cariño. Finalmente, un enorme agradecimiento a mi profesor guía, Leonidas Morales, por su tremenda paciencia y sus vastos conocimientos en la materia.

ÍNDICE

| | Página |
|---|--------|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| | |
| CAPÍTULO I | |
| La figura del cronopio | 10 |
| 1. Orígenes y desarrollo literario..... | 10 |
| 2. Contexto histórico de surgimiento..... | 15 |
| 3. Corpus de investigación..... | 20 |
| | |
| CAPÍTULO II | |
| Juego y carnaval | 22 |
| 1. Algo sobre el cuento..... | 22 |
| 2. El lector..... | 25 |
| 3. Comienza el juego..... | 29 |
| 4. El carnaval..... | 31 |
| | |
| CAPÍTULO III | |
| La dimensión cómica del cronopio | 34 |
| | |
| CAPÍTULO IV | |
| La dimensión fantástica del cronopio | 49 |
| 1. Lo fantástico como irrupción del “otro”..... | 50 |
| 2. Lo fantástico como manifestación de lo onírico..... | 61 |
| 3. Lo fantástico como presencia de la muerte..... | 64 |
| | |
| CAPÍTULO V | |
| La dimensión revolucionaria del cronopio | 68 |
| 1. Lo revolucionario como revolución del lenguaje..... | 69 |
| 2. Lo revolucionario como subversión de la conducta.... | 80 |
| | |
| CONCLUSIÓN | 93 |

BIBLIOGRAFÍA..... 98

RESUMEN

La presente investigación analiza buena parte de la obra cuentística de Cortázar, a partir del cronopio, personaje inventado por este autor, el cual, a nuestro parecer, aparece en forma gravitante a lo largo de su obra. En el curso de esta tesis, este personaje es ampliado a la categoría de paradigma, motivo por el cual lo vemos aparecer con distintos nombres en los cuentos de Cortázar, convirtiéndose en un emblema del ideal revolucionario que plantea dicho autor. La hipótesis que se pretende probar es que a través del cronopio, como personaje y como paradigma, Cortázar introduce al juego como elemento carnavalesco, es decir, como un agente con un enorme potencial de cambio, capaz de establecer un nuevo orden social, al cual identificamos como utópico. La capacidad revolucionaria del cronopio es estudiada desde la aparición del personaje y se proyecta tanto a obras cuentísticas previas como posteriores, para demostrar sus alcances. Además, al finalizar la investigación, se establece una actualización del cronopio a la actualidad para demostrar que el mismo continúa teniendo una fuerte influencia tanto en el ámbito artístico como en el social.

INTRODUCCIÓN

Al comenzar esta tesis, siento la necesidad de retratar al menos brevemente mi vida, con el fin de explicar las circunstancias que me trajeron hasta aquí. Puede sonar autorreferente y poco profesional, pero creo que para llegar a estudiar literatura y a perfeccionarse en el área con un magíster, uno tiene que tener una cuota importante de pasión en lo que hace. No se trata simplemente de saber del tema ni de demostrar que uno sabe, sino que primeramente uno tiene que ser capaz de expresar que le apasiona e intentar explicar cómo y cuándo descubrió esa pasión. Así que aún a riesgo de espantar a los académicos y de ahuyentar a algunos lectores “serios”, relataré mi pequeña historia. Es un relato sencillo y breve, sin grandes pretensiones, más que el deseo de agradecer a quienes influyeron, sin proponérselo, en mis decisiones y en que hoy esté aquí, escribiendo estas líneas preliminares.

Provengo de la novena región, y tanto mi padre como mi madre son médicos de profesión. Él ginecólogo y ella pediatra, son personas bastante ocupadas y ninguno de los dos parece tener mucho tiempo para la lectura o las artes. Pese a ello, el influjo artístico siempre estuvo presente en mi hogar de una u otra manera, ya fuese a través de las poesías que recitaba mi madre, como mediante los dibujos que hacía mi padre, entre otras actividades bastante lúdicas que realizaban para divertirse y hacernos reír a sus hijas, como las actuaciones y los disfraces. Eran todas formas espontáneas de creación, sin pretensiones y cargadas de sentimiento, de las que nunca he podido desprenderme y permanecen imborrables en mi memoria. Por otro lado, en mi casa siempre hubo una buena cantidad de libros para explorar, y gracias al influjo de mi hermana mayor, una gran lectora con alma de bibliotecaria, nunca me faltó algo para leer. Desde muy niña tuve contacto con libros ilustrados que avivaron mi imaginación y me convirtieron en una lectora entusiasta. No sabía de grandes nombres ni de grandes títulos, de manera que mi valoración por la lectura venía siempre del mismo acto de leer, del pleno e ingenuo disfrute por aquellos mundos paralelos que descubría en los libros. No obstante, hubo un autor que sonó en mi hogar desde que pequeña y que se quedó ahí paralizado en mi memoria hasta que tuve edad suficiente para llegar a leerlo, comprenderlo y apreciarlo: Julio Cortázar. Si mal no recuerdo, su nombre apareció (o más bien se me manifestó de modo imborrable) un día en que me encontraba observando viejas fotografías familiares. De pronto, llamó mi

atención una fotografía en donde aparecía mi padre recostado leyendo un libro, antiguo y manoseado, de tapas negras roídas. En su portada había un dibujo de un característico juego de mi niñez, el luche, pero en la parte de arriba decía: “Julio Cortázar” y luego al medio, con grandes letras imprenta titulaba: “Rayuela”. Yo era una niña y no sabía lo que aquello significaba, solo recuerdo la impresión de la imagen, mi padre leyendo ese libro misterioso, retratados como una estatua, compenetrados entrañablemente. Posteriormente encontraría ese libro en mi casa, no era el mismo ejemplar, ya que éste carecía del dibujo, pero ahí estaban las mismas palabras, señalándole. Más adelante y por asuntos de trabajo, papá tuvo que viajar a Bélgica por tres meses y durante ese tiempo aprovechó de visitar París. Recuerdo que nos mostró muchas fotos bonitas de la ciudad, pero ahí estaba otra vez ese nombre, ahora sobre una lápida, en la que mi padre posaba con melancolía y su libro entre las manos. ¿Quién sería ese autor ya muerto que tanto le importaba a papá? Descubrí entonces que se trataba de su escritor favorito, a quien admiraba profundamente y que sus fotografías con el libro y la tumba no eran otra cosa que la expresión modesta, íntima y sincera de dicho sentimiento. Papá no había conocido a Cortázar más allá de sus libros y sin embargo era capaz de estarle eternamente agradecido por ello. Yo no lo había leído aún, tenía apenas unos 10 años, pero tan solo con ello, ya me sentía agradecida también y su nombre pasó a ser casi un integrante de mi familia.

Pese a mi temprano interés por la lectura, y probablemente por asuntos relativos a la genética, mis habilidades académicas siempre fueron más por el lado de las ciencias que por las humanidades, ya que en ellas encontraba respuestas empíricas a mis preguntas. Era una niña preguntona y gozaba descubriendo el por qué de las cosas. No obstante y junto con la adolescencia, empecé a notar que muchas veces esas explicaciones no me satisfacían y que intentaba encontrar sin éxito en esa área otras motivaciones. Mis padres estaban seguros de que yo terminaría siendo médico como ellos, pero yo me mostraba cada vez más reticente a la idea; sin saber exactamente por qué, sentía que no podría contentarme con sanar físicamente a alguien, basándome para ello en la ciencia práctica. Sabía por ellos que era posible encontrar realización en dicha tarea, pero intuía que no era la mía. Desorientada, como la mayoría de los adolescentes, buscaba otras salidas, pero no las encontraba, de manera que para evitar más cuestionamientos al respecto, me ponía a leer. Llevaba mis libros particulares para las clases que menos me interesaban y me dedicaba a perderme en ellos, creyendo que eso me impedía pensar, cuando en realidad lo que estaba haciendo era cimentar mi camino hacia

otros pensamientos, no empíricos ya, sino de otra índole, confusa y compleja para mí. Había algo en los libros que ningún profesor había podido enseñarme y que intuitivamente aprendía con cada nueva lectura. No sabía con claridad lo que era, pero por alguna razón iba modificando mi forma de pensar. De pronto me parecía absurdo llegar a comprender cómo funcionaba el cuerpo humano y me interesaba mucho más cómo se expresaba la psiquis, las emociones y la creatividad. Pasé de ser una alumna modelo, responsable y complaciente, a una adolescente meditativa y crítica. Fue una edad difícil y hasta sufrida, pero también fue la edad de los descubrimientos, de las crisis de identidad y del resurgimiento de nuevas motivaciones. Junto con el incremento de la lectura literaria, vino la escritura y sus gozos y frustraciones. Un par de textos que gustaron, otro par que pasaron desapercibidos e incomprensidos para todos menos para mí. En esa etapa estaba cuando un día, buscando algo nuevo para leer en la biblioteca de mi casa, redescubrí a Cortázar. Había varios libros de él, que mi padre había logrado reunir con los años y que yo, por descuido o por ocupación en otras lecturas, no había leído. Recordé un par de cuentos que habíamos visto en el libro de lenguaje y que me habían gustado, pero noté que nunca me había dedicado a leer nada de él por mi cuenta. Así que considerándolo prácticamente una deuda pendiente con el patrimonio familiar, escogí uno de los libros de la estantería, que llamó de inmediato mi atención por su título: *Historias de cronopios y de famas*. Desde luego yo no sabía lo que era un cronopio y como era curiosa, lo busqué en el diccionario para saber si ello me daba alguna pista del contenido del libro, pero nada. Al parecer la palabra no existía, así que intenté buscar un significado de famas diferente al que conocía para que todo cobrara más sentido, pero tampoco. Supuse entonces que probablemente la respuesta la encontraría en el mismo libro y me puse a leer. Enseguida experimenté una simpatía por lo que había escrito allí. No se parecía a nada que yo hubiese leído antes, no cabía en la clasificación genérica que hasta entonces conocía. Me pareció sumamente original y divertido, así que seguí leyendo, pasando de sección en sección, con cada vez mayor asombro y apego. Me sentía invitada a formar parte de un juego en donde la racionalidad tan aprendida y compenetrada en las clases se permitía un suspenso, un momento de descanso para que el texto dejara de ser serio y se convirtiera en carcajada. Me sentí cómplice de esa lectura y no pude dejar de leer, y de pronto las clases de ciencias (a las que había llevado el libro) me parecieron una pérdida de tiempo. No quiero con esto desestimar a la ciencia ni mucho menos, desde luego sigue pareciéndome un campo sumamente interesante y destacable para el desarrollo humano, sino que más bien intento expresar cómo de pronto pude extrapolar me de

ese mundo y verlo desde afuera con el filtro del relato cómico y del absurdo. Situaciones cotidianas podían ser vistas desde ópticas insospechadas, que bien podían ensalzarlas o ridiculizarlas según fuera el caso. Atender de manera técnica al funcionamiento del llanto, por ejemplo, me hacía observar cómo una explicación pragmática sintetiza los fenómenos y les quita su motivación emocional y con ello, su fuerza. No quería transformarme en un ente reduccionista, anhelaba vivir los fenómenos con el máximo incentivo sensorial posible y de alguna manera la literatura, esta literatura, me estaba presentando un camino para ello. Luego las pequeñas aventuras de cronopios, famas y esperanzas, me pusieron frente a situaciones nuevas e insólitas, que despertaron aún más mi anhelo creativo. El encanto que me provocaron las actitudes de los cronopios, sus inesperadas reacciones y sus excéntricas costumbres, me llevaron a querer identificarme con ellos, al tiempo que me recordaron a algunas de las personas a quienes más admiraba. Sensibles, optimistas, juguetones, traviosos y fantasiosos, representaban aquello que esperaba llegar a ser. Los famas, por otro lado, con su pragmatismo y formalidad constantes me recordaban a todas las estructuras de poder de las cuales intentaba rebelarme. Las esperanzas, en cambio, representaron para mí aquella sumisión a la cual continuamente corría el riesgo de acercarme, si no hacía algo al respecto, sino lograba canalizar mi descontento en alguna cosa.

Seguí leyendo y escribiendo y aunque no me atreví a dejar de estudiar ciencias, porque seguía pensando que en ellas estaba mi habilidad, mi cariño y devoción se fue trasladando cada vez más hacia las humanidades. Tuve clases de filosofía que avivaron mi interés por el conocimiento y cuestiones fundamentales de la experiencia humana, invitándome a reflexionar más profundamente sobre todo aquello que leía o aprendía en clases. Comencé a asistir de oyente a clases de historia, intentando compensar mis falencias en el área, porque de alguna manera intuía que podría utilizar esa materia en el futuro. No sabía qué era lo que terminaría estudiando, pero descubría poco a poco que no me conformaría con algo que no alimentara mi espíritu crítico y creativo. Finalmente llegó el día de la elección y con el pesar de mi madre, escogí estudiar literatura. No sabía lo que vendría, no tenía claro a qué podría dedicarme con una profesión como esa (nadie en mi familia siguió esa alternativa ni conocía a persona alguna que hiciera algo similar), pero tuve claro que era mi interés más profundo en ese momento, que mis continuas escapadas en los libros no eran casuales y respondían a una necesidad de conocer más sobre esa materia. Contrario a lo que esperaba, mi padre no se opuso a la idea, sino que me apoyó en todo momento y vino conmigo a Santiago para

concretar todos los trámites. Nunca le he preguntado directamente cuál fue su motivación para apoyarme en esa idea tan instintiva como disparatada, quizás porque he intuido que es un camino que no le resultaba tan ajeno, pues ya había podido vislumbrar parte de su encanto gracias a autores como Cortázar.

Ahora que he dado ese preámbulo bibliográfico resulta mucho más claro de dónde nace mi interés por este autor. Se trata de una atracción que va ligada a mi proceso personal de crecimiento y descubrimiento de mis gustos y aficiones, así como de una aparentemente nimia anécdota familiar. No obstante, si la he mencionado, ha sido porque considero que todos los seres humanos tenemos una historia que respalda nuestras decisiones a nivel íntimo y sin la cual difícilmente podríamos sostenerlas en el tiempo. Esta investigación no tendría la potencia que intento imprimirle a cada paso si no tuviera esa motivación inicial, sino sintiera en lo más profundo a Cortázar como uno de los más importantes gestores de mi carrera, de mi interés por la literatura y del vislumbre de sus posibilidades tanto teóricas, como prácticas. Este reconocido autor argentino, que remeció al mundo artístico de su época con su talento y compromiso social y político, entró a mi hogar como un pariente más y se quedó conmigo desde esa primera lectura consciente de mi adolescencia para no abandonarme jamás.

Tras *Historias de cronopios y de famas*, vinieron otras lecturas de este autor, volúmenes de cuentos y novelas que me presentaron nuevas perspectivas sobre su obra. No obstante, conforme leía y me informaba acerca de lo que otros lectores y críticos literarios opinaban o analizaban de su obra, me fui dando cuenta de qué manera la palabra cronopio tomaba fuerza en ese universo y cómo se extrapolaba a otras áreas. Por un lado estaba el propio Cortázar, a quien tanto sus analistas como sus seguidores comenzaron a llamar con nombres como “Grandísimo cronopio” o “Cronopio mayor”, al descubrir que estos seres creados por él como una diversión, poseían características humanas bien definibles y claramente identificables con las de su creador. Saúl Yurkievich, escritor argentino, amigo y profuso crítico y admirador de la obra de su compatriota, llegó a decir que el cronopio era el “alter ego infantil de Cortázar, el eterno niño transferido de su fuero íntimo a un juguete literario”¹. Por otro lado, los propios lectores de Cortázar comenzaron a sentirse identificados con ese término, al notar que el cronopio tenía rasgos de personalidad que ellos mismos poseían y de los cuales se sentían orgullosos o bien deseaban emular (como me ocurrió a mí misma, según relaté

¹ Saúl Yurkievich. *Julio Cortázar: al calor de tu sombra*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1985, p. 50.

anteriormente). De manera que había cronopios alrededor del mundo haciendo travesuras que iban más allá de las que su padre-autor pudo imaginar, realizando con ello el sueño que éste mismo tenía y ponía en práctica cada vez que podía: unir arte y vida, hacer del arte una tarea práctica, con implicancias en la realidad. Los cronopios eran los artistas-actantes, los personajes que salían del libro para encontrarse en la calle, protestando. El mismo Cortázar, en su libro *Último Round* registra uno de estos sucesos, en una fotografía donde aparece un rayado callejero que dice “Aquí habita la poesía”, y más abajo: “Los cronopios vs. El sistema”. Con ello se pone en evidencia que los personajes ya formaban parte del ámbito más coloquial, pasando a significar una suerte de representante del espíritu revolucionario de aquellos que no estaban de acuerdo con el orden establecido por el sistema socioeconómico y el mundo burgués (personificado en los relatos de Cortázar principalmente por los famas, responsables y respetuosos de ese orden). Una nota bajo la fotografía, nos indica que aquel rayado fue registrado en Venezuela por Rocinante, “desde donde rompen lanzas los cronopios Edmundo Aray, Efraín Hurtado, Héctor Malavé Mata y Mauro Bello (junio de 1969)”². Rocinante era una revista literaria venezolana de izquierda, que circuló entre los años 1968 y 1971 y en donde trabajaron esas personas a quien Cortázar llama a su vez cronopios, indicando con ello que distingue la labor de los mismos en el movimiento intelectual de la época. En este caso, se trata de un reconocimiento de parte del autor, tanto del mensaje registrado en la fotografía, como de quienes la publicaron, constatando a la vez su compromiso con el desarrollo de la cultura, las artes y la formación política en Latinoamérica a través de Rocinante.

Con ejemplos como los anteriores, pude ir reconociendo que Cortázar no sólo había sido capaz de crear una literatura que conmocionara a millones (críticos y aficionados), sino que además había inventado a seres que más allá de su simpleza y candidez inicial, eran capaces de identificar a más de una generación de personas, que cansadas de la seriedad habitual del mundo artístico y del estancamiento de la ideología en la teoría, salían a la calle a mostrar el elemento lúdico del arte y a llevar a cabo acciones políticas a través del mismo, de manera tan utópica, como responsable. Los cronopios que habían nacido como un juego de Cortázar iban adquiriendo cada vez más protagonismo ante mí y fue entonces que me pregunté: ¿puede leerse esta obra a partir de una figura como aquella? ¿Qué implicancias estéticas e ideológicas tendría esta lectura? Parece una tarea simple,

² Julio Cortázar. *Último Round. Tomo 1*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009, p.43.

mal que mal, la única obra en la cual aparecen mencionadas con soltura los cronopios es aquel librito misceláneo de 1962, pero entonces, para mi gusto, seríamos demasiado literales y poco exhaustivos. De manera que me atrevo a ir más allá y plantear al cronopio como una figura paradigmática de la obra de Cortázar y para comprobarlo, la he investigado desde sus orígenes, sus variadas intervenciones e interpretaciones, descubriéndola en personajes que sin llevar su nombre, conservan sus características y su potencial subversivo. Para ello escogí tanto los textos en donde este personaje aparece nombrado explícitamente (como es el caso de las *Historias de cronopios y de famas* y otras publicaciones misceláneas del autor), como algunas de las publicaciones cuentísticas más relevantes del autor, con el fin de pesquisar sus alcances. Tomé además como referencia y aporte en mi lectura, los análisis críticos de diferentes autores respecto a la obra cortazariana, principalmente aquellos estudios referidos a los textos de mi corpus. Junto con ello me preocupé de contextualizar el surgimiento de esta figura dentro del contexto histórico en el que surgieron las obras de Cortázar, es decir, alrededor de la década del 60.

Gracias a esta ampliación de la figura del cronopio a buena parte de la obra de Cortázar y a la contextualización de la misma, intento probar que dicha figura traspasó el ámbito de la simple “humorada” que pretendió darle el autor en sus comienzos, para convertirse en un emblema del modo de estar en el mundo que plantea dicho autor, el cual identifiqué como esencialmente utópico, teniendo en consideración las opiniones del autor respecto a la labor literaria y la situación del intelectual latinoamericano en la época. Con ello pretendo demostrar que esta forma de habitar el mundo y de plantearse frente a la cotidianeidad, característica del cronopio, formaba parte del ambiente letrado de esos años, en donde el intelectual y el artista se consideraban a menudo extraños para su realidad, individuos que estaban fuera de lugar, por ir en contra de los ideales modernos del progreso y del sistema socioeconómico predominante, el capitalismo. Frente al orden fragmentario que proponía la modernidad, diversos intelectuales y específicamente gran parte de los latinoamericanos, empapados de cerca por los ideales revolucionarios que veían la luz en sus territorios, proponían una unidad sociopolítica que tenía para ellos un carácter ético: el socialismo, y hermanados en torno a esa ideología creaban sus escritos. Cortázar, siendo uno de los autores que adhería a esta posición, tomó al humorismo como vía alternativa de hacer la revolución en las letras, ya que consideraba que el mismo era “el arma más

poderosa y el recurso de mayor eficacia expresiva”³ del que disponía el escritor contemporáneo. El autor hace entrar al humor en su obra gracias a la utilización del juego como técnica de expresión, lo lúdico como estrategia de seducción y herramienta de cambio.

La hipótesis de lectura que pretendo probar con esta investigación, es que a través del cronopio, como personaje y como paradigma, Cortázar logra introducir al juego como elemento carnavalesco⁴. Esto implicaría que el cronopio, como personaje y paradigma de la narrativa cortazariana, integra a la misma el juego como un elemento carnavalesco, es decir, como un agente con gran potencial de cambio, capaz de introducir nuevas reglas y de desbaratar las jerarquías ya existentes, estableciendo un nuevo orden social, momentáneo, pero liberador. En el juego se hallan presentes los ideales de liberación del ser humano, la supresión de las diferencias que lo atormentan en su realidad, potencial que fue comprendido y utilizado antes en épocas de carnaval, en donde se permitía jugar ya no sólo al niño, sino también al adulto. A mi parecer, el juego como elemento del mundo carnavalesco, dedicado a la producción del valor de uso y no de cambio, es decir, al placer, lo extraño y maravilloso, en lugar de lo utilitario y verosímil⁵, ingresaría en la obra de Cortázar mediante el cronopio. Jugando de modo carnavalesco, el cronopio vendría a ser una herramienta que libera al ser humano de las reglas convencionales y lo invita a habitar en un tiempo y un espacio diferentes. De este modo, se lograría, según esta visión, que la obra de Cortázar posea un carácter revolucionario y que lo conserve en el tiempo, sin agotarse en su época de surgimiento, sino que prolongándose hasta la actualidad. Para comprobar dicha actualización, esta investigación se complementa con un análisis de la figura del cronopio en el contexto actual, teniendo en cuenta las diferencias de este período con la época moderna en la cual se inscribe la obra cortazariana. Se pretende demostrar con ello que en la posmodernidad, ese fenómeno histórico y cultural que vivimos hoy, en donde la historia ya no puede pensarse como algo unitario, las ideologías se han dado por culminadas y la producción estética ha terminado por

³ Malva E. Filler. *Los mundos de Julio Cortázar*. Madrid, Las Americas Publishing Company, 1970, p. 119.

⁴ Según la acepción de carnaval y carnavalización propuesta por Bajtín en su *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

⁵ Véase Jean Franco. “Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas”. En Ángel Rama (editor). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Marcha editores, 1981, p. 115.

integrarse al ámbito de la mercancía, el cronopio está capacitado para cumplir nuevas funciones, no menos revolucionarias que las que tenía en su época: ser un impulso hacia la restauración de la utopía.

CAPÍTULO I. LA FIGURA DEL CRONOPIO

1. Orígenes y desarrollo literario

La obra literaria de Julio Cortázar es prolífica y extensa, de manera que estudiarla representa siempre un desafío, a pesar de las múltiples investigaciones que se han hecho al respecto. Las mismas interpretaciones se han ido enriqueciendo a los ojos del lector, que ha podido descubrir nuevas e interesantes lecturas. La lectura que proponemos pretende contribuir a dicho universo, estableciendo un diálogo con el mismo, recogiendo postulados previos y planteando otros novedosos.

El énfasis de esta interpretación está puesto en el cronopio, palabra-personaje inventado por Cortázar al que le asignamos el carácter de figura, por motivos que especificaremos más adelante. Comenzaremos analizando al cronopio desde sus orígenes, vale decir, desde aquella que según su creador, fue su primera aparición. Cortázar señaló en una entrevista que el cronopio nació como un ser imaginario que concibió durante el intermedio de un concierto en honor a Igor Stravinsky en el Théâtre des Champs-Élysées, en París. Allí, sentado en una de las localidades más baratas del teatro, mientras la mayor parte de las personas habían desocupado el lugar, Cortázar mencionó haber tenido de golpe la sensación de que había “unos personajes indefinibles en el aire, unas especies de globos de color verde, muy cómicos, muy divertidos, muy amigos, que circulaban y tenían por nombre cronopios”⁶. El significado de este nombre ha sido interpretado más tarde por Julio Forcat como “opio del tiempo”, mediante la descomposición etimológica de la palabra en: “cronos” (tiempo) y “opio”, que en su acepción argentina, remite al aburrimiento o al cansancio⁷. Sin embargo, esta tesis ha sido desmentida por el propio Cortázar, quien afirma no haber tenido esa intención al momento de inventar el término, sino que se trató simplemente de una palabra que se le reveló (sin mediar análisis) en el momento mismo en que tuvo la visión de estos seres en el teatro, ese día del año 1952. Más adelante ese mismo año, el autor introduciría la palabra en un artículo que publicó en *Buenos Aires Literaria*, titulado “Louis, enormísimo cronopio”, en donde comentaba un concierto dado por Louis Armstrong en el mismo teatro en que tuvo la visión de estos personajes. En este

⁶ Entrevista a Julio Cortázar en [en línea] España. <<http://www.youtube.com/watch?v=yS14T8ObSew>> [consulta: 5 mayo 2010].

⁷ Véase Malva E. Filler. *Los mundos de Julio Cortázar*. Madrid, Las Americas Publishing Company, 1970, p.133.

artículo, la palabra cronopio se utiliza para designar tanto al músico como a su público, además de otras figuras conocidas, de modo que la misma va adquiriendo significados más concretos, que superan la ilusión fantástica que los vio emerger. Dentro de las claves más importantes que nos da este texto sobre los cronopios, nos encontramos con que éstos parecen ser seres bastante festivos, pues el autor presume que en un mundo exclusivamente para cronopios, en todas las esquinas éstos bailarían tregua y catala⁸. Además podemos afirmar que los cronopios son artistas y bohemios, pues se definen como cronopios no sólo a Louis Armstrong (trompetista y cantante) y a sus músicos (como Trummy Youg, Arvel Shaw y Cozy Cole), sino además a Picasso (pintor) y a Nijinsky (bailarín y coreógrafo), todos individuos relacionados con el arte, en diferentes manifestaciones de él. Por otro lado, los cronopios son también quienes disfrutan fervorosamente del arte de otros cronopios, ya que el autor define como tales al público que tiene Louis en el concierto, el cual se apelotona “en todos los espacios disponibles o no disponibles”⁹. Además se menciona que ese público de cronopios “no da mucha propina”¹⁰ e inmediatamente se pone “a silbar y a gritar en forma sobresaliente” para que salga Louis, y que se enojan con el presentador que aplaza su salida, lo que nos lleva a entender que se trata de seres que son más bien apasionados, que no se preocupan por las formalidades ni por el recato. A la vez, en este texto, aparecen por primera vez las famas, sus contrapartes, personajes con los cuales el cronopio contrasta. Asoaman además las esperanzas, figuras que Cortázar definió como “una suerte de seres intermedios, sin mucho carácter y más bien sometidos a la influencia de los cronopios y las famas”¹¹. Tanto famas como esperanzas están preocupados de cuestiones prácticas, ordenadas y cuantificables (“se ocupan de recoger las crónicas, establecer las fechas, y encuadernarlo todo con tafilete y lomo de tela”¹²), de manera que les molesta muchísimo el desorden de los cronopios. Entre estos tres personajes ficticios se desarrollan relaciones que aunque nos perezcan algo extravagantes, podemos perfectamente imaginar y concebir.

⁸ Bailes que también son inventados por Cortázar. Mientras “tregua” es un nombre real, que posee un significado en la lengua castellana, gracias al cual podemos especular que con él el autor esperaba significar un baile de paz y descanso (ya que tregua es la suspensión de armas, o la intermisión); “catala” es un nombre ficticio que no existe en la lengua castellana, pero que podríamos relacionar con el catalán, la lengua romance que se habla en algunos territorios de España.

⁹ Julio Cortázar. Louis, enormísimo cronopio. En *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo 2. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2009, pp.14-16.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Entrevista a Julio Cortázar en *óp. cit.*

¹² Julio Cortázar. “Louis, enormísimo cronopio”. *Op. cit.*

Sin embargo, la elaboración más extensa llevada a cabo por Cortázar sobre los cronopios, se realiza en la publicación miscelánea de este autor, que lleva inscrito su nombre en el título: *Historias de cronopios y de famas*. Este libro, aparecido en 1962, contiene cuatro secciones de carácter diverso, pero en la última de ellas (del mismo nombre), se dedica a relatar historias sobre los cronopios, las famas y las esperanzas, poniendo especial atención en los dos primeros (a quienes se les suele comparar). La sección se divide en dos partes; la inicial, llamada “Primera y aún incierta aparición de los cronopios, famas y esperanzas. Fase mitológica”, contiene cuatro relatos; y la final, de nombre “Historias de cronopios y de famas”, tiene veintiuno. Cada historia funciona como una pequeña escenificación, donde los cronopios actúan, desenvolviéndose en distintas ocupaciones y detallando sus formas de comportarse en diferentes situaciones. De esta manera se va delineando su personalidad, y se va percibiendo que dichos personajes, aunque imaginarios, tienen “raíces en la realidad e ilustran formas de conducta y tipos de comportamiento específicos”¹³. El propio Cortázar nos cuenta cómo fue definiendo a los cronopios en el curso mismo de estos relatos: “Empecé a escribir sin saber cómo eran. Luego tomaron un aspecto relativamente humano, con esas conductas especiales de los cronopios, que son un poco la conducta del poeta, del asocial, del hombre que vive un poco al margen de las cosas”.¹⁴ Asimismo los famas, representan para Cortázar a los “grandes gerentes de bancos, presidentes de las repúblicas, la gente formal que defiende el orden”¹⁵. Por otro lado, las esperanzas son definidas por el autor como “personajes intermedios, que están un poco a mitad del camino, sometidas, según las circunstancias, a las influencias de los famas o de los cronopios.”¹⁶ Esta breve identificación psicológica y tipológica que hace Cortázar, podemos complementarla con aquellos rasgos que aparecen evidenciados en las aventuras de los mismos. Entre las características de los cronopios que se presentan en este volumen, destacan que tienen un corazón bondadoso, que son optimistas, alegres, desordenados, amistosos, risueños, graciosos, ingeniosos, rebeldes, entusiastas, distraídos, derrochadores y que no obstante, “no son generosos por principio”¹⁷, ni aprecian la ayuda que suelen recibir de los famas (quienes tendrían un comportamiento más bien filantrópico). Pese a esto, los cronopios gozan de una superioridad moral frente a las famas y

¹³ Malva E. Filler. Op. cit., p.122.

¹⁴ Entrevista a Julio Cortázar en op. cit.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ Julio Cortázar. “Filantropía”. En su *Historias de cronopios y de famas*. Madrid: Alfaguara, 2000, p. 72.

esperanzas, y poseen, por lo tanto, una gran autoestima. Además sabemos algunos comportamientos de los cronopios, que los sitúan como seres excéntricos que tienen otro tipo de vida, más controlada por las emociones que por la practicidad. De ahí que sus preferencias sean tan marcadas y exijan respeto, disgustándose y reaccionando violentamente cuando algo les disgusta. También nos enteramos de que las preocupaciones y las ocurrencias de los cronopios son distintas de esas a las que estamos acostumbrados a oír en nuestra vida cotidiana, y más bien recaen en lo absurdo¹⁸. Este tipo de comportamiento ha hecho que críticos asimilen al cronopio con otros personajes-tipo, como es el caso del idiota, del bufón o del clown¹⁹. Eduardo Ara, por ejemplo, cree que el cronopio se emparenta con el idiota (etimológicamente quien es “incapaz de salir de sí mismo), porque al igual que éste es un ser al margen, que sólo experimenta a través de la emoción²⁰. Esta aparente patología, es reforzada por un sentido positivo en el caso del cronopio, a quien se le reconoce la “capacidad permanente de asombro, de nacer cada día al nacimiento del mundo maravilloso, de vivirlo con los cinco sentidos”²¹. Se trataría por lo tanto de seres que luchan en contra de los convencionalismos y las buenas costumbres y proponen una nueva forma de habitar el mundo, más emotiva, afectiva, festiva y lúdica.

Más adelante en otras obras de Cortázar el cronopio continúa apareciendo, tanto para designar a seres humanos reales, como para referir a personajes ficticios. Es el caso del texto “Viaje al país de los cronopios”, en donde se explican las vicisitudes de los mismos al viajar, tanto en la embajada como en el avión, situaciones que ayudan a caracterizarlos como enemigos de la burocracia, “propensos a desanimarse” y seres muy sociales y comunicativos. En este caso, sin embargo, el humor característico de los personajes se mezcla con un guiño político claramente reconocible. El “país de los cronopios” al que alude Cortázar representa a Cuba y con ello el autor elogia a la isla y su revolución, a la vez que condena “a

¹⁸ Como afirma Cortázar “los cronopios tienen desde pequeños una noción sumamente constructiva del absurdo”. En *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo 1. Op. cit., p.26

¹⁹ Tanto el bufón como el clown son tratados más adelante, en referencia al tema del juego.

²⁰ Guillermo Ara. “Cortázar cronopio (Notas sobre *La vuelta al día en ochenta mundos*)”. En Noé Jitrik, Manuel Durand, et al. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Néstor Tirri y Sara Vinocur de Tirri (comp). Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968, p.108.

²¹ Op. cit. p. 110.

los que por miedo, hipocresía o mala conciencia se han aliado para separarla del resto de Latinoamérica”²².

Con todo lo anterior, podemos concluir que como dice Malva Filler, “Con los Cronopios el mundo revela su disfraz hipócrita, cuyos velos caen divertidamente a través de una función demoledora de desenmascaramiento social.”²³ Los cronopios con su humor característico y su continua risa burlona, van subvirtiendo todo convencionalismo y los sustituyen por maneras originales de ver y percibir su entorno, que llegan al lector como invitaciones a repensar su realidad. Para Cortázar, el humor (como la demencia) “es una manera de romper los moldes y abrir el camino positivo que no encontraremos jamás si seguimos plegándonos a las frías y sensatas reglas del juego del enemigo.”²⁴ Por lo mismo para él el humor “es una de las cosas más serias que existen”²⁵, de modo que aunque los cronopios hayan sido utilizados como recurso humorístico, encierran un contenido que va más allá de la comicidad. El cronopio, como el piantado o el camaleón, representa al hombre antiutilitario, antitotalitario, antiburocrático y antidogmático²⁶. Su función parece ser subvertir el orden burgués, actuando “despojado de fundamentos lógicos o racionalizables”²⁷.

Como vemos, el cronopio, nacido de la mente de Cortázar va cobrando forma y vida en sus relatos para transformarse en un personaje bastante reconocible, tanto para él mismo, como para sus lectores (críticos y aficionados). El motivo por el cual hemos definido al cronopio como “figura” para objeto de este análisis, es que consideramos que éste representa no sólo un personaje o un tipo específico de personalidad, sino más bien a todo un grupo humano que pese a lo diverso, conjuga en una causa común. La figura representaría aquello que el mismo Cortázar definió con ese nombre, es decir, el sentimiento “de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos”²⁸. En este sentido, el cronopio nos parece a nosotros una figura paradigmática de su tiempo, ya que encierra en un solo concepto una multiplicidad de rasgos que definen a una generación de personas y a su ideología: el socialismo.

²² Malva Filler. Óp.cit. p.155.

²³ *Ibíd.* p.118.

²⁴ Julio Cortázar. *Argentina, años de alambradas culturales*. Barcelona, Muchnik, 1984, p. 22.

²⁵ Julio Cortázar ctd. en Luis Harss. *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 183.

²⁶ Véase Saúl Yurkievich. *Julio Cortázar, al calor de tu sombra*. Op. cit.

²⁷ Guillermo Ara. Óp. cit. p. 111.

²⁸ Julio Cortázar ctd. en Luis Harss. Op. cit., p. 278.

2. Contexto histórico de surgimiento

El cronopio como figura forma por lo tanto parte de un contexto histórico (sociocultural, económico y político) del cual resulta indisociable, de manera que es preciso realizar un sondeo del mismo.

Si bien la primera publicación de Cortázar aparece en 1938 (un libro de sonetos, titulado “Presencia” y escrito bajo el seudónimo de Julio Denis) y su último libro es de 1983, el mismo año en que falleció (“Nicaragua tan violentamente dulce”), la mayor parte de su producción se sitúa entre las décadas del 60 y 70, dos períodos altamente significativos y representativos de importantes etapas de la historia universal y particularmente de la Latinoamericana: las revoluciones y las dictaduras (respectivamente). Durante la década del 60 hubo diversas manifestaciones de levantamientos en contra del orden sociopolítico imperante: el capitalismo. Empezando por la Revolución Cubana en 1959, pasando por las manifestaciones en contra de la Guerra de Vietnam, el movimiento estudiantil en México en 1967 y el Mayo francés de 1968. Todos estos sucesos calaron hondo en la sociedad de esa época, aún polarizada por la Guerra Fría, que dividía a quienes apoyaban dichos triunfos y denuncias (ligados a la URSS) y a quienes no, pues defendían el orden establecido por el Capital (establecido por las políticas económicas estadounidenses). El ámbito intelectual solía apoyar las manifestaciones de descontento frente al sistema económico capitalista, que para ellos limitaba las posibilidades de desarrollo social y cultural de los países, situación que se vuelve particularmente viva en Latinoamérica, poblada de países “subdesarrollados” para dicho sistema. Frente a este escenario, la clase media desarrollista, representada en los intelectuales, artistas y escritores latinoamericanos, adhirió al sueño utópico del socialismo, considerándolo una vía más justa de desarrollo, que permitiese la creación de una sociedad igualitaria²⁹. Este entusiasmo fue traspasado a la literatura, que resultó atravesada por un deseo utópico de establecer cambios en la sociedad, la cual era vista como una comunidad. Dicho estado de entusiasmo y de utopía³⁰ generalizado nos parece sumamente importante de precisar, ya que sin él una figura como la del cronopio no podría haberse manifestado. Probablemente el género literario que mejor

²⁹ Véase María Eugenia Mudrovic. *Mundo Nuevo: Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997, pp. 56-57.

³⁰ Después de todo, la utopía nació como un género literario y como tal suscita una especie de complicidad con el lector, quien la acepta como hipótesis plausible. Véase Paul Ricoeur. “Mannheim”. En su *Ideología y utopía*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona, Editorial Gedisa, 1999, p. 290.

exhibió ese estado en Latinoamérica, fue la narrativa, más particularmente la novela, mediante el movimiento que conocemos como *boom*.

No obstante, definir al *boom* como un movimiento resulta problemático, ya que más que representar a un grupo claramente reconocible con un programa estético y estilístico particular, reúne a una serie de variados autores latinoamericanos³¹, quienes por primera vez pueden “aprender los unos de los otros”³², venciendo el aislamiento en que se encontraban hasta entonces, gracias a la convicción profunda que los une: “la conciencia de una profunda transformación socio-cultural en el seno de un continente que por fin comienza a definirse”³³. Es así como los autores del *boom*, si bien poseían divergencias entre sí (producto de la búsqueda y utilización de nuevas técnicas narrativas³⁴), asumen su condición latinoamericana y se hacen cargo de la misma. El mismo Cortázar señala “¿qué es el boom sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación?”³⁵. Además se producen encuentros entre los propios escritores, que desarrollan relaciones amistosas y colaborativas gracias a sus comunes intereses, tanto culturales como políticos. En el contexto de esta comunicación fluida entre ellos, se van cultivando pequeñas comunidades, que no sólo integran a los escritores del *boom*, sino además a otros artistas y promotores culturales que se unen a sus causas y los apoyan. Resulta común en la época la distribución de revistas literarias o culturales, que ayudaron a dar a conocer sus escritos, además del intercambio de misivas entre los escritores y de éstos con sus lectores.

Por otro lado, el *boom* se asocia al fenómeno editorial que produjo, pues las editoriales, hasta entonces preocupadas de reimprimir a los clásicos (extranjeros o nacionalistas), se abrieron a la posibilidad de publicar a estos nuevos autores que iban surgiendo, los cuales rompían con la estética predominante. La ideología desarrollista de los 60, presintió que los novelistas podían convertirse en una

³¹ De hecho no existe pleno acuerdo sobre quiénes integrarían dicho movimiento. Tanto los mismos escritores como los críticos se han encargado de dibujar y desdibujar los nombres que lo integran.

³² Luis Harss. Op. cit., p. 46.

³³ *Ibíd.*, p. 41.

³⁴ Véase Alejo Carpentier. *La novela latinoamericana en vísperas del nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1981, p. 15.

³⁵ Julio Cortázar. Ctd. en Ángel Rama. “El “boom” en perspectiva”. En Ángel Rama (editor). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Marcha editores, 1981, p.61.

mercancía nacional exportable y lucrativa, de manera que las editoriales aprovecharon este escenario³⁶. El mismo término *boom*, alude a este hecho, pues tiene sus raíces "en la terminología del "marketing" moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo."³⁷ De manera que los autores del *boom*, probablemente fueron agrupados bajo ese título por parte de quienes veían en ellos un producto altamente editado, publicitado y consumido. Por su parte los lectores, ávidos de acceder a temas que les eran contingentes, compraron y leyeron dichas publicaciones, convirtiendo esta iniciativa editorial un éxito, de modo que los textos empezaron a circular por todo el ámbito hispánico y ya no sólo dentro de las fronteras nacionales. Aparecen junto con ello nuevas editoriales como Seix-Barral, Losada, Fondo de Cultura o Sudamericana, que ya portan un perfil internacional y que junto a ir publicando mayoritariamente producciones nacionales o latinoamericanas, fueron realizando concursos internacionales con premios atractivos que dieron a conocer obras de calidad al público, ya validadas por un jurado calificado para ello³⁸. Eso, sumado a las traducciones más prontas internacionalizó a los autores, llevando a la literatura latinoamericana a ser reconocida por las metrópolis. Sin embargo, hay también algo de mito en que dicha internacionalización se haya producido simplemente gracias a un estallido editorial, ya que en un comienzo fue llevada a cabo por los propios autores, que en su afán de conocer otras realidades e involucrarse aún más con los sucesos sociales y políticos de ese entonces, realizaron viajes a otros países, llevando consigo sus obras. Es un denominador común de los autores del *boom* haber vivido en el exilio³⁹ de forma voluntaria (y de hecho ése es el caso de Cortázar, quien vivió en París desde 1951), por lo cual fueron acusados muchas veces de un "cosmopolitismo desenraizado"⁴⁰. No obstante, para algunos, como Cortázar, esa condición representaba "la posibilidad de re-visión de nosotros mismos en tanto que escritores arrancados de nuestro

³⁶ Véase David Viña. "Pareceres y disgresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana". En Ángel Rama (editor). *Op. cit.*, p. 22.

³⁷ Ángel Rama. "El "boom" en perspectiva". *Op. cit.*

³⁸ Véase Ángel Rama. *Op. cit.*, p. 66.

³⁹ Exilio que por lo demás parece inherente a la condición del intelectual moderno, que "es un vagabundo perpetuo y un extraño universal", alguien que "está fuera de lugar en todas partes." Véase Zygmunt Bauman. *Modernidad y ambivalencia*. Traducción de Enrique y Maya Aguiluz Ibargüen. Barcelona, Anthropos Editorial, 2005, p. 121.

⁴⁰ José Donoso. *Historia personal del boom*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta, 1984, p. 56.

medio.”⁴¹ Por otro lado la salida fue también positiva para la difusión de las obras del *boom*, que ya desde sus orígenes tenían la ventaja de “hablar un idioma internacional”⁴², gracias a que sus creadores rechazaron la estética criollista que predominaba en Latinoamérica y se dejaron influenciar por autores extranjeros que representaban mejor sus intereses. Dicha influencia extranjera se observa muy bien en Cortázar, que se interesó particularmente por el surrealismo y sus antecesores (como Alfred Jarry⁴³).

Otra característica primordial de la nueva novela latinoamericana es su intento de hacer frente a las contradicciones de la civilización moderna, que cree en el progreso ilimitado y a la vez se ve atrapada en múltiples fracasos, es decir, que al tiempo que promulga un orden mediante la fragmentación del mundo, permite el ingreso del caos en el mismo, ya que no es capaz de hacerse cargo satisfactoriamente de los problemas que crea, entre los cuales destacan las enormes desigualdades sociales y los serios conflictos bélicos y ataques genocidas⁴⁴. Frente a tantos conflictos provocados por la moderna atomización de la sociedad, la única perspectiva que puede ver el novelista, es la de la revolución⁴⁵. Como bien descubre Harss, la revolución en 1965 “no es una doctrina, sino un “ethos”. Es la consciencia de una profunda transformación socio-cultural en el seno de un continente que por fin comienza a definirse.”⁴⁶ De esta manera, para el novelista, la revolución cuenta como “fuerza moral”, que no necesita estar presentada explícitamente en su obra para formar parte de ella. Se encuentra allí no como propaganda, sino como trasfondo a partir del cual el novelista incita a la reflexión y al diálogo. El novelista revela no ser “un simple inadaptado, sino un rebelde ante la condición humana. Si parece haber roto con la sociedad, es porque sus relaciones con ella son demasiado apasionadas para no ser eternamente ambivalentes.”⁴⁷ Vemos aparecer entonces, de la mano del novelista, la misma ambivalencia que la mentalidad moderna no toleraba y que sus instituciones intentaban aniquilar, de

⁴¹ Julio Cortázar. *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona, Muchnik, 1984, p.23

⁴² *Ibid.*, p. 17.

⁴³ Cortázar afirma: “Desde muy joven admiré la actitud personal y literaria de Alfred Jarry. Jarry se dio perfecta cuenta de que las cosas más graves pueden ser exploradas mediante el humor; el descubrimiento y la utilización de la patafísica es justamente tocar fondo por la vía del humor negro”. En Luis Harss. *Óp.cit.* pp. 282-283

⁴⁴ Véase Zygmunt Bauman. *Óp. cit.*, pp. 32-35.

⁴⁵ Véase Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1969, p. 29.

⁴⁶ Luis Harss. *Óp. cit.*, p. 41

⁴⁷ *Ibid.*, p. 253.

manera que dicha ambigüedad se configura como todo un potencial renovador, como “la única fuerza que puede detener y desactivar el potencial genocida y destructivo de la modernidad.”⁴⁸

Tras la década revolucionaria de los 60, se inicia la de los de los 70, también altamente marcada por sucesos políticos en Latinoamérica. Como señalamos, este es un período de dictaduras que afectan a varios países, como Perú, Uruguay, Chile, Argentina, Bolivia, Paraguay y Nicaragua. Esta situación, si bien produjo casos de exilio y censura en autores del boom, no consiguió aplacar su voz, ya que muchos de ellos expusieron abiertamente su postura opuesta a los regímenes, así como su solidaridad con las víctimas. Este vendría a ser justamente el caso de Cortázar, quien se comprometió con la política, sin que por ello su literatura se convirtiese en propagandista. Este autor, si bien comenzó su carrera alejado de dichas problemáticas, con el tiempo y gracias a la experiencia europea (luego de cuatro o cinco años en París, en donde de golpe se interesa en el prójimo, de quien había estado lejano en Argentina, pues allí vivió en forma muy solitaria⁴⁹), se convirtió en un activista intenso que adhirió a causas como la Revolución Cubana, la Revolución Sandinista, y a la protesta contra las violaciones de los derechos humanos en Argentina y Chile. De manera que para Cortázar el *boom* representa “un formidable apoyo a la causa presente y futura del socialismo, es decir a la marcha del mismo y así triunfo que yo considero inevitable y en un plazo no demasiado largo”⁵⁰. Él confía en que se trata de un fenómeno que sostuvieron los lectores y que fue más allá de una maniobra editorial, para convertirse en una posibilidad cierta de expandir la conciencia social (y socialista) latinoamericana. En ese sentido, la postura de este autor es particularmente idealista y utópica, lo cual se ve manifestado en su obra. Cortázar conserva en la década de los 70 y hasta el fin de sus días la confianza en que se llevará a cabo la revolución y para ello se requiere una alianza entre dirigentes políticos e intelectuales⁵¹. Como escritor, sin embargo, establece un compromiso personal con los lectores que esperan que se responsabilice de todo aquello que expresa⁵².

Otro aspecto importante de la obra de Cortázar y que también resalta en otros escritores del *boom*, son las innovaciones que realiza en el uso del lenguaje.

⁴⁸ Zygmunt Bauman. Op. cit., p. 83.

⁴⁹ Véase Gustavo Arango. *Un tal Cortázar*. Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 1987, p. 63.

⁵⁰ Julio Cortázar. Ctd. en Ángel Rama. Op. cit.

⁵¹ Véase Julio Cortázar. *Argentina: años de alambradas culturales*. Op. cit. p.94

⁵² *Ibid.*, p. 87.

Para Carlos Fuentes, uno de los principales promotores de este cambio es Borges (uno de los padres de la nueva narrativa latinoamericana), quien atestigua por primera vez “que Latinoamérica carece de lenguaje y, por ende, que debe constituirlo”⁵³ y construye un lenguaje nuevo, en donde pueda manifestarse la ironía, el humor y el juego⁵⁴. Todos los escritores del boom parecen tomarse en serio este mandato y el lenguaje se transforma para ellos en una preocupación permanente. Para Harss, algo esencial en este nuevo uso del lenguaje es el humorismo, una herramienta fundamental que usan los escritores (tanto para ambientar como para dislocar lo cotidiano) y Cortázar es un gran renovador a este respecto, ya que lo usa “como punto de apoyo para una crítica al conocimiento y un asalto a las categorías mentales.”⁵⁵ Así, el elemento cómico y lúdico está permanentemente presente en el lenguaje literario de este autor, que de esta manera pretende cautivar al lector y hacerlo participe del proceso (vivo y activo) de la lectura.

3. Corpus de investigación

Si bien el cronopio tiene un origen y un tiempo que lo hizo posible, el carácter de figura con el cual lo identificamos nos permite asociarlo a otros personajes, que aunque no lleven su nombre explícitamente, comparten (al menos en parte) sus características. El objetivo de esta investigación es ir develando las formas que adapta el cronopio en distintos relatos de Cortázar, con el fin de comprobar nuestra hipótesis. Para ello hemos dispuesto un corpus estratégico destinado a identificar en él nuestro objeto de estudio consistirá en siete obras de Cortázar que nos parecen productivas para su análisis. Entre ellas contaremos con cuatro libros de cuentos del autor (dos anteriores a *Historias de cronopios y de famas* y dos posteriores) y sus tres libros de carácter misceláneo, que además de contener historias sobre los cronopios como personajes, incluyen algunas de las ideas sobre la literatura y el oficio de la escritura que posee el autor, que nos servirán para hacer una lectura crítica de su obra.

Las obras escogidas para el análisis son las siguientes:

- *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1962.

⁵³ Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1969, p.26.

⁵⁴ Véase *ibíd.*

⁵⁵ Luis Harss. *Op. cit.*, p.45.

- *Final del juego*. Buenos Aires, Sudamericana, 1956.
- *Las armas secretas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971.
- *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- *La vuelta al día en ochenta mundos*. México D.F., Siglo XXI Editores, 1968.
- *Último Round*. México D.F., Siglo XXI Editores, 1969.

En los capítulos posteriores procederemos a analizar en cada una de estas obras (en distintos relatos contenidos en ellas) la presencia de la figura del cronopio, identificando los rasgos y el modo de actuar característico que ya hemos develado. Junto con ello añadiremos información sobre el género al cual pertenece cada relato y demostraremos la utilización que el cronopio hace del juego como elemento carnavalesco en cada caso.

CAPÍTULO II: JUEGO Y CARNAVAL

1. Algo sobre el cuento

“(…) como un temblor de agua
dentro del cristal, una fugacidad
en la permanencia”⁵⁶

Como hemos mostrado que la mayor parte de nuestro corpus investigativo consta de cuentos, consideramos pertinente acudir a una revisión teórica sobre el cuento. “Etimológicamente *cuento* deriva de *contar*, forma de *computare* (contar en sentido numérico: calcular)”⁵⁷. De ahí se asume la posibilidad de “del enumerar objetos se pasara al relato de sucesos reales o fingidos: el cómputo se hizo cuento”⁵⁸. Como género literario, consistente básicamente en una narración breve, pero ha sido definido de modo diferente según la época en que se ha practicado y es por lo tanto, bastante difícil de categorizar. El propio Cortázar reconocía esta dificultad, y lo consideraba un género “tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario”⁵⁹. Pese a ello, hemos escogido la categoría de “cuento contemporáneo” para clasificar sus escritos, considerando tanto su contexto de surgimiento, como las principales influencias que éste tuvo.

Edgar Allan Poe, a quien Cortázar reconoce como el padre del cuento contemporáneo, debe ser considerado una de sus fuentes primordiales de inspiración. Este autor estadounidense escribió muchísimos cuentos, poemas y obras críticas de gran valor estético y analítico. Su análisis sobre los métodos de composición del cuento es particularmente interesante, ya que en él revela aspectos que considera fundamentales a la hora de componer. Para Poe lo primero que debe tener en cuenta el escritor es el efecto que desea producir con lo escrito⁶⁰. Es la búsqueda en la creación de ese efecto la que hace que sus relatos contengan una vivencia e inviten al lector a vibrar con ella. Los temas pueden ser variados, los

⁵⁶ Julio Cortázar. “Algunos aspectos sobre el cuento”. En su *Obra crítica 2*. Madrid, Alfaguara, 1994, p. 370.

⁵⁷ Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 1992, p.16.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 369.

⁶⁰ Véase Edgar Allan Poe, “Método de composición”. [en línea] Santiago, República Dominicana. <http://www.literatura.us/idiomas/eap_metodo.html> [consulta: 4 junio 2010].

personajes igual, pero la sensación que provocan debe ser potente, si pretende provocar a quien la lee y perdurar en el tiempo.

El cuento, por su brevedad, debe jugarse todas sus cartas en lo escrito, conteniendo el máximo de profundidad en el mínimo de espacio. Lo accesorio, lo meramente decorativo, no parece tener cabida en el cuento, lo que no va en desmedro de su calidad estética, sino que más bien fuerza al cuentista a concentrar sus habilidades, ya que como bien decía Chéjov, “La brevedad es hermana del talento”⁶¹. Esto lo vemos muy claramente en Poe, quien puebla sus cuentos de imágenes poéticas de gran intensidad. Cortázar lo expresa así: “El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado el tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario”⁶².

Otro gran cuentista que influyó con sus ideas a Cortázar fue el uruguayo Horacio Quiroga. Este reconocido relator (y también un deudor confeso de Poe) escribió además de sus cuentos, poemas y novelas una comentada lista de los principales atributos que debía tener el narrador de cuentos, titulado “Decálogo del perfecto cuentista”. Dicho escrito no dejó indiferente a Cortázar, quien destacó el último de sus preceptos en uno de sus análisis sobre el género (“Del cuento breve y sus alrededores”). El principio es el siguiente: “Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento”⁶³. En este mandato, que Cortázar considera sumamente lúcido, consiste la ética del cuento, ya que implica respetar sus límites y recorrerlos en lugar de colonizarlos. Un cuento con vida propia debe ser autónomo, es decir, no debe contar jamás con “la presencia manifiesta del demiurgo”⁶⁴ o creador. Para Cortázar un gran cuento se descubre por “eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso”⁶⁵.

⁶¹ Anton Chéjov. “Consejos para escritores”. [en línea] San Juan, Puerto Rico. <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/chejov02.htm>> [consulta: 18 julio 2010].

⁶² Julio Cortázar. Op. cit., p.372

⁶³ Horacio Quiroga. *Decálogo del perfecto cuentista*. [en línea] <<http://www.analitica.com/bitblibio/hquiroga/decalogo.asp>> [consulta: 4 junio 2010].

⁶⁴ Julio Cortázar. “Del cuento breve y sus alrededores”. En su *Último Round*. Tomo 1. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 64.

⁶⁵ *Ibid.*, p.65.

Muchos otros destacados cuentistas influyeron sobre Cortázar (podríamos mencionar a Chéjov, Guy de Maupassant, Hemingway, Truman Capote, Onetti, Arlt, Borges, entre otros), quienes delinearán para él aquello que debe contener una narración de calidad. El cuento se vuelve significativo para Cortázar “cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta”⁶⁶. De manera que para él (a diferencia de otros cuentistas) lo primordial no es el tema, sino más bien su tratamiento, el que debe tomar en cuenta tanto la intensidad y la tensión. La primera alude a la “eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias”⁶⁷, de manera que el relato se proyecte como una flecha hacia su objetivo (como decía Quiroga). La tensión, en cambio, “es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado”⁶⁸, de modo que se crea una atmósfera de la cual el lector no puede sustraerse⁶⁹. Como bien señaló Juan Bosch (otro ilustre cuentista latinoamericano) el núcleo de la técnica del cuento consiste en “comenzar bien un cuento y llevarlo hacia su final sin una digresión, sin una debilidad, sin un desvío”⁷⁰. El tema en cambio, no debe ser nada extraordinario, puede ser cotidiano, pero debe cumplir con la condición de fascinar a su creador y a la vez inducir a una apertura de significados que lo hagan renacer con cada lectura. Esto ya lo sabía muy bien Chéjov, quien afirmaba lo siguiente: “Cuando escribo, confío plenamente en que el lector añadirá por su cuenta los elementos subjetivos que faltan al cuento”⁷¹. O en palabras textuales del mismo Cortázar: “el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces indiferente que llamamos lector”⁷².

De ahí que los cuentos de Cortázar puedan tener los más variados temas, y adscribirse incluso a distintos subgéneros narrativos (como el cuento fantástico, psicológico, realista, etc.), pues lo que los une más bien es la técnica compositiva. Como narrador se entrega plenamente a la escritura, a la construcción de un

⁶⁶ Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”. Op. Cit., p. 373.

⁶⁷ Ibid., p. 378.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Véase ibíd., p. 379.

⁷⁰ Juan Bosch. *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*. [en línea] Santiago, República Dominicana. <<http://www.literatura.us/juanbosch/apuntes.html>> [consulta: 22 mayo 2010].

⁷¹ Anton Chéjov. “Consejos para escritores”. Op. cit.

⁷² Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”. Op. cit., p. 377.

universo y de unos personajes capaces de sostenerse a sí mismos, de manera que cuando el proceso productor termina, estos habiten fuera de su creador. Para él “escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso”⁷³. Es así como historias obsesivas y personajes de pesadilla se liberan en la escritura, pasando a otra orilla en donde el narrador puede contemplarlas al fin con alivio. La escritura se transforma en una necesidad, una labor cuasi terapéutica, que finalmente agradecen tanto el autor como el lector, quien reconoce en ella toda la tensión y el riesgo que implicó el esfuerzo de escribirla y puede por lo tanto recorrerla y valorarla más hondamente. Y aquí quepa quizás aludir a otro talentoso cuentista latinoamericano (ya más actual), para quien una escritura de calidad es “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso”⁷⁴. De modo que Bolaño, escritor posterior y gran admirador de la obra de Cortázar, supo expresar aquello que nuestro autor, así como muchos otros notables narradores buscan y entregan a través de su escritura: un salto, un acceso a otro orden que el autor puede intuir o esbozar, pero jamás conseguirá vislumbrar. Al otro lado de la escritura, desde la “otra orilla” de ese mar tumultuoso en el que se transforma el relato una vez escrito, está el lector, a quien Cortázar nunca dejó de considerar, pues comprendía que en él todo ese océano cobraba nueva vida.

2. El lector

“los lectores contarán infinitamente más para mí que los escritores”⁷⁵

Previo a la estética de la recepción que se instalaría en la crítica literaria por la década de los 70, Julio Cortázar asumió su escritura desde muy temprano como una invitación al lector. Ya que él mismo era un lector atento y voraz de una multitud de obras literarias, sabía que el papel del lector superaba por mucho el de mero decodificador de lo escrito y reconocía su importante labor como interpretador y por ende colaborador directo en el proceso. Apeló por lo tanto al rol activo del lector, a quien caracterizó como “lector macho”, versus el lector pasivo o

⁷³ Julio Cortázar. “Del cuento breve y sus alrededores”. Op. cit., p. 66.

⁷⁴ Roberto Bolaño, “Discurso de Caracas”. En su *Entre Paréntesis*. Madrid, Anagrama, 2005, p. 36.

⁷⁵ Julio Cortázar. “El lector y el escritor bajo las dictaduras en América latina”. En su *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona, Muchnik, 1984, p. 84.

“hembra”, aludiendo con ello no a una definición biológica de ambos géneros (como más tarde se interpretó), sino a una representación (tal vez desafortunada, por los términos) de las labores que típicamente llevaban a cabo hombres y mujeres en nuestra sociedad. Lo que intentaba decir con esto era que el libro “no es un objeto concluido en sí mismo”⁷⁶, y que por lo tanto el lector debe tomar participación en el proceso interpretativo, y no limitarse a aquello que dice, sino que abrirse a lo que evoca o transporta en él. No existe por lo tanto una sola interpretación posible de lo escrito, así como para Cortázar no existía una respuesta para las preguntas, una certeza capaz de detener el pensamiento y su permanente devenir (“Nada está formado, todo fluye hacia un estado distinto”⁷⁷). Así, el cuento de Cortázar aparece “abierto a la trascendencia de los problemas últimos, poseedor de un lenguaje que se pliega a la estructura buscada sin dejar un solo hiato, y que característicamente suscita al lector más inquietud y más preguntas que las que satisface”⁷⁸.

La lectura era para nuestro autor como una cópula entre autor y lector, de manera que “cada encuentro reinventa e inaugura la experiencia: cada cuerpo (cada libro) es el primer lugar, cada fusión de dos cuerpos (de dos miradas) es la primera vez”⁷⁹. Para lograr esa comunión entre autor y lector, Cortázar se aboca a la búsqueda de un lenguaje directo “que no hable de las cosas, sino que encarne el mundo, su propio mundo personal, al que el lector queda invitado, para participar con todos los derechos y obligaciones de activo colaborador”⁸⁰. Sus preferencias van por lo tanto hacia el lenguaje popular, lo que no implica escribir con el tono hablado y sus incorrecciones, sino más bien en productivizar las fuentes populares sometiéndolas a una forma literaria que seduzca al lector y lo impele a exigirse a sí mismo al momento de leer. La literatura de Cortázar no es por lo tanto “fácilmente digerible”, pero como toda buena literatura no es necesario que lo sea; en su complejidad está inscrita la invitación al lector a participar de ella aunque no pueda comprenderla a cabalidad. A Cortázar más que la comprensión, le interesa la emoción, la maravilla que lo transporta y le impide permanecer impávido⁸¹.

⁷⁶ Alberto Cousté. *El lector de Julio Cortázar*. Barcelona, Océano, 2001, p. 92.

⁷⁷ Como le escribiría a un amigo en 1939, según Alberto Cousté. Op. Cit., p. 43.

⁷⁸ David Lagmanovich. “Prólogo: Para una caracterización general de los cuentos de Cortázar”. En su *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona, Ediciones Hispam, 1975, p. 10.

⁷⁹ Alberto Cousté. Op. cit., p. 92.

⁸⁰ Malva Filler. Op. cit., p.135.

⁸¹ Véase Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”. Op. cit., pp.383-384.

La importancia que Cortázar le daba al plano estético del relato y a la permanente renovación de la literatura, se debe a su intensa admiración por el surrealismo, especialmente por su precursor Alfred Jarry. La influencia de Jarry fue muy importante, ya que en él y en su “ciencia de las soluciones imaginarias”⁸², la patafísica, veía una vía de evacuación de la realidad y de sus límites. La patafísica, definida como el estudio de “las leyes que regulan las excepciones”⁸³, algo como “las reglas del juego para un juego que carece de reglas”⁸⁴, le parecía a Cortázar el único modo posible de acceder a la realidad (vital y literaria) sin pecar de ingenuidad, ya que para él nada podía definirse de una vez y para siempre. Para Cortázar “Jarry se dio perfecta cuenta de que las cosas más graves pueden ser exploradas mediante el humor”⁸⁵, lo cual le parecía sumamente admirable. De manera que el humorismo presente en Jarry y su obra (puesto que el mismo autor era un estrafalario personaje que se ufanaba de llevar a cabo toda clase de excentricidades) incide en él y lo lleva a no tomarse a sí mismo demasiado solemnemente, al tiempo que siente que sólo puede habitar un territorio intermedio, entre el niño y el adulto, entre lo sólito y lo insólito, en esa “casilla del camaleón”⁸⁶, que le permite ir variando y contradiciéndose continuamente. Cortázar adscribe al surrealismo entonces en su aspiración más profunda de “liquidación y destrucción de *fondos*”⁸⁷, en su “denuncia a la literatura como condicionante de la realidad”⁸⁸. Cortázar comprende, como los surrealistas, que el orden estético debe romperse y con ello posibilitar la existencia de un nuevo orden, “más secreto y menos comunicable”⁸⁹, más poético.

Esta inclinación hacia el surrealismo y el desarrollo poético (y no referencial o enunciativo) de sus textos, a menudo le valió la crítica de otros autores y críticos, quienes esperaban que produjera narraciones más comprometidas ideológicamente con las causas que el escritor apoyaba. Como es sabido, Cortázar siempre se definió como un hombre de izquierda y de hecho sus acciones a favor de causas humanitarias y revolucionarias, así lo corroboran, pero no por ello su escritura representa un reflejo de esta labor. Al contrario, Cortázar

⁸² Alberto Cousté. Op. Cit., p. 84.

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ Ctd en Luis Harss. *Los nuestros*. Op. cit., p. 282.

⁸⁶ Véase Julio Cortázar. “Casilla del camaleón”. En su *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo 2. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2009.

⁸⁷ Julio Cortázar. “Teoría del túnel”. En su *Obra Crítica 1*. Madrid. Alfaguara, 1994, p. 43.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 67.

⁸⁹ Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”. Op. Cit., p. 368.

rehuyó continuamente de exponer explícitamente en sus textos literarios cuestiones políticas, pues consideraba que ese tipo de concesiones le hacían un flaco favor tanto al arte como a la revolución misma. Él no creía en la literatura como pedagogía ni adoctrinamiento ideológico, que a su parecer empobrecía las posibilidades del arte, sino que más bien prefería arriesgarse a la originalidad poética, que haría del arte mismo un objeto revolucionario. Para Cortázar "la literatura es un compromiso en el sentido más amplio del término"⁹⁰, es decir, no implica necesariamente explicitar aquello con lo que uno se compromete en la obra, sino que basta con que se reconozca a sí mismo como ligado con una causa o una ideología y desde ella obtenga la fortaleza para seguir escribiendo. En ese sentido él cumple con la noción de responsabilidad que explicitó Bajtín en relación al arte, ya que entiende que "todo lo vivido y comprendido gracias al arte, no debe permanecer sin acción en la vida"⁹¹.

El lector comprende este nivel de compromiso y demanda personalmente la responsabilidad del escritor⁹², pues "tiende a incorporar la literatura a un terreno de experiencia concreta, de testimonio y de acción"⁹³. En esta dialéctica del autor-lector, "el lector tiende a rebasar el límite de la literatura que ama y a vivirla existencialmente, como parte de su experiencia vital."⁹⁴ Leer y escribir son maneras de actuar⁹⁵ y por lo tanto constituyen en sí mismas un ejercicio ético de amplio valor.

A esta percepción de la literatura y de las labores del autor y del escritor como compromiso y responsabilidad, se suma la idea, bastante arraigada en Cortázar, de que la lectura y la escritura constituyen en sí juegos narrativos, juegos de palabras. Como señaló Vargas Llosa "en los libros de Cortázar juega el autor, juega el narrador, juegan los personajes y juega el lector, obligado a ello por las endiabladas trampas que lo acechan a la vuelta de página menos pensada"⁹⁶.

⁹⁰ Malva Filler. Op. cit., p. 152.

⁹¹ Mijaíl Bajtín, "Arte y responsabilidad". En *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005, p.11.

⁹² Julio Cortázar. "El lector y el escritor bajo las dictaduras en América latina". En su *Argentina: años de alambradas culturales*. Op. cit., p.87.

⁹³ *Ibid.*, p. 84.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁵ Véase *ibid.*

⁹⁶ Mario Vargas Llosa. "La trompeta de Deyá". En Julio Cortázar. *Cuentos completos I*. Madrid, Alfaguara, 1994, p. 16.

3. Comienza el juego

“Sólo en sueños, en la poesía, en el juego
–encender una vela, andar con ella por el
corredor- nos asomamos, a veces, a lo que
fuimos antes de ser esto que vaya a saber si
somos”.⁹⁷

Al escribir, Cortázar lleva a cabo un juego, una diversión, un momento de distensión en el que interrumpe su vida para acceder a otra parte, al territorio de la ficción. Como lectores debemos responder a ese juego apropiadamente, siguiendo sus reglas, que en cada uno de los relatos son bien particulares y en el caso de Cortázar, como dijimos, implican involucrarse, o sea, ensuciarse un tanto. Comprender la naturaleza del juego en general (digamos, del juego como “categoría vital primaria del hombre”⁹⁸) nos ayudará a entender cómo es que este autor y nosotros mismos podemos entender a su literatura como tal.

Si pensamos en el juego inmediatamente se nos viene a la mente un estadio infantil del desarrollo humano: nuestra niñez. Sin embargo, con un poco más de atención notamos enseguida que el juego abarca mucho más que la niñez, y que no es una propiedad exclusivamente humana, sino que también abarca a muchos otros animales. Si hombres y animales juegan, la pregunta que enseguida nos surge es ¿por qué lo hacen?, pero no hay respuesta fácil a dicha pregunta. El juego como tal es una actividad que si bien puede servir como práctica para habilidades futuras, no puede agotarse en esa calificación, ya que en muchas ocasiones no enseña nada. Como bien destacó Huizinga, “todo juego es, antes que nada, una actividad libre”⁹⁹, de modo que no se exige ni persigue ninguna utilidad o necesidad, “es algo superfluo”¹⁰⁰. Con esto Huizinga de ninguna manera se quiere expresar que el juego sea irrelevante, él sabe que importa porque “significa algo”¹⁰¹, pero se trata de algo que escapa de la vida corriente, tanto por su lugar como por su duración¹⁰². Como bien indicaba Bajtín, “el juego permitía al hombre salir de los moldes convencionales, lo liberaba de las leyes y reglas, le permitía reemplazar las convenciones corrientes por otras más numerosas, alegres y ligeras”¹⁰³. El ser

⁹⁷ Julio Cortázar. “Capítulo 105”. En su *Rayuela*. Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

⁹⁸ Véase Johan Huizinga. *Homo Ludens*. 14ª ed. Madrid, Alianza Editorial/Emecé Editores, 2005, p.14.

⁹⁹ Johan Huizinga. Op cit., p. 20.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid., p.12.

¹⁰² Véase ibíd. p. 22.

¹⁰³ Mijail Bajtín. “Capítulo 3: Las formas e imágenes de la fiesta popular en la obra de Rabelais”. En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El*

humano juega en tiempo de ocio y durante ese tiempo suspende su vida ordinaria y las normas que ésta implica para acceder a otra vida, a otras normas. Este acceso puede realizarse tanto por gusto y recreo, es decir, por debajo del nivel de la vida seria, como por encima de él¹⁰⁴. No es necesariamente un ejercicio cómico (no serio), sino que al abstraer al jugador de su realidad y sumergirlo en otra bien puede comprometerlo seriamente en ella. Consideramos que este carácter dual (cómico y serio del juego) es compartido con la literatura y que el caso de Cortázar es paradigmático a este respecto por contener ambos polos.

Ya se entiende mejor, entonces, a qué nos referíamos cuando emparentábamos a la literatura cortazariana con el juego; ésta podría ser interpretada desde la perspectiva del juego (tal como lo define Huizinga), puesto que comparte sus principales características. Por lo demás Huizinga ya advertía el parentesco del juego con las artes al señalar los estrechos vínculos que éste tiene con la belleza¹⁰⁵. Mediante el juego el ser humano se expresa y se conecta con otros, y la palabra es un medio de expresión esencialmente bello y propicio para la interacción. Particularmente en el caso de Cortázar, para quien el lector siempre estuvo tan presente, la literatura no podía ser otra cosa que una acción lúdica de aproximación con el otro. Esa unión que no es nunca perfecta ni completa, pero resulta siempre sugerente (como el texto-sexo mismo), despierta nueva vida en las palabras, que como todo juego que puede volver a jugarse, pueden volverse a leer e interpretar. Quizás la única diferencia que quepa mencionar sobre el juego (al menos de alguna clase de juegos) y la narrativa cortazariana, sea que en esta última nadie compite. Pero sin duda todo el que participe en ella sentirá que ha ganado algo al final de la partida: vuelve a su cotidianeidad renovado, algo (probablemente imperceptible o innombrable) ha cambiado en él.

Otra característica del juego que nos parece productiva es su relación con la fiesta, también señalada por Huizinga. “El descartar de la vida ordinaria, el tono, aunque no de necesidad, predominantemente alegre de la acción –también la fiesta puede ser muy seria–, la delimitación espacial y temporal, la coincidencia de determinación rigurosa y auténtica libertad, he aquí los rasgos capitales comunes al juego y a la fiesta”¹⁰⁶. Huizinga habla de la fiesta en general, pero nosotros preferimos hacer alusión a un tipo particular de fiesta, que consideramos

contexto de François Rabelais. Trad. Julio Forcat y César Conroy. 8ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 211.

¹⁰⁴ Véase Johan Huizinga. *Op cit.*, p. 35.

¹⁰⁵ Véase *ibíd.*, p. 19.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 38.

sumamente productiva a la hora de analizar sus componentes y descubrir la incidencia de los mismos al interior de la obra cortazariana: el carnaval.

4. El carnaval

“El carnaval posee un carácter universal,
es un estado peculiar del mundo: su
renacimiento y renovación en los que cada
individuo participa”¹⁰⁷

Entenderemos por carnaval, aquello que expuso el teórico Mijail Bajtín en sus textos, es decir, un concepto que unificaba en sí “un conjunto de regocijos de origen diverso y de distintas épocas, que poseían rasgos comunes”¹⁰⁸. Pese a esta amplitud del concepto en general, Bajtín historiza el mismo en sus estudios (como suele ser su método de análisis) para delimitarlo, al tiempo en que nos presenta sus principales características. Entre ellas cabe destacar que el carnaval se sitúa en un tiempo establecido (al igual que el juego), durante el cual “se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica social y por cualquier otra desigualdad (incluyendo las edades) de los hombres”¹⁰⁹. El carnaval permite *disparidades carnavalescas*, es decir, unión entre elementos opuestos de la realidad. “El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etc.”¹¹⁰ De esta manera profana, realiza el sacrilegio de rebajar y destituir aquello que fuera de él era considerado sagrado. Frente a la seriedad del mundo cotidiano, el carnaval se plantea como “la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa”¹¹¹. Se trata de una *vida festiva*, que permite acabar con las concepciones unilateralmente serias y separatistas del mundo. En el carnaval todo se libera y consigue juntarse mediante el principio integrador de la risa. Por el curso de un tiempo transitorio, el juego logra transformarse en vida real y las fronteras entre las personas y las cosas se diluyen. De esto Bajtín deduce que el carnaval se encuentra “situado en las

¹⁰⁷ Mijail Bajtín. “Introducción. Planteamiento del problema”. En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Op. cit., p. 13.

¹⁰⁸ Véase Mijail Bajtín, “Capítulo 3: Las formas e imágenes de la fiesta popular en la obra de Rabelais”. Op. cit., p.196.

¹⁰⁹ Mijail Bajtín, “El género, el argumento y las estructura de las obras de Dostoievski”. En *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.179.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Mijail Bajtín. “Introducción. Planteamiento del problema”. Op. cit., p.14.

fronteras entre el arte y la vida”¹¹². Se trata en realidad de “la vida misma, presentada con elementos característicos del juego”¹¹³. En el carnaval todos juegan, de manera que éste permite llevar a cabo una utopía social en donde “todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar”¹¹⁴. Durante la fiesta y el carnaval se lleva a cabo una libertad utópica, de carácter efímero¹¹⁵.

Bajtín sitúa los orígenes del carnaval en la Antigüedad, en donde las festividades carnalescas de carácter popular, coexistían con las manifestaciones oficiales de la cultura, debido a que en esta época, “la seriedad trágica no excluía el aspecto cómico del mundo”¹¹⁶. La integración de ambos aspectos, se veía reflejada en la concepción de los géneros literarios antigua, que reunía un conjunto heterogéneo de géneros forjados a fines de la antigüedad clásica y durante la época helenística, en una sola categoría, que los antiguos denominaron lo “cómico-serio”. Estos géneros, pese a ser diferentes en el exterior (el conjunto integraba tanto géneros bajos como géneros altos), poseían un parentesco interno para los antiguos: el estar unidos por un profundo nexo con el folclor carnalesco¹¹⁷. Un mayor desarrollo del carnaval fue llevado a cabo durante la Edad Media, época en la cual la unidad de lo cómico-serio fue reemplazada por profundas jerarquizaciones, que establecieron límites claros entre los géneros altos y bajos. Estas jerarquizaciones y la visión vertical de la vida que caracterizó a la cosmovisión medieval, era sin embargo suprimida durante el carnaval, que permitía una reorganización del mundo entendida como “el mundo al revés”. La siguiente época en la que el carnaval destacó por su importancia fue en Renacimiento. Este periodo se caracteriza por su lucha en contra de la cultura oficial, la cual estaba fuertemente apoyada en la poderosa cultura cómica popular. “Los espíritus progresistas del Renacimiento participaban directamente de esta cultura, y ante todo en el aspecto

¹¹² Ibid. p.12

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid. p.15.

¹¹⁵ Véase Mijail Bajtín, “Capítulo 1: Rabelais y la historia de la risa”. En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Op.cit, pp. 84-85.

¹¹⁶ Ibid., p.111.

¹¹⁷ Véase Mijail Bajtín. “El género, el argumento y las estructura de las obras de Dostoievski”. Op. cit., p.156.

de fiesta popular y de carnaval”¹¹⁸. En el Renacimiento, la verticalidad característica de la visión oficial del mundo medieval es reemplazada por la horizontalidad. En la visión renacentista, el hombre escapa de la jerarquía y se asocia al devenir. No existe ya más el individuo medieval, hermético y acabado, sino uno inacabado y abierto, capaz de “reunir en él lo superior y lo inferior, lo lejano y lo cercano”¹¹⁹.

Ya realizada una revisión histórica (diacrónica) de la idea de carnaval de Bajtin, vale la pena destacar el fenómeno que nos interesa a nosotros, el de la “carnavalización literaria”, que es la “trasposición del carnaval al lenguaje de la literatura”¹²⁰. En la carnavalización literaria, la literatura experimenta el influjo del folclor carnalesco, que ejerce su influencia dominante sobre ella, sobre todo en el aspecto genérico. El lenguaje del carnaval, si bien no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal, digamos, traducido directamente al lenguaje de conceptos abstractos propio del discurso literario, al menos logra transferirle ciertos aspectos, particularmente algunas imágenes artísticas que, al igual que él, poseen un carácter sensorial concreto¹²¹. Este fenómeno se llevó a cabo en distintas épocas con acentos diferentes, pero según Bajtín fue en el Renacimiento en donde alcanzó su máxima expresión en la obra de Rabelais. Si bien Bajtín cree que después del Renacimiento, el proceso de carnavalización comienza a decaer y a degenerar en formas restringidas de la risa (como el humor, la ironía y el sarcasmo)¹²², consideramos que autores como Cortázar contribuyeron a continuar dicho proceso e incluso a revitalizarlo. A nuestro parecer el medio que utiliza Cortázar para lograr esa persistencia y avivar la carnavalización literaria no puede ser otro que el juego (elemento que como vimos, utiliza también el carnaval). Nuestra hipótesis de que el cronopio (como personaje y como paradigma) sería el representante más característico de este proceso en la narrativa cortazariana, aún queda por demostrarse en el curso del análisis que viene a continuación.

¹¹⁸ Mijail Bajtín. “Capítulo 3: Las formas e imágenes de la fiesta popular en la obra de Rabelais”. Op. cit., p.246.

¹¹⁹ Mijail Bajtín, “Capítulo 6: Lo inferior material y corporal en la obra de Rabelais”. En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Op. cit., p.329.

¹²⁰ Mijail Bajtín, “El género, el argumento y las estructura de las obras de Dostoievski”. Op. cit., p. 179.

¹²¹ Véase ibíd. pp. 178-179.

¹²² Ibíd., p.110.

CAPÍTULO III: LA DIMENSIÓN CÓMICA DEL CRONOPIO.

En este capítulo procederemos a analizar al cronopio como personaje y como paradigma en su dimensión cómica, es decir, en aquellos relatos en que aparece mostrando la naturaleza festiva que lo caracteriza. Con esto no se descarta que otros personajes (incluso los famas, opuestos a los cronopios) revistan un carácter cómico en ocasiones, sino que más bien se pretende demostrar la efectividad del cronopio para transmitir el humorismo, como elemento lúdico y carnalesco. Cabe destacar, además, que la comicidad del cronopio (así como la de otros personajes, que no nos compete tratar pormenorizadamente aquí), se establece siempre en relación con el lector, ya que “lo cómico es inconsciente”¹²³, es decir, “se hace invisible para sí mismo, volviéndose visible para todo el mundo”¹²⁴. Los cronopios, por lo tanto, no verán entre ellos su comicidad ni la de su entorno, sino que seremos nosotros, como lectores (en complicidad con el autor), quienes la percibiremos.

Como vimos anteriormente, Cortázar valora profundamente el humor en el ámbito artístico y a menudo lo practica en sus relatos. Fernando Aínsa lo explica bastante bien: “Cortázar participaría de esa condición del homo absurdus que caracteriza al hombre contingente del siglo XX”¹²⁵. De esta manera no resulta extraño que tanto su cronopio-personaje como el cronopio-paradigma (que distinguimos nosotros), expongan sus aptitudes para lo cómico en los textos en los que se presentan, como se pretende demostrar a continuación. Si bien la conexión de lo cómico con el juego “es de naturaleza secundaria”¹²⁶, consideramos importante hablar de ello, puesto que se vincula al juego más libre y festivo, que es característico del carnaval. El rol de la comicidad en el carnaval resulta innegable y se manifiesta en la risa, que disuelve los miedos y las prohibiciones. Observemos entonces, cómo el cronopio llena de risa los espacios del relato.

Una primera aproximación al aspecto cómico del cronopio será sin duda a través de los personajes de este nombre, a quienes el mismo Cortázar definió como

¹²³ Henri Bergson. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. 4ª ed. Buenos Aires, Losada, 1962, p. 12.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Fernando Aínsa. “Descolocación y representación paródica en la obra de Cortázar. En Varios autores. *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1985: Paris, Francia) Madrid, Fundamentos, 1986, p.109.

¹²⁶ Johan Huizinga. *Op. cit.*, p.18.

“muy cómicos, muy divertidos”¹²⁷. Se trata de personajes que nacen por lo tanto bajo el signo de la comicidad, lo que llevará a un crítico a decir que los relatos sobre los cronopios constituyen “miniaturas fantástico-humorísticas”¹²⁸. Como bien señala García Canclini, “los cronopios son creaciones plenas de color y de fiesta, comparables a las de un buen dibujo animado.”¹²⁹ El mismo volumen en el que aparecen los cronopios como personajes, es definido como un conjunto humorístico de relatos misceláneos, resumiéndose su intención en la comicidad (en los capítulos siguientes pretendemos demostrar que su sentido alcanza también otros espacios). Cortázar escribió las *Historias de cronopios y de famas* como un dislate, una jugarreta, sin la intención de establecer con claridad quiénes eran o cómo eran estos personajes. Junto con inventar a los cronopios, inventó a los famas y esperanzas y les creó costumbres particulares. De hecho el comienzo de la aparición de estos tres personajes (subtitulado también humorísticamente “Fase mitológica”¹³⁰) se inicia con un relato titulado “Costumbres de los famas”, en donde se relata cómo uno de éstos bailaba tregua y cáta, dos palabras también inventadas y que producen distanciamiento en el lector. Este distanciamiento, que se origina tanto por el nombre de los personajes, como del de sus bailes característicos, causa el efecto de comicidad, por cuanto, como dice Bergson, el medio natural de la risa es la indiferencia¹³¹; esto es, que en la medida en que menos conexiones emotivas tenemos con las personas (personajes, en este caso) y sus acciones, más risa nos provocan. El fama baila para molestar a las esperanzas delante del almacén y éstas le piden que no lo haga, ante lo cual el fama se ríe para menoscabarlas (risa burlona, que por sí sola no es carnavalesca). Entonces las esperanzas se abalanzan sobre el fama y lo golpean, llevando a cabo un acto típicamente carnavalesco, que es el apaleo de las figuras que representan el poder (ya señalamos que los famas, corresponden a seres de este tipo, que defienden el orden y los convencionalismos). Esta injuria podría provocar risa en el espectador

¹²⁷ Entrevista a Julio Cortázar en [en línea] España. <<http://www.youtube.com/watch?v=yS14T8ObSew>> [consulta: 5 mayo 2010].

¹²⁸ Manuel Durand. “Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y de famas”. En Noé Jitrik, Manuel Durand, et al. Op. cit. p. 46.

¹²⁹ Néstor García Canclini. *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1978, p.75.

¹³⁰ Aludiendo con ello al mito, una narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico (según la RAE). Al ser la primera aparición de estos personajes, el mito sería de carácter cosmogónico (implicaría la creación de los mismos) y serio. Las historias que se presentan en esta sección, en cambio, apenas si introducen algunas acciones de los personajes, que rompen con toda seriedad.

¹³¹ Henri Bergson. Op. cit. p. 13.

(el burlador ha sido burlado), sin embargo, puede provocar también el efecto contrario, la lástima, ya que la golpiza acaba con la trágica escena del fama quejándose “envuelto en su sangre y su tristeza”¹³². Ante la imagen del fama caído y triste, se acercan los cronopios y le dicen: “Cronopio cronopio cronopio”¹³³, frase que si bien no posee un significado reconocible, el lector entiende como un signo de compasión, cuando el narrador señala que el fama la entendía “y su soledad era menos amarga”¹³⁴. La situación deplorable del fama golpeado, así como la ternura amistosa de los cronopios, provoca un acercamiento a estos personajes que instantáneamente frena la risa. Más adelante veremos las implicaciones de estos contactos entre la fantasía de estas historias y la realidad de quien las lee y su consiguiente carga emotiva.

Otro relato que presenta el lado cómico de los cronopios es el llamado “Alegoría de un cronopio”. Como su nombre lo dice, muestra una situación en donde el cronopio se pone contento. Su alegría es simple, consiste únicamente en comprar hilos (uno azul) y esperar a que el fama con quien se ha encontrado lo lleve en su automóvil para que éstos no se mojen con la lluvia. La suya es una felicidad prácticamente infantil, que demuestra lo sencillo que puede ser estar alegre. Esto produce comicidad, pues enfrenta al lector al sentimiento de “relatividad universal” (todos podemos encontrar razones diferentes para estar contentos), que ha sido considerada una de las bases del efecto cómico¹³⁵.

La siguiente sección de *Historias de cronopios y de famas*, que lleva por título este mismo nombre, también contiene relatos que demuestran el carácter profundamente cómico del cronopio. En el relato “Viajes”, el cronopio logra ser cómico gracias a la comparación que el narrador establece entre las costumbres de viaje que tienen los cronopios y los famas. Mientras los famas tienen una conducta seria y ordenada a la hora de viajar, averiguando desde lo más útil (como precios) hasta lo más absurdo (como color de las alfombras) y exagerado (como la lista de los médicos de guardia y sus especialidades); los cronopios no organizan nada en absoluto y se exponen a múltiples vicisitudes. Tanto la conducta extremadamente sistematizada de los famas, como el caos que caracteriza a los cronopios resultan

¹³² Julio Cortázar. “Costumbres de los famas”. En su *Cuentos completos 1*. 5ª ed. Madrid, Alfaguara, 1995, p. 473.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Según Pinski, ctd. en Mijail Bajtin. “Rabelais y la historia de la risa”. En su *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Op. cit., p. 128.

cómicos, pues constituyen exageraciones, dos polos por lo general lejanos al lector promedio. Sin embargo, el humorismo que despiertan los famas se asemeja más a la risa burlona o sarcástica (¿cómo disfrutar de un viaje tan poco espontáneo?); el de los cronopios, en cambio, se acerca más a la risa festiva, pues su desorden despierta simpatía, ya que nos parece más auténtico. Los cronopios están contentos de viajar y los problemas por los que tienen que pasar, no los desaniman.

Otra historia cómica del cronopio, “Relojes”, cuenta cómo éste se pone a reír al ver al fama darle cuerda a su reloj con gran cuidado. Consideramos que la risa del cronopio, como la del carnaval, resulta ambivalente, por cuanto con ella ridiculiza la acción pragmática del fama (utilizar un reloj para medir el tiempo y cuidarlo) y a la vez se divierte con la acción. El lado positivo de su risa se vuelve reconocible cuando el cronopio, inspirado por la imagen del fama inventa un nuevo tipo de reloj: el reloj-alcachofa o alcaucil. Este nuevo reloj, contraparte cómica del reloj a cuerda del fama, es colocado en la pared (al igual que el anterior) y cada una de sus hojas representa las horas, que para ser marcadas, deben ir siendo extraídas por el cronopio. Una vez que las ha extraído todas, “el tiempo no puede ya medirse¹³⁶” y el cronopio se come el corazón de la alcachofa y pone otra en el agujero. Esta idea insólita del cronopio de medir el tiempo con una alcachofa resulta cómica no sólo porque representa un absurdo (el tiempo no puede medirse de esa forma), sino también porque al ser expuesta relativiza la idea del tiempo como algo capaz de medirse. De esta manera, el lector se encuentra en la posición de reírse tanto *del* cronopio como *con* el cronopio (del fama, que como muchos lectores, cree en la importancia de medir el tiempo y obedecer al reloj).

“La foto salió movida” es un relato en donde la comicidad del cronopio se centra en su percepción absurda o descentrada de la realidad. Aquí el cronopio se dirige a abrir la puerta de calle y en lugar de ésta se encuentra con una caja de fósforos, ante lo cual tiene la idea aparentemente ridícula de que a lo mejor “el mundo se hubiera desplazado de golpe”¹³⁷ y ya nada se encuentra en su lugar, sino que ocupa el lugar de otra cosa. El cronopio no reacciona según la lógica cotidiana que vería una explicación mucho más simple al suceso (como que olvidó la llave en otro lugar), sino que elabora una teoría mucho más compleja e inverosímil que termina alterándolo sobremanera. Su idea resulta cómica por lo ingeniosa y por el hecho de que él no se da cuenta que la ha inventado y cree que es lo que realmente ocurrió al intentar verse en un espejo que por lo ladeado refleja un paraguero en

¹³⁶ Julio Cortázar. “Relojes”. En su op. cit., p. 481.

¹³⁷ Julio Cortázar. “La foto salió movida”. En su op. cit. p. 489.

lugar de su imagen. Esta coincidencia lo aflige aún más al tiempo que nos divierte, por la ingenuidad que comporta. El cronopio se deja llevar por su fantasía y los lectores que sabemos que es sólo eso, una invención, nos reímos de él. No obstante, nuestra risa no se agota en la burla, ya que la creatividad del cronopio para inventarse semejante historia nos despierta simpatía. Sigue siendo una risa ambivalente, destructora y productora a la vez.

Una forma de humor travieso manifiesta un cronopio en la historia "Inconvenientes en los servicios públicos". Este cronopio, apenas fue nombrado Director General de Radiodifusión, hizo traducir todos los textos de la radio al rumano, de manera que ningún fama entendía nada al oír la radio. Esta travesura del cronopio¹³⁸ provoca risa porque alude a la incomunicación (recordemos que ésta es un tema característico del teatro del absurdo). Sin entender el idioma, los radioescuchas sólo oyen ruidos y encender la radio para informarse, por lo tanto, resulta ridículo. Ante esta situación, el Superior Gobierno manda a fusilar al cronopio, pero ocurre otra disrupción cómica: el pelotón encargado de fusilarlo era de cronopios, por lo tanto no le disparan a él, sino a la muchedumbre. Aun cuando después se logra llevar a cabo el objetivo de fusilar al cronopio bromista, su travesura ya ha establecido cambios en su entorno: los famas ya no le tenían fe a la radio y por lo tanto no la encendían, o bien, habían decidido estudiar rumano, que se puso de moda. El cronopio jugó a reemplazar las convenciones y pese a que fue finalmente asesinado lo logró. Su risa festiva estableció cambios en la ciudad, pese a sus detractores.

En "Haga como si estuviera en su casa" se comparan las actitudes de esperanzas, famas y cronopios a la hora de comprar una casa. Los primeros colocan una baldosa invitando a los huéspedes a pasar, los segundos no colocan ninguna y los terceros colocan cinco, las que contienen mensajes que van desde lo más cordial y formal hasta lo más irrespetuoso y burdo. La última baldosa motiva la risa, al decir: "Este cartel anula todos los anteriores. Rajá, perro"¹³⁹. Comicidad simple, que proviene tanto del elemento sorpresa como de la autenticidad que transmite. Utilizando un lenguaje humorístico, que es a su vez sincero y

¹³⁸ Cabe recordar que el cronopio tiene "algo de "dwarf", de duende travieso que siembra desconcierto y disgusto en el orden familiar". Guillermo Ara. "Cortázar cronopio". En Noé Jitrik, Manuel Durand, et al. Op. cit., p. 111.

¹³⁹ Julio Cortázar. "Haga como si estuviera en su casa". En su op. cit., p. 493.

espontáneo, se logra transformar el orden de la cortesía (que se ha vuelto automático y por ende, poco auténtico), introduciendo en él lo imprevisible¹⁴⁰.

Como vimos en todos estos relatos de cronopios, “la falta de identificación entre lector y personajes, lo absurdo de las acciones de los personajes, y la falta de un sentimiento de peligro o angustia, determinan que las situaciones absurdas se resuelvan en sonrisa o franca risa”¹⁴¹. Pero como señalamos en los capítulos precedentes, percibimos al cronopio también como figura o paradigma, vale decir, que hay otros personajes que sin llevar su nombre comparten sus principales características. El humorismo del cronopio-paradigma lo observamos fundamentalmente en las otras secciones de *Historias de cronopios y de famas*, lo cual no debería extrañarnos considerando que el volumen perseguía ese objetivo.

En la sección “Manual de instrucciones” (primera del volumen) encontramos dos relatos que producen un efecto humorístico. Como en ambos casos se trata de instrucciones, no hay personajes, sino más bien un narrador que alude directamente a un lector. En estos casos el narrador sería quien a nuestro parecer adoptaría la actitud cómica propia del cronopio, mediante la utilización del humor absurdo. Cae en lo absurdo e inútil que resulta describir un acto que surge espontáneamente. No se da instrucciones a algo que llevamos a cabo sin pensar en cómo lo hacemos. Al elaborar estas instrucciones, se hace rígido y mecánico algo que es natural y con ello se lo vuelve cómico, ya que “las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo”¹⁴². La primera instrucción que resulta cómica se titula “Instrucciones para llorar”. En ella el narrador describe un llanto medio, sin escándalo. Da hasta su duración (¿quién piensa en eso cuando llora?) e incluso propone técnicas para llorar que resultan particularmente absurdas y cómicas. Pensar en uno mismo o en un pato cubierto de hormigas son sin duda simplificaciones ridículas de la autocompasión y la compasión por el otro que despiertan la risa. Pensar en lugares desiertos simplifica la angustia por la soledad o por lo inabarcables que resultan para la imaginación los lugares sin gente. El narrador describe además cómo se llora, tapando el rostro o, en el caso de los niños, con la manga del saco contra la cara, en un rincón del cuarto de preferencia. Para producir este efecto cómico, como ya puntualizamos, se requiere un lector cómplice, es decir, uno que sea capaz de entender que al leer estas instrucciones no

¹⁴⁰ Véase García Canclini. Op cit., p. 92.

¹⁴¹ Manuel Durand. Op. cit., p. 46.

¹⁴² Henri Bergson. Op. cit., p. 30.

aprenderá cómo llorar precisamente, sino que más bien entenderá perfectamente que eso no se aprende y que por lo tanto resulta absurdo explicarlo. Podría llegar a entender estas instrucciones como una burla al análisis descriptivo exhaustivo, propio de su época, que le da una particular importancia a la técnica y al racionalismo; aceptando que hay conductas no racionales y no técnicas que no requieren explicación, pues al acudir a una se desnaturalizan por completo. Podría entender también que las instrucciones lo llevan a repensar su realidad cotidiana, a verla de forma nueva, más creativa e ingeniosa. Cualquiera sea su interpretación, logra reír alegremente con el relato y se regocija con las posibilidades nuevas que éste le ofrece frente a la realidad. Algo muy similar ocurre con “Instrucciones para subir una escalera”, que transforma un acto simple y cotidiano en una operación aparentemente complicadísima, por la dificultad que comporta explicarla. El narrador vuelve a explotar el sentido del absurdo a través de una explicación innecesaria y eso provoca risa en el lector. Como ambas instrucciones se dan más bien como sugerencias u ofrecimientos libres, con un estilo verbal pasivo o infinitivo, Mireya Camuratti cree que lo que éstas buscan es “Probar que frente a nosotros, esperándonos en cada lugar y en cada instante, existe una variedad infinita de posibilidades. Impulsarnos a revisar, a rever aquello que a veces aparenta ser insignificante o superficial pero en donde podemos descubrir algo trascendente.”¹⁴³ Nosotros, en cambio, creemos que si bien hay una demostración de las posibilidades divergentes de ver e interpretar la realidad, éstas no necesariamente conllevan a algún tipo de trascendencia. De hecho, en los dos casos que vimos, la gracia estriba en que no existe ningún tipo de nivel trascendente, sino más bien una materialización y mecanización de dos acciones (llorar y subir una escalera), llevadas a cabo con el fin de provocar comicidad. El narrador, como el cronopio, juega y se divierte creando una explicación absurda¹⁴⁴; no creemos que con ello intente cambiar su realidad, sino que simplemente la suspende por unos momentos (el de la narración y posteriormente el de la lectura) para mostrarnos otra que despierta nuestra risa.

En la siguiente sección, titulada “Ocupaciones raras”, se cuentan distintos relatos sobre una familia (a la que reconoceremos como la “familia de la calle Humboldt”), cuyos miembros se comportan como auténticos cronopios y por lo

¹⁴³ Mireya Camuratti. “El absurdo, la risa y la invitación a la aventura: “Instrucciones para subir una escalera””. En David Lagmanovich. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona, Ediciones Hispam, 1975, p. 80.

¹⁴⁴ Destaquemos que “existe una interrelación muy sugestiva entre juego y absurdo”. Néstor García Canclini. Op. cit, p. 63

tanto representarían (a nuestro parecer) muy bien a esta paradigma. “Etiquetas y prelaciones” es una de las historias en donde los personajes y el narrador (también perteneciente a la mentada familia y por lo tanto otra figura del cronopio) se comportan cómicamente. El narrador cuenta cómo su familia pone sobrenombres diferentes de los habituales, que a ellos que parecen muy recatados y apropiados, pero que revelan ser particularmente vulgares y ofensivos para el lector (como “la Culona”). A la vez modifican expresiones por otras que consideran más castizas, cuando en realidad resultan más burdas para el lector. La risa se produce tanto por la mención de un lenguaje grosero en sí¹⁴⁵, como por la percepción inversa de aquello que es recatado y vulgar. Otro aspecto que consideramos digno de destacar, es el mensaje que probablemente el autor introduce como guiño al final del relato, al señalar que el tío mayor del narrador insta a los escritores argentinos a hacer algo parecido con el lenguaje. Allí podría estar hablando Cortázar, quien siempre apeló en su escritura a utilizar un lenguaje más directo, más cercano a la oralidad, al habla corriente, sin por ello dejar de lado su potencial poético. Como bien dijo Malva Filler en su análisis de este relato: “De lo que se trata es de liberarse de las fórmulas, de la manera respetuosa y eufemística de descripción, prefiriendo la expresión directa y coloquial que, al ser menos refinada, es más expresiva y auténtica.”¹⁴⁶

En “Correos y telecomunicaciones” la familia de la calle Humboldt pone a prueba todo su arsenal humorístico al conseguir empleo (una parte de ella, claro) en la Sucursal de Correos, en donde llevan a cabo excéntricas acciones destinadas a hacer de el trámite burocrático de enviar correspondencia una fiesta. Regalando globos, comida y bebida, y untando las encomiendas con alquitrán y cubriéndolas de plumas (un clásico recurso humorístico el cubrir a personas de esa forma, pues resulta particularmente ridículo), la oficina se transforma en un espacio diferente, ya no serio y burocrático, sino risueño y alegre, como un campo de juego, en donde todos pueden comportarse libremente (como en el carnaval). Esto sin embargo, inmediatamente escandaliza a los mirones y a la policía, que proceden a invadir el local para devolverlo a su normalidad. La familia reacciona despidiéndose

¹⁴⁵ Lenguaje que se encuentra más cercano a lo popular y a lo carnavalesco, o como diría Rabelais un “vocabulario de la plaza pública”. Como bien señala Malva Filler, “Cortázar va del cultismo al lunfardo, pasando por todos los niveles del lenguaje e incluyendo el uso de extranjerismos y de frases enteramente escritas en otros idiomas, pero es evidente su preferencia por el lenguaje callejero y popular.” Malva Filler. *Los mundos de Julio Cortázar*. Madrid, Las Americas Publishing Company, 1970, p.138.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 140.

escandalosamente, “haciendo volar sobre el público una multitud de flechitas de colores fabricadas con los formularios de los telegramas, giros y cartas certificadas”¹⁴⁷. Los documentos son transformados en juguetes y con ello pierden su seriedad y su autoridad. Finalmente la familia canta el himno nacional, costumbre que da gravedad a los actos cívicos o públicos y que en este caso se muestra particularmente absurda y risible.

El relato “Conducta en los velorios” muestra la excéntrica y cómica manera de comportarse de la familia de la calle Humboldt en un acto tan serio, respetado y solemne como un velorio. Se explica en un comienzo que esta conducta sólo es llevada a cabo en aquellos velorios en que se practica la hipocresía, es decir, donde el dolor no es auténtico, sino más bien fingido. Allí acude entonces toda la familia, desarrollando una escandalosa y compungida actuación, con la que le roban a los hipócritas deudos auténticos el protagonismo de la velada. Sus exageradas actuaciones vuelven ridículo el dolor fingido de los familiares del fallecido, provocando la risa del lector, quien o reconoce la incómoda situación de estar en un acto tan ceremonioso y tener que adecuarse a él, o bien ha estado en presencia de personas que fingen pena y recogimiento aunque no la sientan. Como dijo Fernando Aínsa: “Con los Cronopios el mundo revela su disfraz hipócrita, cuyos velos caen divertidamente a través de una función demoledora de desenmascaramiento social.”¹⁴⁸ Con su actuación, esta familia revela un comportamiento inauténtico que resulta patético a los ojos de quien lo mire.

La tercera sección, llamada “Material plástico”, integra, según García Canclini “todas las expresiones de nuestra civilización tecnicista, que ha mecanizado las relaciones del hombre con el hombre, con los animales, con los objetos reales y fantásticos.”¹⁴⁹ En “Vietato introdurre biciclette”, un narrador, a quien identificamos con la figura del cronopio pone de manifiesto la situación global de que en los bancos y casas de comercio no se permite la entrada de las bicicletas, ya que estos locales tienen carteles en donde se manifiesta tal prohibición. El narrador deduce de ello que todo aquello que no aparece en el cartel, por más insólito que parezca (un repollo, un tucán, tortuga, etc.), puede ser ingresado, lo que se transforma en una discriminación para las bicicletas. De esta manera, va personificando el objeto inanimado, señalando que son “seres

¹⁴⁷ Julio Cortázar. “Correos y telecomunicaciones”. Op. cit., p. 426.

¹⁴⁸ Fernando Aínsa. Op. cit., p. 118.

¹⁴⁹ Néstor García Canclini. Op. cit., p. 69.

inocentes”, que “se humillan” y que sufren por ello un “complejo de inferioridad”, lo que resulta bastante cómico para el lector, quien entiende que las bicicletas no pueden experimentar ninguna clase de emociones y se divierten ante el ingenio que implica llegar a sugerirlo. El narrador además señala que junto a las bicicletas se discrimina a veces a los perros, que también aparecen en los carteles (probablemente al ser la mascota más común, que el amo podría sacar de paseo), lo que resulta particularmente injusto ya que no se hace lo mismo con otros animales (menos comunes como mascota). El relato finaliza con la amenaza de que quizás algún día las bicicletas podrían vengarse y acometer contra los cristales, algo absurdo, que por lo imposible e inocuo genera risa.

“Fin del mundo del fin” es otra historia absurda donde el narrador (nuestro cronopio-paradigma) especula sobre una posibilidad de apocalipsis o cambio radical de la realidad. Esta se originaría por el incremento de escribas y de fábricas de papel y tinta en el mundo, que llevaría a un exceso de escritos que colmando todos los sitios irían a parar al mar hasta hacerlo rebalsar y hundir los continentes, dejando a los barcos varados como islas. Esta fantasía resulta bastante graciosa por su improbabilidad. El lector ríe al no sentirse amenazado por esa posibilidad; la ve como algo externo y ridículo.

Otro libro también misceláneo y aún más diverso en su composición es “La vuelta al día en ochenta mundos”. Este volumen, que Cortázar realizó en colaboración con el artista argentino Julio Silva, y que por lo tanto, además de textos, consta con imágenes y fotografías, tiene más bien el formato de un collage. El mismo Cortázar señala que dicho libro “se va haciendo como esos misteriosos platos de algunos restaurantes parisienses en los que el primer ingrediente fue puesto quizás hace dos siglos, *fond de cuissen*, al que siguieron incorporándose carnes, vegetales y especias en un interminable proceso que guarda en lo más profundo, el sabor acumulado de su infinita cocción.”¹⁵⁰ Uno de los apartados de esta obra, llamado “Viaje a un país de cronopios”, contiene dos relatos sobre estos personajes que cabe analizar para probar su naturaleza cómica. El primero de ellos, “La embajada de los cronopios”, cuenta cómo estos residen en distintos países, pero existe uno que el narrador distingue como “país de cronopios”, al cual todo cronopio debe intentar ir¹⁵¹. Pero para hacerlo, el cronopio debe ir primero a la

¹⁵⁰ Julio Cortázar. Ctd. en Guillermo Ara. Op. cit. p. 106.

¹⁵¹ Cabe destacar que dicho país no puede ser otro que Cuba, donde se llevó a cabo la Revolución y por ende se pretende vivir de otra manera, más justa y equitativa para todos sus ciudadanos. Recordemos que Cortázar se consideraba a sí mismo

embajada, en donde es atendido por otros cronopios, que le piden que llene cinco formularios y lleve a su vez cinco fotos de frente. El cronopio explorador lleva a cabo estas tareas graciosamente, pues llena los formularios con equivocaciones y se toma las fotos guardándose una burlona (sacando la lengua) para él. Luego prepara las valijas junto a su mujer (“tan cronopio como él”), tarea que también resulta cómica, por cuanto el narrador nos indica que éstas quedan llenas de cosas, pero sin lo más importante. Entonces suena el teléfono y la embajada le avisa que debieron tomar el avión la semana anterior (error absurdo y risible), ante lo cual el cronopio se perturba y va a la embajada a alegar y allí le informan que debe conseguir un visado checoslovaco (nuevo dislate), lo que provoca la perturbación violenta del cronopio. El lector no puede sino reírse de tantos infortunios y complicaciones (ajenas), motivadas tanto por el carácter distraído del cronopio¹⁵², como por las complejidades burocráticas de la embajada. El siguiente relato, titulado “El avión de los cronopios”, funciona como una continuación del anterior. Allí se cuenta cómo los cronopios viajan prácticamente hacinados en sus aviones (ya que son muy escasos), lo cual no merma su alegría característica. La comicidad se instala al instante al enterarnos de que hay un nuevo inconveniente, un retraso de dos horas en el vuelo, que obliga a los cronopios a bajarse del avión. Este suceso no incomoda a los cronopios, quienes se muestran optimistas ante la posibilidad de comprar jugos y tarjetas postales, que llenan con gran contento mientras comen, llevando con ello a cabo “uno de los sueños de su vida, que es comer con una mano mientras escriben tarjetas postales con la otra”¹⁵³. Lo absurdo de este sueño nuevamente es un guiño de comicidad para el lector. Finalmente, los cronopios logran subir al avión y luego de conversaciones, sueño y comida llegan a su destino, el país de los cronopios, del cual escribirán memorias de viaje de una forma igualmente disparatada: en papelitos de colores, sin duda una burla a la seriedad de los clásicos relatos de viajes y a la solemnidad de las memorias.

Otro de los libros de Cortázar que ha destacado por su comicidad es “Un tal Lucas”. Este volumen consta de tres partes. La primera y la tercera tienen a

socialista y apoyaba fuertemente el proceso revolucionario. El cronopio, por ende, es también una figura revolucionaria, que actúa en contra del orden burgués. En el siguiente capítulo profundizaremos en esta característica.

¹⁵² Para Bergson, la distracción resulta particularmente risible, ya que “si no nos lleva a la fuente misma de lo cómico, nos pone en una cierta corriente de hechos y de ideas que vienen en línea directa de esa fuente; nos coloca sobre una de las grandes pendientes naturales de la risa”. Henri Bergson. En su op. cit., p.18.

¹⁵³ Julio Cortázar. “El avión de los cronopios”. En *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo 2*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2009, p. 177.

Lucas como protagonista, quien es retratado en distintas facetas como un sujeto irreverente y creativo que mantiene un contacto permanente con el lector, a quien convierte en su cómplice. Para nosotros a todas luces Lucas conformaría otro paradigma del cronopio. La segunda parte contiene relatos de corte misceláneo, integrando elementos tanto lúdicos como humorísticos. Empecemos por rastrear la comicidad de Lucas en el relato titulado “Lucas, sus compras”. Aquí se muestra a Lucas saliendo de su casa en pijama para comprar fósforos para la Tota. Al pasar a un café por una soda se encuentra con un amigo que le pide que le compre al boticario unas gotas para la hermana que éste se niega a venderle. En la farmacia aparece la señora del boticario que le solicita que tome fotos para el cumpleaños de “la nena”; después de eso aparece un viejo enfermo a quien Lucas debe ayudar a subir a la ambulancia y por equivocación se va en ella hasta el hospital. La suma de casualidades deja a Lucas lejos de su barrio en pijama, una situación bastante vergonzosa para él, pero cómica para el lector. Encima debe esperar a que llegue la familia del enfermo para que le de dinero para el taxi y una vez que lo tiene los taxis no aparecen. Para rematar, al final el narrador indica que se le acerca una viejecita a pedirle un fósforo, paradoja que se instala en el momento pues eso salió a comprar en primer lugar, antes de todo su periplo.

En “Lucas, su patriotismo”, Lucas mismo se ríe (y con él nos reímos sus lectores) del absurdo que implica defender los símbolos o productos del propio país como si éstos fueran superiores a los de otros países. Lucas sabe que esta conducta es ridícula y por eso se ríe de sí mismo y de otros cuando caen en ella. Esto provoca la indignación de sus amigos de otras nacionalidades, que proceden a hacer lo mismo con sus respectivos países, ante lo cual Lucas los deja discutir y se sanciona, al menos en parte, su patriotismo. Llamar “patriotismo” a esta conducta es una forma también de burlarse de ella y desprestigiarla, oponiéndola a la más noble conducta patriótica. Lucas se ríe de este tipo de actitudes, pues entiende que la nacionalidad de ningún modo es un valor supremo; él no admite superioridad alguna entre los hombres. Se pone de manifiesto un aporte específico del humor, que distingue claramente García Canclini: “redimir de la pedantería y la erudición, hermanar al hombre con su prójimo”¹⁵⁴.

“Lucas, sus clases de español”, muestra cómo Lucas empieza a dar clases de ese idioma y ante la advertencia de que debe enseñar español castizo, sin nada de argentinismos, escoge un artículo de El País de 1978, en donde se hablaba del

¹⁵⁴ Véase García Canclini. En su op. cit., p. 92.

toreo. A continuación transcribe dicho artículo, que resulta ser demasiado específico en lo castizo y en el ámbito de la tauromaquia, al punto en que resulta incomprensible para un hablante corriente de español. Los alumnos de Lucas no consiguen traducirlo, pues las palabras que contiene no se encuentran en el diccionario, y Lucas no los ayuda tampoco (ni él sabe). La incomunicación, como vimos antes, resulta muy cómica para el lector, que comprende que si él, siendo hablante de español, apenas comprende, menos lo harían estudiantes de la lengua. Es gracioso además notar el ingenio de Lucas, quien lleva al extremo el mandato del director, demostrándole con ello que no por ser latinoamericano habla un español menos correcto o más incomprensible. Su resolución bien podría ser considerada una “treta del débil”, ya que él siendo un profesor argentino, por ende un subordinado colonizado, se enfrenta al director español, o sea, su superior y colonizador. El resultado es que el director termine aconsejándole que les enseñe algo más sencillo.

Lucas introduce el lado cómico también en sus discursos, como se muestra en “Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias”. Allí este personaje comienza a dictar una conferencia con todos sus rasgos formales y la pompa característica que distingue a estos discursos. Sin embargo, cuando está recién comenzando a referirse a su tema, Lucas tropieza en un gesto con la mesa ubicada delante de él. Entonces su atención y sus palabras se dirigen ahora hacia la mesa y la describe al tiempo que se queja de su presencia allí en la sala, entre él y los auditores, puesto que los distancia. Haciendo uso de su elocuencia, Lucas gasta todo su tiempo en hablar de la mesa, volviendo absurda e inútil su conferencia, lo que provoca risa en el lector, quien puede imaginar qué sucedería en ese caso (resulta improbable, pero verosímil). Al final del relato y como acotación (entre paréntesis) se señala que “En general la conferencia termina –la terminan– mucho antes, y la mesa se queda sola en la sala vacía”¹⁵⁵. Los auditores no toleran que se les tome el pelo con un discurso de ese tipo, pues las conferencias se caracterizan por su seriedad y profesionalismo. Esta nueva forma de conferencias, únicamente tendría la forma de algo serio, pero en realidad trataría un tema completamente superfluo y ahí está su comicidad. Se plantea como un juego de Lucas, una manera que tiene este de divertirse a costa de los auditores, sin dañarlos, pero subvirtiendo aquello que ellos esperaban oír, liberándolos del “rígido sentido común”.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Julio Cortázar. “Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias”. En su *Cuentos completos* 23^a ed. Madrid, Alfaguara, 1994, p. 247.

¹⁵⁶ García Canclini. Op. cit., p. 91.

“Lucas, sus pudores”, relato de la tercera parte del volumen, es bastante cómico pero por motivos diferentes a los anteriormente citados. En esta historia, Lucas cuenta cómo le avergüenza ir al baño cuando está invitado a algún departamento, pues sabe que su comportamiento intestinal desembocará en un pedo sonoro y horrible que no podrá disimular. El pudor manifiesto en el título, que podría aludir al aspecto moral de Lucas, se vuelve irrisorio cuando notamos que refiere a su aspecto corporal¹⁵⁷. Hablar de este tipo de cosas se convirtió en un tema tabú, de ahí que a Lucas le de pudor y a nosotros risa, pero al contarlo, aunque sea evitando decirlo con todas sus letras, Lucas se acerca a lo bajo material y corporal, cuya función ha sido típicamente liberar “las cosas de la seriedad falaz, de las sublimaciones e ilusiones inspiradas por el temor”¹⁵⁸.

En “Lucas, sus regalos de cumpleaños”, Lucas decide hacer una torta Cinco Estrellas para Gladis. Compra los ingredientes y se esmera en cocinarla e ir armándola. Una vez lista se la lleva a la festejada para culminar tirándosela en la cara y salir corriendo. La broma inesperada de Lucas hace reír al lector, pero no a los contertulios de Gladis, que terminan pateándolo en la calle. Final tragicómico para una característica risa ambivalente: festiva y burlona a la vez. Para el pensamiento lógico parece absurdo hacer con tanto cuidado una torta que terminará desarmada en la cara de alguien, pero para Lucas, un cronopio que va en contra de la consecución de fines útiles, es suficiente dicha y provecho.

El relato “Lucas, sus traumatoterapias”, muestra al personaje luego de ser operado de apendicitis con su herida infectada, pese a lo cual realiza un viaje a Londres junto a dos de sus amigos y tras caminar mucho descubre que está curado. Entonces Lucas cree que ha descubierto la traumatoterapia, que consiste en “hacer exactamente lo contrario” de lo que recomendaría el médico. La practica después asustando a su tía Angustias que padecía de un resfriado insufrible, y logra que ésta se atemorice tanto que debe por completo de estornudar. Finalmente don Crespo anuncia que está con hígado, ante lo cual Lucas le aconseja que coma platillos muy grasientos. La traumatoterapia resulta jocosa por cuanto desobedece por completo aquello que la racionalidad y la ciencia indican. Como en los juegos infantiles del “mundo al revés”, Lucas dice y hace todo lo contrario de lo que debería.

¹⁵⁷ Como señala Bergson *“Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral”*. Henri Bergson. Op. cit., p. 44.

¹⁵⁸ Mijail Bajtín. “Capítulo 6. Lo “inferior” material y corporal en la obra de Rabelais”. En su op. cit., p. 339.

En “Cómo se pasa al lado”, relato de la segunda parte del volumen, el narrador, a quien identificamos con el paradigma del cronopio, señala que ha hecho un descubrimiento: los gatos son teléfonos. Lo absurdo de esta frase no mejora con la explicación, que se limita a indicar que el maullido de los gatos correspondería a un mensaje que los seres humanos aún no aprendemos a descifrar. Nuevamente estamos en presencia de la mecanización, sólo que esta vez el afectado no es un ser humano, sino un animal, que pasa a formar parte, con esta interpretación, del mundo de los objetos puestos al servicio del hombre. Sin embargo, la imposibilidad del hombre de utilizar este “objeto”, lo vuelve limitado y por ende también risible.

Con todos estos ejemplos de distintos relatos de Cortázar, hemos mostrado cómo a través del cronopio (como personaje y como paradigma), este autor explota la comicidad en sus relatos. El cronopio puede ser visto tanto como aquel ser alegre y juguetón que provoca risa con sus acciones (que rompen con lo cotidiano e incluso recaen en lo absurdo), como un narrador y/o personaje, que a través de su relato o de sus prácticas nos revela nuevas posibilidades de ver el mundo, que nos parecen cómicas por lo insólitas y/o ingeniosas. El objetivo de la risa a la que el cronopio (en sus dos acepciones) nos convoca, no es simplemente ridiculizar los hábitos, sino más bien llegar a “liberarnos de ellos humorísticamente, con risa pero también con la ternura que los envuelve en una poesía mágica y alucinante”.¹⁵⁹ Las costumbres son necesarias para la vida, pero instalarse pasivamente en ellas equivale a un silencio cómplice con las estructuras de poder. Cortázar con la risa festiva (propriadamente carnavalesca) de sus cronopios estaría instando al lector al movimiento y a la palabra y por ende a su libertad creadora, pues la risa “fue siempre un arma de liberación en manos del pueblo”¹⁶⁰. El humor, como bien dijo el mismo Cortázar, ha servido a lo largo de la humanidad “para vehicular ideas y praxis que sin él parecían locura o delirio”¹⁶¹ y allí está su enorme potencial revolucionario.

¹⁵⁹ Néstor García Canclini. Op. cit., p. 66.

¹⁶⁰ Mijail Bajtín. “Capítulo I. Rabelais y la historia de la risa”. En su op. cit., p. 89

¹⁶¹ Julio Cortázar. *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona, Muchnik, 1984, p. 20.

CAPÍTULO 4: LA DIMENSIÓN FANTÁSTICA DEL CRONOPIO.

En este capítulo analizaremos al cronopio en su dimensión fantástica. Recordemos que el cronopio nace como un personaje de índole fantástica, como un ser que surge de la imaginación del autor, cuyas características lo alejan de cualquier criatura conocida en la realidad: son descritos como “unos personajes indefinibles en el aire, unas especies de globos de color verde”¹⁶². Este origen tan particular, marcará, a nuestro parecer, su aparición como personaje y como paradigma al interior de la obra de Cortázar.

Para comprender mejor la naturaleza fantástica del cronopio, comenzaremos por definir brevemente el género fantástico en literatura, más específicamente en narrativa. Entenderemos por narrativa fantástica, la que “se configura estéticamente a partir del romanticismo, como una de las formas de la alteridad: aquella que supone la autonomía relativa de la ficción y de lo real (o de sus ámbitos correlativos) y la irrupción de un ámbito en el otro transgrediendo el límite que los separa.”¹⁶³ En la narrativa fantástica, por lo tanto, se pone en cuestionamiento lo real, aquello que habitualmente conocemos gracias a la presencia del “otro”, ese elemento disruptor que irrumpe y transgrede el límite que separa lo real de lo ficticio. En lo fantástico hay siempre por lo tanto una aparición de “lo que no puede suceder y que a pesar de todo sucede, en un punto y en un instante preciso, en medio de un universo perfectamente conocido y de donde se creía definitivamente desalojado el misterio.”¹⁶⁴ Algo inesperado y extraordinario, pero no por ello irreal (ya que aún en la literatura fantástica sigue actuando el principio de la verosimilitud) irrumpe en la historia, introduciendo una ambivalencia o una duda, un misterio no resuelto para el lector.

Los cuentos escritos por Cortázar a menudo han sido integrados dentro de este género, clasificación que si bien no molesta al propio autor (quien reconoce la influencia y filiación de la literatura fantástica en sus relatos), se dedica a problematizar en algunos de sus escritos teóricos. En ellos nos indica que para él la literatura fantástica viene a ser el género más ficcional, ya que “por definición

¹⁶² Entrevista a Julio Cortázar en [en línea] España. <<http://www.youtube.com/watch?v=yS14T8ObSew>> [consulta: 5 mayo 2010].

¹⁶³ Víctor Antonio Bravo. *La irrupción y el límite*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p.277.

¹⁶⁴ Roger Callois. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires, Editorial Sudamérica, 1970, p. 8-9.

consiste en volverle la espalda a una realidad universalmente aceptada como normal, esto es, no fantástica, a fin de explorar otros corredores de esa inmensa casa en la que habita el hombre.”¹⁶⁵ Esta exploración, sin embargo, lejos de ser insólita o excepcional, para él resulta prácticamente natural, pues como autor se mueve en un territorio en donde no existe una separación tajante entre ficción y realidad, sino más bien una permanente “posibilidad”. Porque como bien señala Carmen de Mora en su análisis del cuento cortazariano, “más que en el terreno de lo real, lo fantástico se sitúa en lo posible”¹⁶⁶. Para Cortázar, “lo fantástico no aparece de una forma áspera o directa, ni es cortante, sino que más bien se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial”¹⁶⁷. Existe en sus relatos una irrupción de lo otro que, pero ésta se lleva a cabo de manera más bien trivial, sin grandes aspavientos, y es justamente esa naturalidad que el autor lleva a cabo magistralmente en su prosa, la que cautiva al lector.

Analizaremos a continuación el carácter fantástico del cronopio, teniendo en cuenta las tres formas en que, a nuestro parecer, se manifiesta la alteridad en los relatos de Cortázar: como presencia o irrupción del “otro”, como manifestación de lo onírico y como presencia de la muerte.

1. Lo fantástico como irrupción del “otro”.

Como ya indicamos, lo fantástico se relaciona con un “otro” que irrumpe en la cotidianidad que como lectores podemos reconocer. Este “otro” es reconocible como un personaje o un elemento que viene a modificar la situación volviéndola impredecible o insólita. El cronopio, como veremos, está a menudo presente en dichas situaciones, lo que contribuiría a calificarlo como un personaje y un paradigma de carácter fantástico.

En *Historias de cronopios y de famas*, ya desde los primeros relatos de la sección que lleva ese nombre, se describe a los cronopios (personajes) como “objetos verdes y húmedos”¹⁶⁸, además de “erizados”¹⁶⁹, definición que los aleja de

¹⁶⁵ Julio Cortázar. “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”. En su *Obra crítica*/3. Madrid, Alfaguara, 1983, pp. 91-92.

¹⁶⁶ Carmen de Mora Valcarcel. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982, p.61.

¹⁶⁷ Julio Cortázar. *Op. cit.*, p.100.

¹⁶⁸ Julio Cortázar. “Costumbres de los famas”. En *Cuentos completos 1*. 5ª ed. Madrid, Alfaguara, 1995, p.473.

¹⁶⁹ Julio Cortázar. “El baile de los famas”. En *op. cit.*, p. 474.

todo personaje conocido y los identifica como un “otro” que se instala dentro de un escenario cotidiano (por ejemplo, frente al almacén, o en las calles). Asimismo, los bailes realizados por los cronopios (y por los famas) resultan igualmente desconocidos para el lector; se trata de creaciones, neologismos del autor, quien no especifica de qué se trata cada uno de ellos, sembrando la duda en el lector. Las palabras que utiliza para denominarlos, sin embargo (cata, tregua y espera), pueden ser encontradas al interior del diccionario español, de manera que al menos su fonética resulta familiar para el lector, por lo que el misterio que contienen se introduce prosaicamente. Hay aquí por lo tanto un nuevo uso de términos conocidos, que viene a proponer un significado distinto.

Otro relato del mismo volumen en donde el cronopio aparece como un personaje “otro” (y por ende fantástico) es “Conservación de los recuerdos”. En él se cuenta las diferencias entre cronopios y famas para conservar sus recuerdos. La irrupción de lo fantástico está dada aquí por el hecho de que los recuerdos cuentan como personajes (y no como elaboraciones psíquicas con carga emocional), tanto para los famas como para los cronopios, es decir, se instalan como un “otro” que los seres humanos no podemos ver, sino sólo imaginar. Sin embargo, mientras los famas anulan la participación de estos personajes, fijándolos “con pelos y señales”¹⁷⁰, envolviéndolos de pies a cabeza y colocándolos “contra la pared de la sala”¹⁷¹ con cartelitos que los distinguen; los cronopios “dejan los recuerdos sueltos por la casa”¹⁷² y les permiten actuar libre y juguetonamente, preocupándose únicamente por su seguridad. La fantasía de un recuerdo personificado se vuelve por lo tanto mucho más vívida en el caso del cronopio, lo que nos inclina a pensar en él como una criatura bastante más abierta a la ruptura y dislocación de los hábitos que caracteriza al género fantástico. También característico de la personalidad abierta e inventiva del cronopio, es el relato “El almuerzo”, en donde éste llega a establecer un “termómetro de vidas”¹⁷³, un descubrimiento que está “entre termómetro y topómetro, entre fichero y *currículum vitae*”¹⁷⁴. Con él llega a descubrir que el fama es un “infra-vida”, indicando con ello al lector su inferioridad respecto a otras vidas, o bien su falta de pulsión vital, la cual se manifiesta claramente en sus actitudes siempre medidas y ordenadas, obedientes al sistema. También se califica a la esperanza como “para-vida”, es decir, como

¹⁷⁰ Julio Cortázar. “Conservación de los recuerdos”. En op. cit., p. 480.

¹⁷¹ *Ibíd.*

¹⁷² *Ibíd.*

¹⁷³ *Ibíd.*, p. 482.

¹⁷⁴ *Ibíd.*

alguien que se encuentra junto a otras vidas o en contra de ellas (según indica el prefijo “para”, de origen griego), lo que denota su carácter más bien instrumental, situación que se observa en los relatos, en donde las esperanzas actúan a favor o en contra de otros personajes, pero no llegan a protagonizar las historias. Otro personaje que aparece en este relato es el profesor de lenguas, uno que si bien pertenece al ámbito real y cotidiano, al ser calificado por el cronopio como “inter-vida”, queda situado en “el medio” de la ficción, como quien intercede a través de sus conocimientos y abstracciones sin llegar a vivir auténticamente. El único personaje que logra hacerlo es sin duda el cronopio, quien se considera a sí mismo “ligeramente super-vida”, es decir, una vida que está por sobre todas las demás, pero que no por ello las aplaca, ya que cree esto “más por poesía que por verdad”¹⁷⁵. Esta aclaración nos hace ver que para el cronopio su superioridad no viene dada por la racionalidad, sino por un criterio más bien ético y estético: la poesía. Es la poesía lo que le otorga una vitalidad más genuina al cronopio, ya que para Cortázar “la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente.”¹⁷⁶ La vida del cronopio, aunque sea de índole ficticia, es transmitida poéticamente y su valoración de lo poético lo convierte en un personaje, que aunque sea fantástico, tiene la capacidad de ingresar en la realidad (del lector) y producir una alteración, una ruptura con los convencionalismos a los que éste se haya habituado y presentarle otra posibilidad, otra manera de ver. Con ello el relato estaría llevando a cabo la función que Cortázar le asignó a la literatura, que es la de “sacarnos por un momento de nuestras casillas habituales y mostrarnos, aunque sólo sea a través de otro, que quizá las cosas no finalicen en el punto en que nuestros hábitos mentales presuponen.”¹⁷⁷

También irrumpe lo “otro” en la sección “Manual de Instrucciones” del mismo libro. En “Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo”, se cuentan siete casos (cada uno de ellos en un párrafo diferente), en los cuales ocurre un hecho insólito de carácter fantástico. En el primero se cuenta sobre la existencia de un libro con una página en blanco que si es vista por un lector a las tres de la tarde, le ocasiona la muerte; en el segundo se relata cómo se mueven unas estatuas; en el tercero aparece el misterioso ladrido de un perro; en el cuarto se muestra la inquietante imagen de una mujer en la pasta dentrífica; en el quinto un almanaque

¹⁷⁵ *Ibíd.*

¹⁷⁶ Julio Cortázar. “Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”. *Obra Crítica 1*. Op. Cit., p.92.

¹⁷⁷ Julio Cortázar. “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”. Op. cit., p.100.

se deshace para tomar la forma de mariposas de papel; en el sexto un viajante descubre por un dolor de muñeca que tiene bajo el reloj marcas de dientes muy finos; y en el séptimo un médico que nos examina (y con este pronombre el narrador involucra directamente al lector) en forma completamente habitual, nos muestra bajo la mesa que lleva puestas medias de mujer. En todos estos casos, quien introduce el elemento disruptor es el propio narrador, quien vendría a comportarse (a nuestro parecer) como un cronopio, quien con sus ejemplos de estas situaciones extrañas intenta acercar al lector al sentimiento del miedo, característico de algunos relatos fantásticos que exploran el territorio del misterio.

De la sección “Ocupaciones raras”, en donde los miembros de la familia Humboldt se comportan de manera excéntrica (como lo harían los cronopios), destaca el relato “Los posatigres”, en donde los miembros de la familia se proponen realizar una tarea tan excéntrica como absurda y peligrosa: posar tigres. El posado de tigres consiste en conseguir uno de estos animales para luego proceder a colocarlo en el centro de una habitación, sobre un dispositivo que consta de “dos tabloncillos cruzados, un juego de varillas elásticas y algunas jarras de barro con leche y agua”¹⁷⁸. Este acto se lleva a cabo como si se tratara de una ceremonia, lo que aumenta su extravagancia. La familia Humboldt, al hacer entrar a un tigre en su casa, introduce un elemento “otro”, una presencia que perturba, y encima le otorga propiedades místicas, al señalar que posar el tigre “tiene algo de total encuentro, de alineación frente a un absoluto”¹⁷⁹, pues el equilibrio que se instala en ese momento es tan precario, que los instantes que vienen tras ese momento los hacen salir de sí mismos, “arrasan con la tigredad y la humanidad en un solo movimiento que es vértigo, pausa y arribo.”¹⁸⁰ Estas hermosas palabras del narrador (otro miembro de la familia y por lo tanto, otro cronopio) le otorgan a este acontecimiento un significado mucho más profundo de lo que parece en apariencia (una excentricidad arriesgada), pues viene a modificar la realidad tal cual los personajes la perciben habitualmente y los instala en un espacio-tiempo diferente, una pausa existencial que abre las puertas (por instantes) a ese mundo “otro” indefinible que caracteriza al relato fantástico.

En “Conducta de los espejos en la isla de Pascua”, de la sección “Material plástico”, de *Historias de cronopios y de famas*, lo fantástico penetra de la mano de un objeto común, el espejo, el cual se comporta de manera inhabitual en

¹⁷⁸ Julio Cortázar. “Los posatigres”. *Cuentos completos/I*. Op. cit., p. 431.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.432.

¹⁸⁰ *Ibid.*

este exótico lugar de Chile. Cuando se pone en el lado oeste de la isla, el espejo atrasa, mientras que si se pone en el lado este, adelanta. Luego se ejemplifica este suceso con el caso de un hombre, Salomón Lemos, que se ve a sí mismo muerto de tifus en un espejo al lado este y al mismo tiempo se refleja como un niño y posteriormente como un bebé, en un espejo al lado oeste. Los espejos, el encontrarse situados en este lugar (una isla lejana del continente, llena de mistificaciones que vuelven verosímil el relato), vendrían a mostrar el pasado y el futuro de este personaje, que entra en su juego fantástico al verse reflejado en el baño. Asimismo, el narrador, entra en este juego, al mostrarnos a los lectores aquello que el personaje no ve y que sin embargo se refleja en un espejito olvidado al oeste de la isla. Por ello, tanto el personaje como el narrador se comportarían en este relato como testigos del comportamiento fantástico del espejo en la isla, como cronopios capaces de ver y enseñar la existencia de dicha aparición (el pasado y el futuro en el espejo), que no se condice con las leyes del mundo real o conocido .

Otro relato de la misma sección, “Posibilidades de la abstracción”, muestra a un narrador protagonista que tiene una “notable capacidad de abstracción”,¹⁸¹ la que le permite borrar del mapa todo aquello que decida dejar de ver y concentrarse en los detalles que le interesen. Esta habilidad “otra” lo convierte en un personaje de índole fantástica y lo acerca al cronopio (como paradigma), ya que no sólo la utiliza como una forma diferente de ver la realidad, sino que también le otorga a la misma un carácter más lúdico y poético (que como vimos, es característico del cronopio). El personaje es capaz de concentrar, por ejemplo, su atención en las orejas o los relojes de pulsera de las personas, abstrayéndose de todo lo demás, lo que tiene el efecto juguetón de observar dichos elementos flotando en el aire. El relato finaliza con la secretaria del personaje, llorando a causa del despido de éste. El personaje, en lugar de entristecerse por su pronta cesantía, y como una manera de consolarse por ello, se concentra en las lágrimas, que le dejan una hermosa imagen acuosa flotando en el aire y cayendo sobre los documentos. Como un cronopio, el personaje es capaz de concentrarse en los detalles y dejar de lado el pragmatismo del momento, para evitar la tristeza o la decepción y quedarse con el agradable sentimiento de lo estético, de la poesía.

Del volumen *Las armas secretas*, un relato que se caracteriza por la irrupción de lo “otro” es “Las babas del diablo”. En este texto, un hombre que dice estar muerto se decide a contar su historia. Relata cómo un día salió de su casa para

¹⁸¹ Julio Cortázar. “Posibilidades de la abstracción”. En *Cuentos completos/1*. Op. cit., p. 444.

tomar unas fotografías por París y mientras fuma un cigarrillo ve a un muchachito y una mujer rubia y empieza a figurarse la historia de ambos y de ese encuentro. Entonces descubre una nueva figura, un hombre sentado en un auto leyendo el diario y procede a fotografiar la escena completa, lo que provoca la indignación de la mujer, la huida del muchacho del lugar, y el posterior acercamiento del hombre del auto, quien revela con ese acto su implicación en la escena. Michel, el protagonista, se va del lugar con la foto y días después la revela y la amplía, colocándola en una de sus paredes. Es entonces cuando irrumpe el elemento fantástico en el relato: la fotografía cobra movimiento, representando ante Michel la escena que iba a ocurrir antes de que él se interpusiera: la mujer seduce al muchacho ante la mirada del hombre que resulta ser un proxeneta. Michel debe observar todo el proceso como inmovilizado, para finalmente lograr interceder nuevamente y hacer huir al muchacho, pero el hombre al parecer lo derriba, dejándolo fijo, como el lente de una cámara que ha caído en el piso, mirando hacia arriba, como muerto. El elemento “otro” que irrumpe en la realidad del personaje, viene a ser, entonces, la fotografía. No se trata de una fotografía común, sino más bien de un instrumento de carácter sobrenatural, capaz de interrumpir la ejecución de un hecho terrible y luego de revivirlo, condenando al fotógrafo a permanecer permanentemente inmóvil detrás del lente. En este sentido la fotografía se parece a la escritura, que puede esconder en sí una historia que el autor (como el fotógrafo) filtra a su antojo, pero que finalmente, una vez revelada, aunque contenga la impronta de su labor (en este caso, la huida del muchacho), deja de pertenecerle y lo transforma en un espectador inmóvil de la misma. Michel, el fotógrafo, así como Cortázar, el escritor, serían entonces paradigmas del cronopio capaz de inventar ficciones con un sello propio, pero que luego deben dejar ir, para que otros (los lectores-espectadores) lleguen a interpretarlas.

“La puerta condenada” de *Final de Juego*, presenta a Petrone, un personaje que se aloja en el hotel Cervantes, en Montevideo en una habitación que posee una puerta inhabilitada, que antaño comunicara ese cuarto con el contiguo. Esta situación, habitual en los hoteles antiguos, se vuelve perturbadora por la noche, cuando Petrone oye al otro lado de la puerta el llanto de un niño y la voz de una mujer que intenta calmarlo. La molestia inicial que le provoca el ruido, se transformará en intriga al enterarse de que el cuarto contiguo está ocupado por una mujer sola, lo que lo hace suponer que se trata de una desequilibrada que imita un llanto infantil, motivo por el cual la enfrenta imitando él mismo un llanto para acallarla. La mujer lanza un grito y al día siguiente se va del hotel, pero esa noche

Petrone vuelve a sentir el llanto; entonces comprende todo: “la mujer no había mentido, no se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse”¹⁸². El llanto de un niño ausente, ese ámbito “otro” del relato, llega a ser aceptado por el protagonista como una posibilidad cierta, lo que denota su acercamiento al paradigma del cronopio, quien está siempre abierto a lo desconocido, a las leyes que rigen las excepciones (como diría Jarry, gran patafísico y cronopio, según el propio Cortázar). Petronio, quien empezó buscándole una explicación racional al hecho, debe ceder, ante la evidencia de su error, a la posibilidad irracional y excepcional de que el niño está presente en su ausencia, como lo haría un fantasma. Su convencimiento de la fantasía que está presenciando es total, y pasa “por encima del miedo”¹⁸³; él simplemente “sabe” lo que ha ocurrido y deja de cuestionárselo ante la evidencia de esa “excepción”, que vino a romper con sus creencias, a revivir su potencial de cronopio.

En “Las ménades”, del mismo volumen que el relato anterior, se manifiesta la presencia de lo “otro” llevado a su límite demoníaco. Se cuenta aquí la historia de un concierto sinfónico al cual asiste el personaje principal y narrador, en donde el Maestro dirige una orquesta que resulta ser ampliamente admirada por todos los asistentes, salvo el mismo protagonista. Al momento en que termina el acto, el público enardecido se abalanza sobre el Maestro y sus músicos, utilizando violencia física en contra de ellos y finalmente un aparente acto de canibalismo. Todo este crescendo de emociones nos recuerda a “Louis, enormísimo cronopio”, en donde Cortázar muestra a un público de cronopios muy entusiasta y nada recatado que grita y exclama de admiración y contento, pero sin duda en este caso esas emociones están exacerbadas, llevadas a un extremo salvaje y desquiciado. El mismo título del relato alude a este desquiciamiento, ya que las ménades o bacantes son las “mujeres dionisiacas que unen el placer delirante con el furor de su realización”¹⁸⁴. Todo el potencial positivo del entusiasmo del cronopio que vimos en el relato sobre Louis Armstrong, se vuelve negativo en éste, que más bien parece una irónica puesta en escena del “fanatismo musical de cierto público provinciano, sobre la euforia excesiva, más cercana a las manifestaciones de masas que al verdadero gusto estético, de este mismo público.”¹⁸⁵ Eso alejaría a las ménades del paradigma del cronopio, quien posee un fino gusto estético, y por lo

¹⁸² Julio Cortázar. “La puerta condenada”. Op. cit., p. 316.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Raúl Silva-Cáceres. *El árbol de las figuras. Estudio de Motivos Fantásticos en la Obra de Julio Cortázar*. Santiago, LOM Ediciones, 1997, p. 60.

¹⁸⁵ *Ibid.*

tanto tendría más en común con el narrador del relato, el único personaje del mismo que posee la lucidez suficiente como para tomar distancia del espectáculo y valorarlo en su justa medida.

“El ídolo de las Cicladas” de la segunda parte de *Final de juego*, también nos muestra a un personaje que posee el carácter apasionado del cronopio (Somoza), pero que lo lleva al límite de la locura. En este caso el apasionamiento viene dado por una estatuilla que Somoza descubre junto a sus amigos arqueólogos (y pareja) Thérèse y Morand. La posesión del ídolo junto al amor no correspondido que siente por Thérèse lo llevan al delirio y termina ideando un sacrificio en donde pretende asesinar a Morand, pero éste se libera provocándole la muerte a Somoza. Sin embargo, la presencia perturbadora del ídolo (el “otro”) sigue actuando, esta vez sobre Morand, quien espera a Thérèse al final del relato, para ofrecérsela en sacrificio. El elemento “otro” sería entonces el ídolo, que tiene la facultad de poseer e invadir la identidad de ambos personajes masculinos, comprometiendo trágicamente a los tres personajes del relato¹⁸⁶. El paradigma del cronopio entendido como un ser intenso y camaléonico, aparece por lo tanto exacerbado tanto en Somoza como en Morand, quienes llegan a compenetrarse a tal punto con la estatuilla que se transforman, perdiendo su identidad y asumiendo otra: una terrible y sedienta se sangre.

En “Axolotl” contamos nuevamente con la presencia del doble como un “otro” capaz de inquietar al yo. En este caso, sin embargo, el otro no es otra persona, sino algo mucho más extraño: los axolotl, pequeños anfibios provenientes de México, que el narrador encuentra en el acuario del Jardin des Plantes, en París. Allí se queda observándolos atentamente y repite la tarea por varios días, asombrado ante la presencia de estos seres, que parecen tan distintos a los humanos y sin embargo lo convocan. Como bien intuyó Canclini, en este caso, “la anomalía del otro cuestiona la convicción de mi normalidad, la vuelve sospechosa, una ilusión de mi egoísmo.”¹⁸⁷ Finalmente se concreta una metaforfosis “del “otro” en el “yo”: el personaje, situado fuera del acuario, de pronto se convierte en axolotl y el axolotl se apodera de la identidad del personaje”¹⁸⁸. La observación atenta y constante de los axolotl, hace del narrador

¹⁸⁶ Véase Raúl Silva-Cáceres. Op. cit., p. 63.

¹⁸⁷ Néstor García Canclini. *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1978, p.106.

¹⁸⁸ Víctor Antonio Bravo. *La irrupción y el límite*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1988., p.93.

una figura cercana al cronopio, pues como él tiene una gran capacidad de asombro por lo desconocido, y se abre a lo maravilloso con todos sus sentidos. Será la completa apertura la que terminará, sin embargo, por perderlo, ya que sin transición ni sorpresa (habitado como el cronopio a todo lo fantástico y enigmático) pasará a formar parte de ellos.

“La autopista del sur”, del volumen *Todos los fuegos el fuego*, manifiesta la presencia de lo fantástico mediante la introducción de una situación “otra” en la cotidianidad de un taco en la carretera: su permanencia prolongada en el tiempo. El atochamiento carretero se vuelve fantástico en la medida en que dura demasiado y condiciona con ello el comportamiento de quienes se encuentran en él. Los automovilistas, más allá de cualquier conducta razonable, permanecen días y meses en la carretera junto a sus autos. No existe para ellos, sin embargo, otra posibilidad; están muy lejos de su destino como para caminar y no pueden pedir ayuda a los campos vecinos, pues sus habitantes son más bien hostiles con ellos. Su única alternativa es permanecer allí y tratar de lidiar lo mejor posible con la situación, ayudándose entre ellos al modo de una pequeña comunidad. El comportamiento amistoso, colaborativo y creativo de algunos de los personajes involucrados (como la muchacha del Dauphine, el ingeniero¹⁸⁹, el niño del Taunus¹⁹⁰, los jóvenes del Simca¹⁹¹, etc.) los acerca al paradigma del cronopio, que actúa como lo haría “el hombre nuevo”¹⁹². Por otro lado, la actitud más bien utilitaria de otros personajes (como los hombres del Taunus¹⁹³, el joven soldado del Volkswagen) los acercan más a los famas, preocupados de los asuntos prácticos y formales.

En *Un tal Lucas* también existen relatos que ponen de manifiesto la presencia de lo “otro”, como vía de acceso a lo fantástico. Es el caso de “Lucas,

¹⁸⁹ Tanto la muchacha como el ingeniero son capaces de admirar, como lo haría el cronopio, la belleza de una mariposa blanca posándose en el parabrisas, y más adelante esa predisposición a la emoción, los acercará románticamente.

¹⁹⁰ Quien se dedicaba a jugar con su autito, sin preocuparse de lo que estaba ocurriendo a su alrededor.

¹⁹¹ Que parecen más bien irrespetuosos con los demás, pues se encuentran más pendientes de sí mismos que de los otros y se dedican a escuchar música fuerte, a descansar, gritar y cantar. Ellos se comportan como lo haría el idiota, quien como dijimos “no puede salir de sí mismo” y se encuentra emparentado con el cronopio.

¹⁹² Véase Martha Paley de Francescato. “El viaje: función, estructura y mito en los cuentos de Julio Cortázar”. En Varios autores. *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar II*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, p. 130.

¹⁹³ Quienes se transforman en los líderes y organizadores del bienestar del grupo.

sus luchas con la hidra”, en donde Lucas, este personaje que identificamos con el paradigma del cronopio, se encuentra en la insólita situación de identificarse con la hidra, este ser mitológico de siete (o nueve) cabezas. Esta identificación, tiene sin embargo su explicación (comprensible para el lector), que es que cada una de estas cabezas representa una de las facetas obsesivas de Lucas, que éste intenta eliminar para llegar a su verdadero ser, uno libre de obsesiones. Como el cronopio, Lucas intenta llegar a su yo auténtico, desligándose de sus ataduras materiales (representadas fantásticamente por las cabezas de la hidra), pero finalmente su objetivo se ve truncado, ya que sus obsesiones se han vuelto tan propias que continúan acechándolo (las cabezas vuelven a crecer). Este fracaso no le quita a Lucas su parentesco con el cronopio, ya que éste se reconoce a sí mismo como un ser en permanente búsqueda de la autenticidad, pero consciente de ser incapaz de acceder al “otro lado” de las cosas en forma definitiva. Para Lucas, como para el cronopio, todo está en constante devenir; por lo mismo, Lucas termina aceptando sus siete cabezas hídricas e incluso la posibilidad de que puedan crecerle otras dos.

Otra historia fantástica de este libro, pero de su segunda sección, es “Un pequeño paraíso”. Allí se cuenta cómo los habitantes del país que gobierna el general Orangu se deleitan con su extraña costumbre de llenar su sangre de pescaditos de oro. Este hecho increíble que le otorga el elemento fantástico al relato (la costumbre “otra” de estos habitantes), convierte a los personajes del relato en seres extravagantes que se relacionan con el paradigma del cronopio. Los habitantes de este país son iniciados en este hábito al cumplir una determinada edad, y se contentan desde entonces en imaginar a estos pescaditos deslizándose por sus venas y arterias, jugueteando dentro de ellos. La viva imaginación de los personajes incluso llega a hacerlos creer que cuando se enamoran dentro de sí existen pescaditos que han encontrado a su pareja en el ser amado. La poética imagen de una comunión tan armónica hace felices a los personajes, quienes, como el cronopio, son capaces de inventarse historias maravillosas y celebrarlas con regocijo. El hecho de que las autoridades del país (presumiblemente famas o paradigmas de aquéllos) hagan un negocio de las ampollas para disolver a los pescaditos ya muertos que interrumpen el flujo sanguíneo, no les quita a los habitantes su alegría característica. Como los cronopios, son personas optimistas y aunque no tengan recursos y deban endeudarse, continúan la tradición de los pescaditos por la felicidad que ésta les trae.

Otro elemento disruptor aparece en el cuento “Nadando en una piscina de gofio”, donde se muestra al profesor José Migueletes, quien inventó la piscina

de gofio (harina de garbanzos molida fina, que se mezcla con azúcar y se consume como alimento). El invento de este profesor resulta fantástico por lo absurdo, y por lo mismo lo acerca bastante al paradigma del cronopio, quien como vimos, tiene una estrecha relación con lo ridículo. No obstante, la historia cuenta que dicho invento tiene éxito y atrae a competidores de distintos países, así como a médicos que se preocupan de su salud. El mundo del deporte, esa actividad tan lúdica como seria, se ve invadido por una actividad sumamente insólita y risible, cuyo objetivo es tomar el poder de la imaginación para revolucionar los antiguos deportes y la monotonía que presentan los mismos, al repetirse tantas veces por años y años. El profesor y más tarde todos los aficionados a su invento (la natación en gofio), estarían, como el cronopio, proponiendo nuevas ideas, que aunque absurdas o risibles, vienen a modificar la monotonía de la realidad.

“Now shut up, distasteful Adbekunkus” es un relato del mismo volumen en donde el narrador y protagonista se escucha mentalmente decir la frase contenida en el título y comienza a reflexionar por qué se le ha presentado. No conoce ningún Adbekunkus, la palabra no tiene sentido alguno para él, pero irrumpe en su mente como “otro” elemento, que no es capaz de descifrar, como un significante sin significado. Si bien el protagonista desecha la posibilidad de que Adbekunkus sea un ser fantástico, para nosotros su aparición tiene ribetes de fantasía, de lo ilógico y arbitrario que penetra en el mundo cotidiano, perturbándolo con su presencia. La duda del personaje sobre la identidad de este extraño ser-palabra alojado en su mente se vuelve una certeza no menos inquietante: Adbekunkus era el vacío, una ausencia y por lo tanto no había forma de luchar contra él. El protagonista se aflige ante esta comprobación, ya que como el cronopio y el escritor, tiene una relación profunda con el lenguaje y a menudo intenta asociarlo a una imagen, pero esta misteriosa palabra se lo prohíbe, pues aparece como un rastro sin destinatario, como una huella sin fondo.

En “Maneras de estar preso”, alguien narra aquello que está leyendo, pero resulta ser que lo que lee no es otra cosa que la vida de su amante, Gago, prácticamente al mismo tiempo en que ésta se está llevando a cabo. La escritura viene a ser un “otro” que incide sobre la realidad, prefigurándola, aún cuando quien la lee no está de acuerdo con lo que contiene. La narradora se entera por su lectura, que su amante está enamorado de Lil, que la ha conocido en el cine y luego la acompaña a su casa. Una vez que Gago llega a la casa de la narradora, ésta intenta seducirlo, pero él detendrá el acto para telefonar a Lil, cosa que la narradora sabe perfectamente, pues lo ha leído. Este relato acentúa el poder de la lectura gracias a

la fantasía de un libro que tiene escrito lo que sucederá. Así, un lector ávido como la narradora (paradigma del cronopio) es capaz de compenetrarse plenamente con lo escrito hasta volverlo real, aun cuando esto lo perjudique.

2. Lo fantástico como manifestación de lo onírico.

Lo fantástico también aparece muy relacionado en Cortázar con la manifestación de lo onírico, el territorio del sueño que viene irrumpir en la vigilia “para destruir sus tranquilidades y sus certezas”¹⁹⁴. El mismo Cortázar reconoce lo siguiente: “muchos de mis relatos fantásticos nacieron en un territorio onírico y que en algunos casos tuve la suerte de que la censura no se mostrase despiadada y me permitiese trasladar el contenido de los sueños a palabras.”¹⁹⁵

El cronopio, al nacer como una figura de carácter surrealista a manos de Cortázar, manifiesta frecuentemente sus relaciones con lo onírico, con el acceso al mundo de los sueños y del inconsciente y como trataremos de demostrar con ejemplos, con ello evidencia su naturaleza fantástica, ya sea como personaje o como paradigma.

“Esbozo de un sueño”, de la tercera sección de *Historias de cronopios y de famas*, relata la historia fantástica de un personaje que va a visitar a su tío. Esta visita está llena de elementos extraños, como que al caminar no despega los pies del suelo o que la bola de bronce de la puerta se transforma en araña y culmina finalmente con la llegada de este hombre a su casa, el que se acuesta y comienza a soñar. Su sueño, sin embargo, revela ser mucho más probable que la realidad vivida, ya que lo pone en un escenario cotidiano: una cita con su novia en donde pasan todo el día remando en el “Tigre” y comiendo chorizos en el recreo *Nuevo Toro*. El contraste entre la realidad insólita y el sueño posible hace que los lectores se cuestionen cuál de ellos era el sueño en realidad, problematizando las categorías de sueño y vigilia. La percepción del personaje, quien parece confundir sueño y realidad, es tan incierta como la del cronopio, quien como vimos, puede perderse en sus imaginaciones fácilmente (recordemos por ejemplo, su desesperación en “La foto salió movida”, todo producto de su viva imaginación, que admite todas las posibilidades, incluso las más absurdas). Como lo haría el cronopio, el protagonista

¹⁹⁴ Raúl Silva-Cáceres. Op. cit., p. 141.

¹⁹⁵ Julio Cortázar. “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”. Op. cit., p.99.

del relato se sumerge en el sueño (su imaginación, el territorio del inconsciente) y lo vive intensamente, dejando su actitud ensoñadora y más bien distraída para la cotidianidad.

“El río”, un cuento de *Final de juego*, también muestra al mundo onírico, pero esta vez éste se superpone al de la vigilia confundándose con él en el estado de ensoñación (medio dormido-medio despierto) en que se encuentra el protagonista y narrador. Este hombre “que duerme con su compañera en un departamento parisiense muy cerca del Sena”¹⁹⁶, le habla a ésta en segunda persona. Ella le ha dicho a él que se va a tirar al Sena, presumiblemente luego de una discusión, pero él apenas la ha escuchado y no ha creído en sus palabras, tomándolas como una amenaza improbable. Por lo demás él la siente ahora junto a él en la cama, presumiblemente durmiendo, pero entonces le empiezan a llegar poco a poco imágenes, recuerdos de lo que ocurrió (en la vigilia), cuando ella se levantó de la cama y salió a cumplir su cometido, hasta el final en que bruscamente retorna la vigilia y el narrador reconoce estar junto a ella en el río, cuando la están sacando del agua, inerte. La fantasía onírica del narrador de encontrarse aún junto a ella en la cama, más bien parece ser una actitud compensatoria frente a la pérdida y a la culpa que ésta le ocasiona. Él no quiso creer en las palabras de su mujer, prefirió seguir soñando, moviéndose en ese territorio apacible que es el sueño y seguir hablándole desde allí, calmadamente, pero de golpe una imagen (su mano que chorrea) lo devuelve a la vigilia y al horror. Nuevamente un personaje que se comporta imaginativamente, como lo haría el cronopio, pero esta vez para huir de una verdad que resulta insoportable. En su intento desesperado por restituir la tranquilidad de las cosas, el narrador le habla a su mujer intentando comunicarse con ella, explicarle su visión de todo, donde la discusión no es tan importante. El mundo de su ensoñación y las palabras que le dedica a su mujer, suavizan el hecho terrible del suicidio, dilatando el momento de la conciencia del narrador. Se intenta vencer a la muerte con el escape onírico y narrativo, reinventando (como lo haría el cronopio) una historia cuyo desenlace resulta trágico, pero finalmente lo ocurrido se hace evidente tanto para el protagonista como para el lector.

En “Relato con fondo de agua”, del mismo libro que el anterior, un narrador en segunda persona le habla a su amigo Mauricio y le cuenta un sueño fantástico que tuvo en pasado, el cual le revela su propia muerte ahogado en un río. Esa perturbadora imagen, sin embargo, es reconocida por Lucio como su deseo, su

¹⁹⁶ Raúl Silva-Cáceres. Op. cit., p. 106.

propio sueño perverso, de manera que el narrador, tratando de evitar la muerte que el sueño le predecía, termina asesinando a Lucio en el mismo sitio. Pero el narrador no se queda tranquilo con eso, y sigue pensando que puede morir, que Lucio puede volver y asesinarlo para que el sueño cumpla su verdadera imagen. Soñar un sueño ajeno sería una fantasía increíble, pero el narrador, como lo haría un cronopio, acepta esa disparatada posibilidad como si se tratara de un sueño premonitorio, y en lugar de quedarse en las suposiciones, actúa para romper con su destino. De alguna manera este narrador estaría actuando como el surrealista (otro de los rasgos distintivos del cronopio), que no opera una distinción tajante entre sueño y realidad, sino que más bien acepta la influencia mutua de uno sobre otro. Además, él entiende, como lo ha hecho el mismo Cortázar, que en el territorio onírico “tal vez los hombres tenemos más cosas en común que cuando estamos despiertos”¹⁹⁷, de manera que un sueño “ajeno” bien puede aparecerse al protagonista y le sirva de advertencia, para protegerse de los perversos deseos de su amigo y hacer algo al respecto.

Un último cuento relacionado con lo onírico de este volumen sería “La noche boca arriba”, probablemente uno de los relatos más conocidos y comentados que tiene Cortázar. En él se cuentan dos historias de manera intercalada; en la primera un hombre contemporáneo sufre un accidente en motocicleta y es internado en un hospital, mientras que en la segunda, un hombre moteca de la época precolombina huye de sus captores en la selva. Esta segunda historia se introduce como si se tratara de un sueño del hombre internado en la primera, pero a medida que avanza el cuento va tomando más importancia, hasta llegar al punto cúlmine de la muerte del personaje en un sacrificio, la que le revela la verdad: ésa es su realidad y el sueño era el otro, su accidente y estadía en el hospital. Este intercambio sorpresivo entre sueño y realidad es lo que le da la fantasía al relato, así como la presencia de este personaje “doble” (motociclista y moteca) lo acerca a él al paradigma del cronopio, quien a menudo no se conforma con su existencia única y puede inventarse una paralela y vivirla intensamente, como si se tratara de su realidad. Podríamos decir que en este caso el moteca asume una máscara¹⁹⁸ en su sueño, un personaje diferente pero análogo a él y lo experimenta como si fuese

¹⁹⁷ Julio Cortázar. “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”. Op. cit. p. 99.

¹⁹⁸ La máscara es también un recurso muy utilizado en Cortázar, particularmente en los relatos en que trata el tema del doble. Su significado es diverso, pero en todas las culturas, la máscara funciona como una expresión de lo monstruoso que tiene la capacidad de mover al mismo tiempo al horror y a la risa, y en ese sentido es profundamente carnavalesca. Véase Víctor Antonio Bravo. Op. cit., p. 43.

su realidad, evadiendo por momentos la desesperación de la huida, de su lucha contra la muerte.

En *Un tal Lucas* encontramos el relato “Lucas, sus sueños”, donde se cuenta un sueño recurrente de este personaje con los leopardos que se acercan “paulatinamente a un centro, a una bestia temblorosa y agazapada, la razón del sueño”¹⁹⁹. No obstante, este sueño nunca se concreta, ya que Lucas despierta antes de la cacería. La repetición constante de ese sueño inconcluso lo hace preguntarse por su significado, pero tampoco llega a una conclusión sobre él. Al final de la historia, sólo se insinúa la relación que este fantástico sueño puede tener con la “extraña caricia” que una tía le hizo mientras le lavaba los muslos cuando era pequeño. Lucas, como el cronopio, no responde unívocamente a su duda, sino que más bien sugiere, plantea una posibilidad incierta, que el lector tendrá que descifrar, sin llegar él tampoco a ninguna conclusión determinante. La estructura abierta de este relato, como la mayoría de los cuentos de Cortázar es una invitación al lector a formar parte del juego. La ambigüedad del relato y de sus personajes (que como el cronopio no saben dar respuestas definitivas) lo convierten en un texto emparentado con el folclor carnavalesco, que no busca enseñar ni adoctrinar, sino más bien seducir y sugerir.

3. Lo fantástico como presencia de la muerte.

Una tercera (y última manera) que distinguiremos como incitadora de lo fantástico en los cuentos de Cortázar, es la presencia de la muerte y su relación misteriosa con la vida. Como a muchos autores, a Cortázar le preocupa el tema de la muerte y la introduce en sus relatos como un elemento perturbador y a la vez atrayente. Se ve en este sentido la influencia que autores como Poe o algunos poetas románticos han tenido sobre él. El cronopio en este caso (como paradigma, ya que como personaje no llega a involucrarse en este tema) se relaciona con la muerte de la misma manera ambigua: convocándola y rechazándola a la vez, como veremos a continuación.

“Acefalia” es un relato de la tercera sección de *Historias de cronopios y de famas* en donde se cuenta la historia fantástica de un señor al cual le cortaron la cabeza, pero que no pudo ser enterrado producto de una huelga y tuvo que seguir

¹⁹⁹ Julio Cortázar. “Un tal Lucas”. En *Cuentos completos 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 317.

viviendo así. Este personaje fantasioso tiene que lidiar con la pérdida de cuatro de sus cinco sentidos, pero la fantasía se intensifica el día en que se da cuenta que además del tacto ha recuperado el sentido de la vista, pues reconoce que una de las piedras que toma es de color verde. Posteriormente se da cuenta del sabor se la piedra, recuperando el sentido del gusto, y unas frituras le reponen el olfato. La restitución del último sentido, el oído, sin embargo, le llega como un retorno a la realidad: son las palabras del capellán de la cárcel (presumiblemente el lugar en el que fue ejecutado), que le llegan como el recuerdo de sus últimos momentos de vida. Estas palabras, que representan en el orden cotidiano la absolución de los pecados y por ende deberían portar en sí el consuelo y la esperanza frente a la muerte, le suenan al condenado con “un cierto aire de usadas, de dichas muchas veces, de gastadas a fuerza de sonar y sonar”²⁰⁰. Todo lo fantástico que constituía al relato se ve interrumpido por la presencia del sacerdote que con sus monótonas palabras tantas veces pronunciadas lo devuelve a la realidad: su muerte, su ejecución. Toda la historia se revela como si se tratara de la fantasía de un fantasma, que recorre la ciudad para intentar evadir su muerte, pero finalmente retorna a ella en el recuerdo de las últimas palabras que pudo oír. Este personaje-fantasma intenta, como el cronopio, recrear su realidad volviendo a la vida, a experimentarla en su dimensión más simple: los sentidos. Sin embargo en ese proceso aparece otro personaje como recuerdo, el capellán, quien con su voz autoritaria y formal, portadora de convencionalismos (propia de un fama), interrumpe su fantasía.

En “Propiedades de un sillón”, de la misma sección, lo fantástico entra de la mano de un objeto de características extrañas, pues se trata de un mueble en donde la gente se sienta y se muere. El sillón se distingue de los demás por una estrellita plateada que posee en el centro de su respaldo y los personajes (que vienen a ser los habitantes y visitantes de la “casa del Jacinto”²⁰¹) conocen y aceptan el hecho como si se tratara de algo común y corriente. En ese sentido ellos se comportan como cronopios, pues están abiertos a lo insólito y extravagante. Este comportamiento además evidencia una relación mucho más sana con la muerte, que no se plantea como algo terrible, sino como algo natural, acercando con esto al texto a la tradición carnavalesca, donde la muerte era vista como una etapa necesaria del ciclo vital. Los niños, por otro lado, con su comportamiento travieso, engañan a las visitas en ausencia de sus padres para que se sienten en el sillón sólo

²⁰⁰ Julio Cortázar. “Acefalia”. Op. cit., p. 451.

²⁰¹ Julio Cortázar. “Propiedades de un sillón”. Op. cit., p. 459.

para divertirse, sin la intención de dañar a nadie deliberadamente, juegan con el riesgo sin ser conscientes del mismo, lo que los emparenta bastante bien con el cronopio que ríe de todo y con su risa espanta el miedo (actitud que como vimos, es clásicamente carnavalesca).

“Una flor amarilla”, de *Final de juego*, presenta la fantástica historia de un hombre (a quien el narrador conoce en un bistró) que afirma ser el único mortal en la tierra, pues descubrió por casualidad a su doble en el autobús, un muchacho que sin ser idéntico a él se le parecía en todo, constituyendo una suerte de figura análoga. Este chico, llamado Luc, a quien termina conociendo bien al hacerse amigo de su familia, resulta ser nueva realización de su persona, lo que para él venía a confirmar la inmortalidad del ser humano y a provocarle una angustia tremenda al pensar que su vida mediocre estaría condenada a repetirse. Por eso cuando Luc enferma, él asume como su enfermero y lo deja morir (o deliberadamente lo mata) para terminar con el ciclo. Este suceso lo alivia y lo alegra hasta que un día, al encontrarse con una hermosa flor amarilla en el parque se da cuenta de que mientras “siempre habría flores para los hombres futuros”²⁰², él se había condenado a una muerte definitiva. Como el cronopio, este hombre fue capaz de ver más allá del Luc y distinguir en él a su doble (su dimensión fantástica), pero esta capacidad se volvió en su contra al pensar negativamente en sus implicancias y cometer el delito. Después de asesinar a Luc, el hombre se siente liberado de una condena, sin sospechar que ha caído en otra peor. Nada le queda a este hombre del optimismo que caracteriza al cronopio y sin embargo su aflicción instala en el lector una pregunta existencial que bien podría hacérsela el cronopio: ¿cómo aceptar la muerte definitiva? Quizás la única manera de hacerlo, tanto para el cronopio, como para el narrador, sea la escritura, como vía de escape o de catarsis, como posibilidad, sino de inmortalidad, al menos de permanencia más allá de la muerte física. Como bien notó Raúl Silva Cáceres, este relato va más allá del hecho fantástico y se abre a una explicación “metafísica, en la medida en que los problemas relativos al determinismo y al libre albedrío, al ser y a la nada, a la inexistencia cotidiana frente a la búsqueda de una vida desalienada y libre, son de algún modo discutidos.”²⁰³ Todos estos problemas son preocupaciones que importan al cronopio y es por ello que este relato nos parece pertinente a la hora de analizarlo como paradigma.

²⁰² Julio Cortázar. “Una flor amarilla”. Op. cit., p. 340

²⁰³ Ibid., p. 91.

Un relato de *Todos los fuegos el fuego*, llamado “La isla al mediodía”, integra también un elemento fantástico relacionado con la muerte. En él se cuenta la historia de Marini, un aeromozo que sobrevuela contantemente el trayecto Roma-Teherán, en el curso del cual descubre, por la ventanilla, la presencia de una misteriosa isla griega con forma de tortuga por la que sobrevuelan cada mediodía: Xiros. Cautivado por su presencia, Marini decide ir a visitarla, desembarca en ella y conoce a sus habitantes y decide quedarse a vivir allí para lograr ser un “hombre nuevo”. Tendido en la arena, oyó pasar el avión y cerró los ojos, pero al abrirlos vio a la máquina cayendo en picada sobre el mar. Corrió hacia el sitio del accidente y se lanzó al mar y murió ahogado allí. El final del relato, sin embargo, nos muestra algo diferente de lo que Marini creyó vivir: jamás llegó a la isla, sólo consiguió imaginarlo y como una suerte de paradoja del destino, su avión cayó y su cadáver ensangrentado se arrastró hacia la orilla. La explicación de ello podría ser que la isla, entendida como lugar paradisíaco, como posibilidad de recomenzar, dejando de lado una existencia monótona e inauténtica, atrajo a Marini al punto en que pudo vislumbrar por momentos su “nueva vida”. Sin embargo, el peso de su pasado fue más fuerte, y Marini volvió a su antigua vida al correr al avión siniestrado y con ello se condenó a la muerte definitiva. Con ese gesto, Marini “mata al hombre nuevo”²⁰⁴, pierde su posibilidad de recomenzar. Esta decisión lo aparta del camino del cronopio, quien buscará siempre llegar a vivir de la manera más genuina posible, sin renunciar a sus deseos a ningún precio, y en contacto permanente con el otro, buscando con ello la realización de la comunidad y la utopía. La muerte en este caso es el castigo para un hombre que pudo ser todo lo que quería, pero que se apartó de ese rumbo por el peso de la costumbre. El relato, por lo tanto, deviene una invitación a no desistir, a continuar imaginando, como el cronopio, la posibilidad de un mundo mejor y seguir luchando por su realización.

²⁰⁴ Martha Paley de Francescato. Op. cit., .p. 135.

CAPÍTULO 5: LA DIMENSIÓN REVOLUCIONARIA DEL CRONOPPIO.

En este capítulo analizaremos al cronopio en su dimensión revolucionaria, es decir, en aquellos relatos en que aparece transgrediendo algún tipo de regla, ley o límite de su realidad, proponiendo una nueva forma de vivirla. Desde su aparición, el cronopio viene demostrando otro tipo de comportamiento, no sistematizado, que rompe con la estabilidad del organismo social contemporáneo²⁰⁵. Esta actitud subversiva del cronopio se alinea con la de Cortázar mismo, quien postula desde sus inicios una “literatura rebelde que no se contente con singularizarse estilísticamente, que no se deje atrapar por las trampas del idioma, que no tolere ser cernida por lo concebible y representable convencionales”.²⁰⁶

Cabe destacar la opinión del propio Cortázar sobre aquello que él considera un escritor revolucionario, la que reproducimos a continuación:

“creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de esa revolución, y por eso es también un acto revolucionario aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la revolución.”²⁰⁷

De manera que escribir revolucionariamente “no significa, como creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma”²⁰⁸, sino que se puede escribir sobre otros temas, tan variados como se quiera, pero siempre teniendo en consideración el compromiso, ya que en la revolución “más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión total de esas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio.”²⁰⁹

A continuación analizaremos el carácter revolucionario del cronopio, teniendo en cuenta dos maneras en que éste se manifiesta en los relatos

²⁰⁵ Véase Guillermo Ara. “Cortázar cronopio”. Op. Cit., p. 110.

²⁰⁶ Saúl Yurkievich. “Un encuentro del hombre con su reino”. En Julio Cortázar. *Obra Crítica 1*. Op. Cit., p. 20.

²⁰⁷ Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”. En su *Obra crítica/2*. Madrid, Alfaguara, 1994, pp.381-382.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 381.

²⁰⁹ *Ibid.*

cortazarianos de nuestro corpus: como subversión del lenguaje y como subversión de la conducta.

1. Lo revolucionario como subversión del lenguaje

“Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, lucha contra la palabra. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles (...)”
Julio Cortázar. *Rayuela*, p. 105.

Como bien lo señala Cortázar en este epígrafe, los escritores suelen tener una relación paradójica con el lenguaje; por un lado lo usan, comunicando su arte a través de él y por otro intentan desarmarlo, ir más allá de sus límites, proponer un lenguaje nuevo, que coarte menos las libertades expresivas e ideológicas que éste contiene. Esta relación conflictiva se observa claramente en Cortázar, quien afirma que los escritores “amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite, buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir, una expresión no estética, no literaria, no ideomática.”²¹⁰ Como bien señala García Canclini, “Si el hombre no puede prescindir del lenguaje, debe subvertirlo.”²¹¹ Subvertir el lenguaje implica el uso de técnicas diferentes en cada caso, de manera que intentaremos mostrar aquellas que utiliza nuestro autor gracias al cronopio y a su paradigma.

Comencemos por observar “Historias de cronopios y de famas”. Ya desde su nombre mismo, esta sección del libro (y el libro en sí, que se denomina igual) integra una renovación de tipo terminológica. “Cronopios” es una palabra inexistente, un neologismo de Cortázar, mientras que “famas”, si bien es una palabra contenida en el diccionario, adquiere aquí un nuevo significado. Lo mismo ocurre con las “esperanzas”, esos terceros personajes intermedios de los que habla nuestro autor, y con los bailes de todos estos personajes lúdicos: “tregua, catala y espera”. La explicación somera e insuficiente que da el autor de cada uno de estos personajes y elementos, conlleva a que el lector deba imaginar todo lo demás, completando del cuadro. Se trata de términos nuevos y por ende ambiguos, que vienen a cuestionar las aparentes verdades absolutas a las que nos tienen acostumbrados los términos que utilizamos cotidianamente. Esta ambigüedad del

²¹⁰ Julio Cortázar. “Teoría del túnel”. Op. Cit., p. 73.

²¹¹ Néstor García Canclini. Op. Cit., p. 84.

lenguaje es un procedimiento típico de la lengua carnavalesca, que “comprende la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes”²¹².

Los cronopios son, sin embargo, los personajes que mejor representan estas innovaciones en el lenguaje. Éstos tienen formas alternativas de comunicarse, las cuales deben ser interpretadas por el lector. Algunas de las expresiones utilizadas por los cronopios son sus muestras de compasión, con la frase: “Cronopio cronopio cronopio”²¹³; o sus saludos, con la oración: “Buenas salenas cronopios cronopios”. La palabra “cronopio”, en ambos casos, atrae hacia sí otros significantes, evitando con ello su anquilosamiento y recordándonos que no existe un significado último, un punto de llegada de la interpretación, sino un lenguaje vivo y móvil, adaptable a los cambios.

Otras características del lenguaje de los cronopios, es que éste resulta ser mucho menos pragmático que el habitual y alude constantemente a percepciones, emociones y sentimientos personales. Es así como al visitar una ciudad cuando van de viaje, se dicen unos a otros: “La hermosa ciudad, la hermosísima ciudad”²¹⁴; o bien, cuando intentan cuidar a sus recuerdos les dicen palabras cariñosas, como “No vayas a lastimarte” o “Cuidado con los escalones”²¹⁵; o si uno de ellos se recibe de médico termine recetando a su paciente que “Compre in gran ramo de rosas”²¹⁶. Esta nueva utilización del lenguaje se manifiesta muy bien en el texto “Telegramas”, donde se compara un par de telegramas de esperanzas, con otros tres de cronopios. Mientras las esperanzas se amonestan y contestan violentamente en los suyos, los cronopios tienen una actitud mucho más cordial, pero a la vez inhabitual. En el primer telegrama, un cronopio anuncia que ha tomado el tren equivocado y ha llegado a un extraño lugar, está asustado y deprimido y espera el tren de vuelta. Resulta insólito pensar que alguien escribiría un telegrama para decir algo como eso, tan poco práctico, sin utilidad aparente, ya que los telegramas solían ser usados para comunicar noticias importantes. El segundo telegrama es a primera vista, más creíble, ya que en él un cronopio le indica a alguien que no debe comprar a más de un cierto precio, y si lo rebajan comprar “dos pares, unos liso y

²¹² Mijail Bajtin. “Introducción”. En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Op. cit., p. 16.

²¹³ Julio Cortázar. “Costumbres de los famas”. En su *Cuentos completos 1*. 5ª ed. Madrid, Alfaguara, 1995, p. 473.

²¹⁴ Julio Cortázar. “Viajes”. En su *Cuentos completos 1*. Op. cit., p. 479.

²¹⁵ Julio Cortázar. “Conservación de los recuerdos”. *Ibid.*, p. 480.

²¹⁶ Julio Cortázar. “Terapias”. *Ibid.*, p. 494.

otro a rayas”²¹⁷, pero por el valor que indica (“cuatro pesos setenta”), es tan bajo (probablemente el equivalente a un par de calcetines) que no justificaría el envío de un telegrama para ello, por lo cual se aleja de la lógica habitual. El tercer telegrama indica que un cronopio ha encontrado a su tía llorando por una tortuga enferma, probablemente por algún alimento que le hizo mal e indica que son “animales delicados” y “algo tontos, no distinguen”. Finaliza con la expresión “una lástima”, que indicaría el motivo del envío del telegrama (la pena que le produce la noticia), pero no por ello termina de justificarlo, ya que la enfermedad de la tortuga y la tristeza de la tía no parecen motivos suficientes para enviar uno de esos mensajes, tanto por su costo como por su fin práctico. El telegrama era un medio de comunicación simple utilizado durante el siglo XX para enviar información rápidamente y con un número limitado de palabras (ya que la cantidad encarecía el servicio), de modo que sus fines solían ser transmitir noticias urgentes o necesarias. Los telegramas de los cronopios no sólo utilizan un lenguaje más cargado de emotividad que el habitual, sino que además son enviados con fines lejanos a la practicidad que caracterizaba a este medio de comunicación.

Dentro del paradigma del cronopio, también encontramos innovaciones en el lenguaje. “Etiquetas y prelaciones”, de la sección “Ocupaciones raras” de *Historias de cronopios y de famas* es un muy buen ejemplo al respecto. Allí, como vimos en el capítulo 3, la familia de la calle Humboldt se comporta como lo harían los cronopios, subvirtiendo el uso de cierto tipo de expresiones típicas: los sobrenombres. Modificando los sobrenombres por otros de carácter más familiar, intentan cambiar “las rutinas y las tradiciones”²¹⁸. Lo mismo hacen con algunas frases y si bien dicen que no les “gusta la vulgaridad en ninguna de sus formas”²¹⁹, los sobrenombres y frases que proponen resultan mucho más groseros que las formas tradicionales de expresión. Resultan, sin embargo, a la vez, mucho más auténticos y directos, más cercanos a las formas populares de expresión, al lenguaje carnavalesco, liberado de “las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta”²²⁰. La crítica final que hace el tío del narrador hacia los narradores argentinos, quienes deberían usar ese tipo de lenguaje, expresa la concepción de Cortázar, que denunciaba la desvinculación del lenguaje habitual al habla oral y a la realidad auténtica.

²¹⁷ Julio Cortázar. “Telegramas”. *Ibid.*, p. 499.

²¹⁸ Julio Cortázar. “Etiquetas y prelaciones”. *Ibid.*, p.424.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Mijail Bajtin. *Op. cit.*, p. 16.

De la sección “Material plástico”, el texto “Trabajos de oficina” es otro que manifiesta una queja al uso más reglamentario del lenguaje. Allí, una secretaria, que “se identifica con el orden repetitivo de los diccionarios y define la esterilidad de la conducta lingüística”²²¹, se encarga de “lustrar” las palabras, de ir ordenándolas para hacer uso siempre de la correcta en el momento pertinente, pero el jefe, en cambio, actúa como un cronopio, pues se esconde de ella y su manía de orden para poder escribir otras cosas, palabras que le gustan, que juegan. Ese uso libre de las palabras, el dejar que éstas se muevan a voluntad produciendo versos, es una tarea que arrebató al jefe de sus ocupaciones y lo acerca mucho más al poeta que al hombre de oficina. La secretaria, en cambio, representa más bien la opresión, la censura, que borra toda digresión para hacer el trabajo limpio y eficaz. Su actuar finalmente deja al jefe con un “gusto a traición en la lengua”²²², frase que expresa bastante bien la idea de que un lenguaje que se pule demasiado, traiciona la realidad que lo convoca, la vuelve una especie de maqueta, incapaz de expresar la experiencia vívida y auténtica. Sólo jugando con el lenguaje, llevándolo a su dimensión más lúdica y libre, se logra el gozo y la satisfacción de los ideales de expresión.

“Retrato del casoar”, de la misma sección, introduce (nuevamente, como en “Historias de cronopios y de famas”) un neologismo: casoar. A poco leer descubrimos que se trata de algún tipo de criatura fantástica, alguien “antipático y repulsivo”²²³, que va mutando en distintas formas desagradables a la vista del narrador, quien utiliza un lenguaje igualmente confuso y variable para describirlo. Este narrador, como lo haría el cronopio, acepta la existencia fantástica de este ser y lo contempla con asombro, para terminar caracterizándolo, tanto en su dimensión física como en su comportamiento. Esta caracterización, como dijimos, subvierte el lenguaje al impedir que el lector se haga una imagen unívoca de la criatura, ya que ésta evoca a la vez a “un avestruz con una cubretera de cuerno en la cabeza, una bicicleta aplastada entre dos autos y que se amontona en sí misma, una calcomanía mal sacada y donde predominan el violeta sucio y una especie de crepitación”²²⁴. Estas tres imágenes divergentes, puestas así, una tras otra, terminan confundiendo al lector, que no puede dibujarse mentalmente a este misterioso ser, sino que más

²²¹ Octavio Moreno. *La rebeldía literaria en Cortázar*. Manizales, Universidad de Caldas, 1995, p. 32.

²²² Julio Cortázar. “Trabajos de oficina”. En su *Cuentos completos I*. Op. cit., p. 440.

²²³ Julio Cortázar. “Retrato del casoar”. *Ibíd.*, p. 464.

²²⁴ *Ibíd.*

bien acaba atrayendo hacia sí distintas sensaciones. El lenguaje funciona entonces como lo haría el lenguaje poético, como una síntesis entre imaginación y sonoridad, entre dibujo y armonía. La imagen final del casoar, una vez que éste es atacado por el guardián, quien se defiende con un lanzallamas, es igualmente caótica y poética. El cuerpo no se quema, sino que se seca y pasa por dos colores maravillosos, hasta que finalmente “cuaja en el verde más transparente, en la esmeralda”²²⁵. En un desenlace mágico e increíble, de este repulsivo ser nace una gema valiosa, una metamorfosis cuasi-mítica de una forma de vida innoble hacia un objeto precioso. Sin embargo, el narrador vuelve a tergiversar el curso de la narración, introduciendo en ella un suceso trivial, que es el inicio de un proceso que hace el director del zoológico al guardia, “por maltrato a las bestias”²²⁶ y su despido. En este ambiente de fantasía que parecía alcanzar su clímax maravilloso, se interpone un hecho habitual, que hace retornar al lector a lo conocido, el mundo de las reglas y leyes dentro de las que él mismo vive. Podríamos pensar que lo que el relato nos está mostrando es justamente el intento de explorar nuevas posibilidades del lenguaje, a través de la figura del casoar, esa criatura fantástica que sólo puede describirse en “otros términos”, más poéticos y menos aprehensibles, y el final del mismo, vendría a situarnos nuevamente en el sitio acostumbrado que el lenguaje posee: la expresión de lo cotidiano. La doble desgracia a la que alude la pregunta última del texto (“¿Qué más diremos del casoar después de esta doble desgracia?”²²⁷), que a primera vista aludiría a la muerte de la criatura y al despido (y demanda) de su guardián, encerraría entonces una tercera desgracia, que podemos leer entre líneas: el intento de renovar el lenguaje mediante la fantasía y sus descripciones mutables, ha sido vencido por la univocidad del discurso práctico y pragmático. No obstante, queda aún una esperanza para dicha renovación: la gema en la que ha mutado el monstruo, esa bestia metamórfica, es una esmeralda. El monstruo, la bestia metamórfica que el narrador exalta con su caracterización, deviene esmeralda, “piedra de sombra y de esperanza”²²⁸, una gema que representaría al mismo tiempo dos polos, como la muerte (sombra) y la vida (esperanza), y por ende sería una figura de carácter carnalesco, que degrada y enaltece a la vez, simbolizando la dualidad y ambigüedad que en sí contiene. De ahí que el lenguaje, pese a todo, aún presente la

²²⁵ *Ibíd.*

²²⁶ *Ibíd.*

²²⁷ *Ibíd.*

²²⁸ *Ibíd.*

posibilidad de ser renovado, de renacer con cada nuevo relato, con cada nueva lectura.

“Cuento sin moraleja”, también de la sección ya mencionada, es también muy útil para ejemplificar la subversión del lenguaje. En él se cuenta la historia de un hombre que vendía gritos y palabras. La fantasía de este negocio, cobra sentido cuando este hombre decide venderle a un tiranuelo del país sus últimas palabras, argumentando que de no comprárselas, no alcanzará a decirlas, porque sus colaboradores se lo impedirían. El tiranuelo, asustado, termina comprándose las, pero de nada sirve porque sus asistentes, enfadados por la desconfianza de su líder, terminan pegándole un tiro que le impide hablar. Junto con ello toman prisionero al vendedor, y al no poder arrancarle la confesión de las últimas palabras del tiranuelo, terminan por matarlo. El relato termina con vendedores callejeros gritando lo que habían comprado y una contrarrevolución que ocupó uno de esos gritos como santo y seña y venció a los poderosos. Todos terminaron pudriéndose, “pero los gritos resonaban de cuando en cuando en las esquinas”²²⁹. Este argumento, si bien parece, como dice título, un simple “cuento sin moraleja”, es decir, sin mayor sentido, revela ser una suerte de alegoría sobre el lenguaje mismo y sus usos. El vendedor, como el cronopio, el artista (poeta o escritor), vende sus palabras para vivir. No obstante, en cuanto decide venderle sus palabras al tiranuelo, se vende a sí mismo al sistema y se arriesga a perder no sólo su integridad, sino también su vida. Pero este riesgo no es llevado a cabo casualmente, pues, detrás de él hay una intención: que los mismos dueños del poder terminen asesinando a su líder. El vendedor parece sacrificarse a propósito para disolver la unión de las autoridades tiránicas y permitir la conformación de un nuevo orden. Si bien el fallece, las palabras que alcanzó a vender, contribuyen a armar un proceso contrarrevolucionario. La conclusión de que “las palabras y los gritos eran cosa que en rigor puede venderse pero no comprarse”²³⁰, nos lleva a pensar que este vendedor sabía muy bien que sus palabras no estarían al servicio de los poderosos, pues el lenguaje utilizado por el artista es o debería ser siempre subversivo. Mediante este texto, Cortázar expone alegóricamente el comportamiento de un artista (el vendedor, el cronopio) que realmente se aboca a su labor y se arriesga con ella hasta el límite, convencido de la potencia de sus palabras. Su muerte puede terminar con él, pero sus palabras, llenas de sentido, perviven e incitan a un proceso contrarrevolucionario que acabará con el poder mal

²²⁹ Julio Cortázar. “Cuento sin moraleja”. *Ibid.*, p.467.

²³⁰ *Ibid.*

constituido. Demuestra además con esto que una buena obra literaria si bien es creada por un autor (vendida, en este caso), será siempre libre, pasará de mano en mano o se oirá de tanto en tanto como un grito, resonando en las conciencias de quienes lleguen a conocerla y a comprenderla, pero que jamás conseguirán poseerla. Y justamente esa libertad, propia de la literatura de calidad, la que permite la rebeldía, esa “apertura al mundo multívoco, a la polifonía exterior o a la palabra proliferante”²³¹, que tanto seducen al lector.

En *Las armas secretas*, aparece un relato que nos revela el poder del lenguaje. En él se cuenta la historia de Luis, un hombre que vive en París con su esposa Laura, y que recibe correspondencia de su madre, desde Buenos Aires, la ciudad de su pasado. El curso habitual de esta costumbre se quiebra un día en que la madre de Luis actúa como un cronopio, un piantado o un loco, al referirse en una de sus cartas a Nico, el hermano de Luis y ex pareja de Laura, como si éste estuviese vivo, cuando en realidad había muerto hace dos años de una enfermedad. La simple aparición de la palabra Nico atrae un cúmulo de recuerdos asociados al protagonista y a su pareja, y un fuerte sentimiento de culpa. Al principio Luis cree que se trata de un error tipográfico, que su madre ha debido escribir Nico cuando en realidad se refería a Víctor (el tío), pero nuevas cartas lo desmienten y la presencia de Nico sugiere que la madre se encuentra fuera de sus cabales. Laura se entera y se conmociona, ella no parece haber tolerado bien la muerte de Nico, y sus silencios al respecto más bien demuestran un profundo dolor y hasta un arrepentimiento (quizás) por lo decidido: dejar a Nico por su hermano, justo antes de que éste enfermase y falleciese. Mediante las cartas de mamá y su determinación insana de incluir en ellas a Nico, éste vuelve a hacerse explícitamente presente entre Luis y Laura (antes lo estaba por omisión), como un fantasma que viene a torturar sus conciencias. La tercera carta de mamá manifiesta el día y hora de llegada de Nico a París y si bien Luis y Laura fingen desatender este suceso, ambos terminan asistiendo a la estación ese día. Allí, ambos se encuentran con un hombre muy parecido a Nico y lo miran con asombro, pero no llegan a entablar contacto con él. Sin embargo, al llegar a la casa y mientras Luis se dispone a escribirle a su madre, Laura le pregunta: “¿A vos no te parece que está mucho más flaco?”²³². Y Luis, en lugar de inmutarse, simplemente le responde “Un

²³¹ Saúl Yurkievich. *Julio Cortázar: al calor de tu sombra*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1985, p.61.

²³² Julio Cortázar. “Cartas de mamá”. En su *Cuentos completos 1*. Op. cit., p.193.

poco (...) Uno va cambiando”²³³. Las cartas de mamá han logrado traer de vuelta a la figura de Nico a sus vidas y si bien ambos se escandalizan en un principio por ello, terminan aceptándolo, como si fuera natural, como si se tratara de una condena que ambos debían pagar. “El “aparecido” viene, a través de la escritura de la madre, a perseguir y castigar a la pareja “pecaminosa”. ”²³⁴ Las cartas de mamá tienen el poder de traer consigo una revancha, la venganza de quien al estar muerto no puede defenderse por sí mismo. La madre actúa sembrando el desconcierto al invocar a su hijo fallecido mediante la palabra y reestableciendo “el sentido del misterio y de la magia”²³⁵ a través de la misma, éste logra encarnarse en una suerte de imagen psicótica que pueden ver ambos protagonistas. El lenguaje vence a la muerte e incluso logra reivindicarla, darle un escarmiento a sus posibles causantes, o bien, aquellos que la convirtieron en una experiencia aún más dolorosa que la enfermedad: la traición.

De *Final de juego*, “Continuidad de los parques” también viene a demostrar el poder de la palabra. Allí un narrador nos cuenta cómo un hombre lee una novela en su estudio, sentado en un sillón de espaldas a la puerta. La trama del relato leído, una historia entre una mujer y su amante que planean el asesinato del esposo de ésta a las manos de aquél, termina imprevistamente con un final sorprendente: quien será asesinado es el mismo hombre que lee la novela, él está leyendo nada más y nada menos que la preparación de un atentado en contra de su vida, a manos del amante de su mujer. Como vemos, aquí quien adquiere el carácter del cronopio y pasa a formar parte de su paradigma, no es ninguno de los personajes, sino más bien el narrador mismo, quien logra a través de la palabra (como el escritor, el artista), que el espacio ficticio se continúe en el real, obligando a éste a ingresar en aquél²³⁶. Se disuelven los límites entre dos planos de la realidad relatada, “de modo que el lector de la novela se convierte en espectador de un suceso y actor del mismo”²³⁷. El lenguaje narrado lo atrapa al punto en que lo convierte en protagonista de la historia que lee, de manera que el juego de la lectura se vuelve un asunto serio. Dualidad de planos y de categorías se aúnan en el proceso de la lectura, que termina siendo a la vez algo trivial y serio, seguro y riesgoso, fantástico y real. Los límites entre arte y vida se han disuelto en este relato, que manifiesta una relación misteriosamente contigua entre ambas y por lo

²³³ *Ibíd.*

²³⁴ Raúl Silva-Cáceres. *Op. Cit.* p. 190.

²³⁵ Guillermo Ara. “Cortázar cronopio”, p. 111.

²³⁶ Octavio Moreno. *Op. cit.*, p. 15.

²³⁷ *Ibíd.*, pp.15-16.

tanto resulta particularmente carnavalesco para el lector, quien debe asumir a su vez la actitud propia del cronopio: esa “capacidad permanente de asombro, de nacer cada día al nacimiento del mundo maravilloso, de vivirlo con los cinco sentidos”²³⁸.

“Torito” es otro cuento del mismo volumen, que destaca por su uso del lenguaje, el cual se identifica con el uso del habla oral argentina. En él la voz es la de un boxeador enfermo y prácticamente solitario (es cuidado por su hermana), quien recuerda sus principales triunfos en dicho deporte e intenta con ello evadir tanto su derrota final como el abandono actual en el que se encuentra. El relato está escrito en segunda persona, pero de manera coloquial, como si el narrador y protagonista estuviese hablándole a un amigo, sin mediar, sin embargo, una respuesta de su parte. Si bien esta historia está basada en hechos reales, en la vida de Justo Suárez, “el Torito de Mataderos”, un conocido boxeador argentino, talentoso y simpático, que murió de tuberculosis en situaciones deplorables tras una derrota contra Estados Unidos²³⁹. Este personaje ficticio con asidero real, se vuelve un paradigma del cronopio en la medida en que es apasionado con su oficio y lo ejerce limpia y noblemente, sin engaños ni dobleces. Su lenguaje es popular pues él mismo forma parte del pueblo, y por su labor deportiva pasa a formar parte de la historia de Argentina. Expresiones tanto del habla coloquial criolla, como de la jerga del boxeo propiamente tal, abundan en este relato, que además de ser un recuento de los encuentros del deportista, pasa revista a estas formas particulares del lenguaje. La justificación para integrar a un personaje como éste al ámbito literario, la dio el propio Cortázar, al señalar lo siguiente: “Yo desde muy joven sentí que debía desacralizar, quitarle a la literatura esa imagen “noble”; siempre pensé que había en la vida cotidiana elementos llenos de belleza, que era necesario incorporarlos a la literatura.”²⁴⁰ El boxeador se integra a la literatura con la sencillez de su palabra, que no por ello deja de tener una fuerte carga estética. Además hay detrás de sus palabras un componente ético, que vendría a ser la denuncia de un drama humano, el “lado b” de la fama, su contraparte trágica: la muerte en el abandono.

²³⁸ Guillermo Ara. “Cortázar cronopio”. En Noé Jitrik, Manuel Durand, et al. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Néstor Tirri y Sara Vinocur de Tirri (comp). Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968, p. 110.

²³⁹ Véase *Cortázar: el boxeo y el jazz, dos pasiones de cronopios*. Entrevista por Antonio Trilla. 1983 [en línea] <<http://www.nodo50.org/Cortazar-el-boxeo-y-el-jazz-dos.html>>

²⁴⁰ *Ibid.*

En “La salud de los enfermos”, de *Todos los fuegos el fuego*, se utiliza al lenguaje con el fin de cubrir, gracias a él, una realidad trágica. En este cuento, una familia le oculta a la madre enferma que su hijo Alejandro ha muerto en un accidente, para evitar que ésta sucumba ante la noticia. La familia opta por fingir que Alejandro aún se encuentra vivo, pero residiendo en Brasil, desde donde consiguen que lleguen cartas a su nombre, con noticias inventadas de aquél. Más adelante el engaño continúa con tía Clelia, quien tras amanecer enferma un día es enviada a un sanatorio, pero a la madre se le inventa que ha ido a pasar un tiempo junto a Manolita en la quinta. La costumbre de mentir se vuelve aún más dificultosa y todos comienzan a creer que la madre sino ha descubierto claramente el engaño, al menos sospecha algo. Esta creencia se confirmará al final del relato, en donde la madre les dice a los suyos: “Qué buenos fueron todos conmigo (...) Todo ese trabajo que se tomaron para que yo no sufriera”²⁴¹. Y luego remata con la frase “Ahora podrán descansar (...) Ya no les daremos más trabajo”²⁴². De manera que ella fue descubriendo poco a poco el engaño epistolar y se dejó llevar por él, sin expresar su conocimiento, agradeciendo de esa manera el esfuerzo que sus cercanos pusieron en mantenerla tranquila y contenta. Al momento de morir, los libera de la compleja tarea de inventar un mundo paralelo que sea coherente y creíble para ella, y puede irse junto a su adorado hijo fallecido. La familia, sin embargo, acostumbrada a recibir noticias de la lejana vida de Alejandro en Brasil, recibe una última carta de éste con naturalidad, y una de sus integrantes, Rosa, se descubre a sí misma mientras lee, “pensando en cómo habría de darle a Alejandro la noticia de la muerte de mamá”²⁴³. Así se revela cómo la familia va perdiendo progresivamente el sentido de la realidad, de manera que la enfermedad se generaliza en un estado psicótico que incluye tanto a la madre, como a los familiares que desean protegerla²⁴⁴. Las cartas, así como los telegramas, noticias y llamadas falseadas, son todas palabras que vienen a crear un mundo paralelo en el que esta familia se refugia, aparentemente para evitar el dolor de una madre. Sin embargo, finalmente, la ficción se vuelve tan cotidiana, que pasa a formar parte de la realidad; todos los familiares mitigan sus penas a través de esta farsa y en ese sentido buscan, como el cronopio, un amparo en la construcción (lingüística en este caso) de una realidad otra, más amena, que permite, en su juego con las palabras (ese espacio-tiempo ficticio), el olvido momentáneo de la muerte.

²⁴¹ Julio Cortázar. “La salud de los enfermos”. En su *Cuentos completos I*. Op. cit., p. 535.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*, p. 536.

²⁴⁴ Véase Raúl Silva Cáceres. Op. cit., p. 191

En *Un tal Lucas*, en el relato “Lucas, sus comunicaciones”, este personaje, que ya hemos identificado con el paradigma del cronopio, reflexiona sobre la escritura y la lectura como dos procesos complementarios, que para llevarse a cabo en forma exitosa, deben tenerse en cuenta entre sí. Es por ello que Lucas, al leer algunos textos se encuentra con una suerte de “vidrio sucio entre él y lo que está leyendo”²⁴⁵ y termina lanzándolos al aire; se trata, probablemente, de textos que no han sido escritos teniendo en consideración a otro (que los leerá). Lucas, en cambio, siempre que escribe comprueba que se de esa conexión leyendo, que según él se logrará siempre que “lo escrito nazca semilla y no injerto”²⁴⁶. No se trata por ende de convencer al lector, ni de tenerlo en cuenta así, como sujeto individual al cual se le escribe, sino más bien de escribirse “para uno mismo”²⁴⁷, sabiendo que “uno mismo tiene que ser también los demás”²⁴⁸. En esa simple consideración ética del otro, de otro indefinido (ese “limbo incierto”) que leerá lo escrito, está para Lucas la clave de una escritura y una lectura exitosas, capaces de seducir tanto a escritores como a lectores. Esta visión profundamente humanista de Lucas, se condice con la de Cortázar y es una demostración del carácter lúdico y abierto de su obra, que se permite entrar en el juego activo de la lectura cómplice.

En “Lucas, sus métodos de trabajo”, se cuenta que Lucas para poder dormir, se dedica a contestar mentalmente la correspondencia atrasada y lo hace con un estilo increíble que no es capaz de replicar una vez que se sienta a escribir las cartas, las que “le salen mucho peor, frías o torpes o idiotas”²⁴⁹. Con este simple relato se ve que para Lucas, el cronopio más humano, la mejor manera de producir un texto (una carta, en este caso), es dejando que el mismo fluya naturalmente, sin imponerle demasiados tapujos, órdenes y censuras, que terminen por despojarlo de su vitalidad. Este método para contestar la correspondencia, que podríamos calificar de surrealista, por cuanto se produce en un estado de ensoñación, y carece del límite de las correcciones racionales. La escritura mental de Lucas sería una suerte de “escritura automática”, espontánea y eficaz, que pierde su poder subversivo en cuanto intenta ser llevada a cabo durante el día, en plena lucidez, pero sin su encanto característico, que la dota de “perfección y elegancia”²⁵⁰.

²⁴⁵ Julio Cortázar. “Lucas, sus comunicaciones”. En su *Cuentos completos 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 235.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Julio Cortázar. “Lucas, sus métodos de trabajo. *Ibid.*, p. 306.

²⁵⁰ *Ibid.*

Finalmente, “Lucas, sus sonetos”, expone el trabajo de composición de un soneto innovador por parte de Lucas, quien con él viene a rebelarse sobre la forma tradicional del mismo, produciendo una nueva. Se trata del “Zipper Sonnet”, una expresión en inglés que alude al cierre, ese dispositivo que va de arriba hacia abajo y viceversa, con distintos resultados cada vez (abrir y cerrar). Como el cierre, el soneto debe poder leerse en ambas direcciones, manifestando sentidos diferentes en cada una de ellas, sin perder la coherencia ni la ligazón sintáctica y semántica entre los versos. La tarea es llevada a cabo con éxito por Lucas, este paradigma del cronopio y renovador del lenguaje, quien además de escribir el original soneto se lo enseña a su amigo poeta de São Paulo, Haroldo de Campos. Éste a su vez, traduce el soneto al portugués, una tarea aún más compleja, pues debe hacer cambios que posteriormente tendrá que justificar mediante notas. La labor de ambos escritores es, sin duda, admirable, pues implica tanto creación como reflexión y una mirada nueva y fresca para una forma antigua y más bien rígida. La idea final de Lucas, el suelo de crear otro zipper sonnet “cuya doble lectura fuera una contradicción recíproca y a la vez la fundación de una tercera lectura posible”²⁵¹, resulta muy trabajosa de hacer, pero el lector puede imaginarla como una posibilidad, que sin duda vendría a darle a este nuevo subgénero un empuje mayor.

2. Lo revolucionario como subversión de la conducta

“Una batalla contra la cosificación de la conducta,
contra la congelación del espíritu. Ese es el sentido
de la estética de Cortázar: transformar al hombre.”

Volodia Teitelboim. “Cortázar”, p. 45.

Otra manera en que se manifiesta el carácter revolucionario del cronopio, es mediante la subversión de la conducta, del comportamiento de los personajes, que va desde la rebeldía infantil o adolescente a la rebeldía más crítica y consciente: la ideológica.

En la sección *Historias de cronopios y de famas*, los cronopios se mueven por Buenos Aires y realizan actividades usuales entre los bonaerenses, pero a la vez les imprimen un sello propio, excéntrico. Existe entonces una mezcla curiosa, en que algo más bien extravagante se desarrolla en un contexto bastante habitual, lo que contribuye a disolver la frontera rígida entre el arte y la vida. Con sus

²⁵¹ Julio Cortázar. “Lucas, sus sonetos”. *Ibid.*, p. 316.

cronopios (famas y esperanzas), Cortázar juega, se permite crear un espacio y un tiempo (el de lectura), en que se suspenden las reglas pragmáticas de la existencia y prima una lógica lúdica, libre y familiar, un ambiente carnalesco. Son los cronopios en sí los que portan ese carácter propio del carnaval, y funcionan por ende como lo hacían los bufones en la Edad Media, encarnando “una forma especial de la vida, a la vez real e ideal”²⁵².

Esta forma especial de vida, su comportamiento particular, se vuelve particularmente subversivo en el caso de algunos relatos, como “Tristeza del cronopio”, en donde el cronopio se da cuenta de que su reloj va cinco minutos atrasado con respecto al de los famas y se angustia ante esta situación, pues de ello medita que los famas han vivido cinco minutos más que él y eso lo entristece. Esta reflexión es sin duda original, pues los relojes son tan sólo métodos convencionales de medición del tiempo y que un reloj esté atrasado respecto de otro, no implica una diferencia en el tiempo de vida de sus dueños. La reacción del cronopio, a la vez, resulta tan inaudita como su meditación, pues en lugar de alegrarse por los cinco minutos extra que tiene por vivir en relación a los famas, se entristece porque ellos han vivido más durante esos cinco minutos ya acabados. Esto viene a contradecir la lógica occidental del pensamiento, para la cual tener más tiempo de vida implica un beneficio hacia el futuro (como proyección), mientras que para este cronopio, el beneficio vendría dado por haber vivido más en el pasado. Con ello, el cronopio reivindica el valor del tiempo ya vivido, de la experiencia previa. La tristeza del cronopio viene a cuestionar la tristeza del hombre occidental que teme al paso del tiempo y a la vejez, devolviéndole a la vida su intensidad y a la experiencia su valía.

En “Filantropía”, otro cuento de esta sección, se manifiesta el contraste entre la actitud de las famas y de los cronopios a la hora de ayudar a otros. Mientras los primeros “son capaces de gestos de una gran generosidad”²⁵³, como recoger a una esperanza que se ha caído de un cocotero y cuidarla hasta que se recupere, los segundos “no son generosos por principio”²⁵⁴. No obstante, la actitud filantrópica de los famas no ofrece un apoyo real, ya que las esperanzas vuelven a caerse de los cocotereros. Toda la intención benéfica de estas criaturas (que como señalamos, representan las altas esferas de poder), queda resumida en intentos a la larga fallidos, llevados a cabo por las sociedades filantrópicas en las que los famas

²⁵² Mijail Bajtin. Op. cit., p. 13.

²⁵³ Julio Cortázar. “Filantropía”. En su *Cuentos completos 1*. Op. cit., p. 485.

²⁵⁴ *Ibid.*

son autoridades. Los cronopios, si bien reciben ayuda de dichas sociedades, no consiguen fijar su atención en las desgracias más visibles, y se pierden, en cambio, en “seguir con la vista una baba del diablo”²⁵⁵. Esta frase nos recuerda aquél cuento de un volumen anterior (“Las babas del diablo”), y podríamos interpretarla como que los cronopios, en lugar de solucionar directamente las desgracias con procedimientos como la caridad, denuncian las injusticias de las cuales son testigos (como el protagonista de dicho relato). Más que actor directo, el cronopio es espectador que se inmiscuye, y que logra mediante esa maniobra, alterar el curso de los acontecimientos. Su poder revolucionario está en el hecho de no quedarse en puras acciones locales tendientes a casos puntuales, sino que revelar con su ojo crítico el contexto de surgimiento y de desarrollo de los problemas, creando conciencia y evitando con ello su reaparición.

En “El canto de los cronopios”, se muestra como éstos se concentran a tal punto al cantar sus canciones preferidas, que se ven expuestos a riesgos insólitos, como caerse por la ventana, o perder lo que llevaban en los bolsillos. Esta apasionada dedicación de los cronopios al canto, no es comprendida ni por famas ni por esperanzas, pero al verlo tan entusiasmado ambos terminan por aplaudirlo, lo que hace que el cronopio se recobre sobresaltado, mire en torno y se ponga a aplaudir también. La tierna imagen final del cronopio aplaudiéndose a sí mismo, después de haber sido arrebatado del espacio y el tiempo por el canto, nos recuerda sin duda a la inocencia del niño. El canto para el cronopio viene a ser como el juego para el niño, una actividad que lo afecta intensamente, haciéndolo perder la cabeza²⁵⁶, cancelando temporalmente el mundo cotidiano²⁵⁷.

Costumbres extravagantes de los cronopios se manifiestan también en su modo de tener hijos. En “Eugenesia”, se señala que éstos prefieren no tener hijos propios para evitar tanto la recriminación de los mismos a sus padres al nacer, como la “acumulación de desdichas” que cree que podría traspasarle. De ahí que los cronopios tomen la insólita determinación de usar a los famas para que fecunden a sus mujeres y una vez que nacen los hijos, los educan a su manera. El reemplazo biológico del padre contribuye a como dice el título una suerte de eugenesia o mejoramiento genético del hijo (que no portará los defectos del cronopio, sino las virtudes del fama), pero no por ello le quita al cronopio la

²⁵⁵ *Ibíd.*

²⁵⁶ Véase Johan Huizinga. *Homo Ludens*. 14ª ed. Madrid, Alianza Editorial/Emecé Editores, 2005, p. 13.

²⁵⁷ Véase *ibíd.*, p. 27.

posibilidad de ser padre en un sentido más amplio, es decir, de hacerse cargo del hijo, criándolo y educándolo según sus parámetros, lo que termina por quitarle “toda semejanza con los famas”²⁵⁸. Aunque no tenga sus genes, el hijo termina siendo igualmente un cronopio, lo que revela que lo que hace a un cronopio no es su origen, sino las costumbres que adquiere, su comportamiento, que como vemos, no puede dejar de ser rebelde y vivaz. Esa misma rebeldía se manifiesta en el relato “Educación de príncipe”, donde los hijos biológicos de los cronopios, terminan odiando a sus padres, que al tener una imagen muy elevada de sus retoños, los tratan con exageradas muestras de cariño, avergonzándolos ante sus compañeros. Ello conduce a que estos hijos terminen desarrollando un profundo odio al padre, que los llevará a que cuando sean mayores, terminen haciéndole a su padre una mala jugada, cosa que no preocupa a los cronopios, quienes también odiaban a sus padres, replicando generacionalmente el complejo edípico. El cronopio infante y luego adolescente se rebelará en contra de su padre, la figura de autoridad, e intentará dejar atrás “las costumbres, las normas que la sociedad trata de imponer a través de los padres”²⁵⁹, en búsqueda de su libertad.

“Lo particular y lo universal” es la historia de un cronopio que iba a lavarse los dientes y descubre la entretención de apretar el tubo de pasta dentrífica y ver salirse todo su contenido, para después terminar arrojando a la calle los restos de la misma, que cayeron sobre los sombreros de famas indignados. Éstos deciden nombrar una delegación que sube a increpar al cronopio a su casa, obligándole a pagar el daño de los sombreros manchados y retándolo por derrochar pasta dentrífica. Ambos alegatos tienen que ver con el coste monetario de los objetos, que parece importarles mucho a los famas, mientras que no preocupa en absoluto al cronopio. Él actúa como lo haría un niño y simplemente juega con este objeto cotidiano (la pasta dentrífica), convirtiendo así un momento habitual en una fiesta, un instante de éxtasis.

En “Los exploradores”, tres cronopios y un fama se asocian para explorar las fuentes subterráneas de un manantial y le toca bajar por la boca de la caverna a uno de los cronopios, quien lleva en su espalda un paquete con sus sándwiches preferidos (de queso). Sin embargo, mientras lo bajan el cronopio se da cuenta de que se han equivocado enviándole sándwiches de jamón y exige que lo suban, pero el fama se niega rotundamente, lo que hace que los cronopios se asusten y suelten la cuerda. Frente a este trágico suceso, el cronopio caído, en lugar de verse

²⁵⁸ Julio Cortázar. “Eugenesia”. En su *Cuentos completos 1*. Op. cit., p. 490.

²⁵⁹ Néstor García Canclini. Op. cit., p. 64.

afectado por el golpe, simplemente continúa quejándose por la ausencia de sándwiches de jamón. Nuevamente vemos aquí al cronopio comportándose como un niño, que irrumpe en el llanto propio de una rabieta infantil porque no tiene aquello que desea (su alimento predilecto), en lugar de preocuparse por la expedición, por su trabajo y el de sus colaboradores. Como es común a otros relatos de Cortázar, el escaso lugar que le asigna al trabajo, se encuentra subrayado por la importancia que le da al juego²⁶⁰.

“Pegue la estampilla en el ángulo superior derecho del sobre” nos enseña cómo un fama y un cronopio que son muy amigos van a dejar cartas a sus esposas que andan de viaje. Mientras el fama pega prolijamente las estampillas en el sobre, el cronopio se niega a hacerlo, ya que encuentra que las imágenes de los sellos son horribles y vocifera su desagrado hasta que logra reunirse con el jefe de correos y termina saliendo a la calle con su carta en mano. Este exagerado comportamiento, es una forma que tiene el cronopio de rebelarse en contra del mal gusto en el diseño de objetos tan comunes y cotidianos para la época como las estampillas. La preocupación estética característica del cronopio se traslada en este caso a un objeto aparentemente menor (por su costo y su tamaño), pero verdaderamente importante, si consideramos que viene a decorar una carta para un ser querido, conformando la primera impresión que éste tendrá de su remitente.

“Maravillosas ocupaciones”, de la sección “Material plástico”, un narrador cuenta cuatro maravillosas ocupaciones, acciones que subvierten la lógica del comportamiento habitual. La primera se trata de cortarle una pata a una araña y enviársela en un sobre al Ministro de Relaciones Exteriores. La segunda, consisten en ir caminando y detenerse sobre un solo pie hasta que alguien mire y entonces gritar y girar con los brazos abiertos, provocando el desconcierto en quien pase por allí. La tercera implica entrar a un café y pedir azúcar varias veces para formar con ella un montículo en el centro de la mesa y escupir sobre él. La cuarta ocupación es tomar el ómnibus hasta llegar al Ministerio y observar la cara del Ministro al abrir el sobre, en una burla que terminará por hacerlo renunciar. Todas estas ocupaciones son maneras en que el narrador, como el cronopio, intenta rebelarse en contra del poder y de los convencionalismos. El narrador realiza un procedimiento que es bastante habitual en Cortázar: profanar lo falsamente sacralizado²⁶¹. La broma al Ministro funciona como un rebajamiento de tipo carnalesco, que lo degrada mediante la risa.

²⁶⁰ Véase *ibíd.*, p. 62.

²⁶¹ Véase *ibíd.*, p. 89.

El relato “El Perseguidor”, de *Las armas secretas*, además de ser uno de los cuentos más conocidos y comentados de Cortázar, implica un cambio en el modo de tratar a sus personajes. En palabras del mismo Cortázar: “En *El perseguidor* quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar también a mi prójimo.”²⁶². De ahí que los personajes que aparecen en este relato estén mucho más delineados psicológicamente. El personaje que nos interesa en este cuento, es Johnny Carter, el protagonista de la historia, cuyas características identificamos con las del paradigma del cronopio. Johnny es un músico de jazz, un saxofonista (artista), quien vive una vida bohemia y miserable en París. Junto con ello, nos enteramos de que Johnny es negro y drogadicto, lo que intensifica su carácter marginal al interior de una ciudad del primer mundo, a la vez que lo distingue claramente de su amigo, el narrador y crítico de jazz, Bruno, un burgués racionalista, para quien el músico resulta ser a la vez un genio y un loco. Mientras Bruno se encuentra de este lado, cercano a nuestra realidad más inmediata y aprehensible, Johnny se escapa hacia el “otro lado”, ese lugar desconocido al que puede acceder gracias al ejercicio de su oficio. El alejamiento de Johnny y su ingreso en una realidad diferente, se expresa muy bien en la experiencia que éste tuvo durante un viaje en metro, donde “entra en ese estado que llamamos de enajenación hacia el cual tiende a deslizarse lo fantástico con suma facilidad.”²⁶³ Al interior del metro de París, Johnny es capaz de percibir una nueva dimensión del tiempo, ya que se descubre recordando largos episodios de su vida en los escasos minutos en los cuales se transporta. Esa temporalidad divergente que es capaz de identificar en su viaje en metro, le habla de un tiempo elástico, capaz de contener muchos momentos y por ende, multiplicador de vida, de experiencias. A esa dimensión accedió Johnny en el metro y lo mismo le ocurre con la música, con el jazz, aunque allí el tiempo no es cuantificable y sólo puede sentirlo. Gracias a que en el jazz la obra no está creada, no existe más que como ejecución, “no puede objetivarse y así oponerse al hombre. Necesariamente, la obra va asociada con lo humano, existe en tanto el hombre la hace (...)”²⁶⁴. Siguiendo la línea del paradigma del cronopio, Johnny toca su música aspirando a acceder a su lado más profundamente humano, a perseguir su “máxima experiencia y cognición

²⁶² Ibid., p.75.

²⁶³ Julio Cortázar. “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”. *Obra crítica/3*. Madrid, Alfaguara, 1983, p.106.

²⁶⁴ Néstor García Canclini. *Op. cit.*, p. 73.

trascendental.²⁶⁵ Sin intenciones dogmáticas, intelectuales ni religiosas, Johnny realiza una búsqueda, pero jamás logrará un encuentro, pues él sabe, como todo cronopio, que no hay meta, que no hay respuesta, que no hay Dios. Sin la consciencia plena como para llegar a percibirlo a cabalidad, Johnny vive el drama existencialista del hombre que “no es, sino que busca ser, proyecta ser”²⁶⁶.

El cuento “Los venenos” de *Final de juego*, muestra la historia de un niño, quien espera la llegada de una máquina para matar hormigas a su casa y ayuda a su tío Carlos al proceso de exterminio, ante la mirada de su hermana y de su vecina (y amiga) Lila. Posteriormente recibe la visita de su primo enfermo de pleuresía, Hugo, quien se queda con ellos unos días sembrando la discordia, pues atrae a las dos niñas, incluida Lila, el amor no revelado de juventud del protagonista. De ahí que cuando éste se entera que su primo le ha regalado a Lila su pluma de pavo real (su objeto más preciado), decide echar más veneno a la máquina, para acabar con la planta de jazmín que él mismo le había regalado a Lila, ese fruto simbólico de su cariño. “El veneno que mata hormigas y plantas se transforma en un veneno metafórico de la venganza infantil.”²⁶⁷ El protagonista ve morir su primera ilusión amorosa ante la evidencia de la presencia de un rival (su primo), pero entonces decide acabar por sí mismo con todo, de raíz. Su acto es una demostración de su fuerza, la de la rabia y la venganza, y un acercamiento hacia su vida más adulta, un aprendizaje doloroso, pero necesario. Se rebela en contra de Lila y ataca justamente el jazmín que le había regalado, para despojarla de esa alegría. Ha sido dañado y busca dañar de vuelta, en una muerte simbólica que lo llevará hacia una vida nueva²⁶⁸, al despertar del aprendizaje de la escritura²⁶⁹.

“Después del almuerzo” también es el relato de un niño o adolescente, quien tiene la tarea de llevar de paseo una tarde a una extraña criatura que habita en su casa y de la cual los lectores poco alcanzamos a percibir. La tarea le resulta dificultosa, pues debe aceptar tanto las miradas de los demás, como el trabajo que implica limpiarlo (cuando se mete a una poza y queda lleno de hojas secas), llevarlo en el tranvía repleto (con el miedo de que se comportase de modo

²⁶⁵ Hinrich Hudde. “El negro Fausto del jazz”. En *Varios autores. Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. II*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, p. 40.

²⁶⁶ Julio Cortázar. “Capítulo 62”. *Rayuela*. Ed. Andrés Amorós. Madrid, 1984, p. 524.

²⁶⁷ Raúl Silva-Cáceres. Op. cit., p. 52.

²⁶⁸ Véase Jacques Joset. “Finales de “Final del juego”.” *Varios autores. Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. II*. Op. cit., p.10.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.16.

indebido), hacerlo caminar y cruzar la calle. Al llegar a la Plaza de Mayo se le ocurre dejarlo ahí abandonado, y disimuladamente lo logra y se larga hasta el Paseo Colón, pero al rato imagina la cara de su padre y se arrepiente, de modo que vuelve a buscar a este ser extraño a la plaza y se lo lleva de vuelta a su hogar. Como vemos, el intento del joven de despojarse del principio de autoridad (la orden de sus padres de sacarlo a pasear), fracasa; el narrador “no logra abandonar a “el otro” odiado. Tampoco logra vencer del todo la figura del Padre.”²⁷⁰ Sigue sometido a ambas, pero al menos existe en él una duda, un intento de subversión. De cualquier manera, el cuento mismo tiene un carácter revolucionario, en el sentido de que “la anormalidad del otro cuestiona la convicción de mi normalidad, la vuelve sospechosa, una ilusión de mi egoísmo.”²⁷¹. Este “otro” extraño, que no sabemos quién es ni cómo funciona en la familia como un elemento disruptor que cuestiona su aparente normalidad. La frase final del texto, que cuestiona el contenido que tendrían los padres al verlo llegar con la criatura a la casa, pone en duda el status que la misma tiene allí. ¿Se trata acaso de un ser indeseable para todos? Al menos eso parece sugerir el narrador, quien piensa que sus padres también han utilizado pañuelos para limpiarlo, es decir, para disimular esa molestia, esa suciedad, que pese a sus intentos sigue apareciendo.

“Final del juego”, del libro del mismo nombre, es otro de los cuentos en donde los protagonistas son jóvenes, niñas o cuasi adolescentes. Se trata de Leticia, Holanda y la narradora, quienes se dedican a jugar junto al ferrocarril mientras sus cuidadoras (mamá y tía Ruth) duermen la siesta. Su juego consistía en marcar dos formas: estatuas y actitudes, y Leticia, quien tenía una parálisis (que la obligaba a mantener rígida su espalda), era quien lo dirigía. Mientras para las estatuas usaban ornamentos, las actitudes sólo requerían expresividad, de manera que en cuanto se escogía a la participante, ésta debía adaptarse a lo que le pusieran las otras de adorno y hacer su mejor esfuerzo. Este juego, cargado de originalidad y espontaneidad, viene a alterarse el día en que cae un papelito del tren en donde un se lee: “Muy lindas las estatuas. Viajo en la tercera ventanilla del segundo coche. Ariel B.”. Ello genera entusiasmo entre las chicas, que continúan con su juego. Luego llega un segundo mensaje decía: “Las tres me gustan mucho. Ariel.” Pero entonces todo cambia cuando llega un tercer papelito, que señala: “La más linda es la más haragana”. Este mensaje, dirigido a Leticia, la resalta por sobre las tres, poniéndola en rivalidad con las demás, quienes comienzan a tenerle una mezcla de

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

²⁷¹ García Canclini. *Op. cit.*, p.106.

celos y lástima por su condición. Si bien en un comienzo las palabras de Ariel entusiasman a Leticia, un próximo mensaje con el anuncio de la venida de Ariel, la entristece. Para Leticia “el haber sido elegida la distingue, y es esa distinción lo que la aparta y la confina a la realidad atroz de su defecto, a la cruz que la señala”²⁷². Decide entonces faltar a la cita con Ariel, enviando con Holanda una nota por si llegase a preguntar por ella. Las niñas conocen al joven, pero éste se encuentra turbado por la ausencia de Leticia, ante lo cual le entregan la carta y se va. Al día siguiente, Leticia arma su última estatua, la más regia de todas, utilizando los collares y anillos de mamá y tía Ruth. Con ella se despide del juego y al mismo tiempo de Ariel, quien desde entonces cambiará su puesto al otro extremo del coche y dejará de ser su espectador. El juego que se inició como un entretenimiento de infancia, devino para Leticia en una suerte de rito, capaz de trasladarla hacia otro mundo, ocultándole su realidad de enferma²⁷³. Pero la realidad se superpone a esa ilusión momentánea, a ese espacio otro del juego, y Leticia culmina su rito con un pasaje hacia la adultez, que implica asumirse a sí misma.

Más adelante nos encontramos con el texto “Reunión”, de la colección de cuentos *Todos los fuegos el fuego*. Este texto, a diferencia de los anteriores, toma a la revolución como un tema, y refiere a la elaboración ficticia de algunos sucesos reales de la misma. Lo que Cortázar intenta lograr en este relato es una “escritura “comprometida” que no resulte víctima de ingenuidades del “realismo socialista” (o de ningún otro “realismo”)²⁷⁴. En este texto el protagonista es uno de los principales héroes revolucionarios, Ernesto “Che” Guevara, quien relata sus primeros días de guerrilla cubana, donde murió “simbólicamente con respecto a su vida anterior de médico y civil, y “nació” a su nueva vida de combatiente guerrillero.”²⁷⁵. La narración de los fragores del combate armado, va mostrando no sólo un pedazo de historia, sino también una caracterización del protagonista, quien manifiesta un fuerte sentido del compañerismo, el deber y la pasión por aquello que está llevando a cabo, de manera tal que resulta fácil identificarlo con el paradigma del cronopio. Por otro lado, sus opiniones dejan entrever claramente su posición ideológica, que si bien conocemos de antemano, en este caso se desliza con un sentido estético también, aludiendo a referentes artísticos como Mozart. Es así

²⁷² Héctor Mario Cavallari. “Julio Cortázar: Todos los juegos el juego”. En Fernando Burgos (editor). *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*. Madrid, Fernando Burgos Editor, 1987, p. 113.

²⁷³ Véase Jacques Joset. Op. cit. p.11.

²⁷⁴ Aníbal González. “Revolución y alegoría en “Reunión” de Julio Cortázar. En Fernando Burgos (editor). Op. cit., p. 94.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 10.

como este personaje se define como un “músico de hombres”²⁷⁶, destinado a “urdir el canto que creíamos imposible”²⁷⁷, es decir, antes que todo, un constructor de utopías. La lucha armada está en todo momento relacionada con su fin último: la construcción de una sociedad más justa, más igualitaria, la liberación de Cuba como posibilidad de renovación de toda Latinoamérica. Existe además inserta en el relato una crítica al ciudadano promedio de la época (y por qué no decirlo, aún de la nuestra), representado en la figura del mejor amigo del protagonista cuando éste era un médico. Este amigo probablemente pensaría, como muchos otros, que la revolución no tenía sentido, pero para el Che, personas como él estaban sumidas a sus costumbres, acomodadas a un sistema del cual también eran víctimas sin saberlo, sin sospecharlo siquiera, muchas veces. El relato termina con la reunión entre los revolucionarios que se encontraban separados y sin saber su suerte (si se encontraban aún vivos o no); Ché y Luis (Fidel), dos figuras trascendentes del proceso revolucionario, se reencuentran, compartiendo proyectos, sueños e ideales.

Otro relato del volumen, “La señorita Cora”, resulta revolucionario en dos aspectos. Por un lado su narración se hace a tres voces, las cuales se van intercalando sin aviso en el curso del relato. Un adolescente de 15 años, su madre y una joven y atractiva enfermera, van contando la misma historia y haciéndola avanzar: el joven ha ingresado a la clínica para ser operado de apendicitis, la madre intenta sobreprotegerlo y la enfermera se encarga de sus cuidados. Esta innovadora forma de relatar permite que tengamos tres perspectivas diferentes sobre un mismo suceso, demostrando con ello las patentes diferencias que éste presenta para cada uno de ellos. El habla de cada personaje tiene un carácter y contenido particular que permite al lector diferenciarlos sin necesidad de que exista una marca explícita que los distinga; así el autor se permite jugar a desenmascarar el lenguaje a través de narraciones que develan sentimientos y comportamientos tan disímiles, que no podrían ser contados de manera uniforme. Para poder acceder a las diversas identidades de los personajes, el lenguaje debe adaptarse a ellos, mostrando en el proceso su plasticidad, al tiempo que cuestiona la univocidad de la historia. Con cada mirada, lo contado se diversifica, impidiendo una estabilización de la realidad ficticia. Por lo demás el accionar del protagonista de la historia, Pablo, el adolescente, es asociable al paradigma del cronopio, ya que él como cualquier adolescente, está en una etapa de descubrimiento y de iniciación (sexual, en este caso), en donde va conociendo sus impulsos y actúa espontáneamente frente a

²⁷⁶ Julio Cortázar. “Reunión”. En su *Cuentos completos 1*. Op. cit., p. 541.

²⁷⁷ *Ibid.*

ellos, sin tener la posibilidad (ya adulta) de manejarlos y rigidizarlos. La señorita Cora, esa enfermera que representa el deseo sexual de Pablo, por otro lado, ya ha entrado en la adultez y desde allí lo mira como a un “nene” que no despierta en ella más que curiosidad y algo de risa al notar su cambio de conducta. Ella ve que en él ha actuado un simple reflejo corporal, pero en nuestra interpretación esos impulsos van acompañados de todo un debate interno, en donde él desea ser visto como una adulto, pero sabe que es aún percibido como un niño y se rebela contra esa interpretación. Su rebeldía adolescente de querer ser aquello que no es ante los ojos de esta mujer, se parece a la rebeldía del cronopio, que busca que la sociedad reconozca en él un agente de cambio y tampoco parece lograrlo. El cronopio será para la sociedad siempre un loco o un piantado, así como Pablo será siempre para la señorita Cora y para su madre, un simple “nene”. En ambos, por lo demás, está la aspiración de algún día crecer (biológica y existencialmente) para lograr el reconocimiento y el impacto que desean.

“El otro cielo”, el último relato del volumen anterior, contiene, sin duda, uno de los personajes más identificables con la figura del cronopio y su subversión característica. En él, el protagonista se pasea entre dos realidades: su vida en Buenos Aires, en el siglo XX, junto a su novia y su trabajo en la Bolsa, y el Pasaje Güemes, en París en el siglo XIX, junto a Josiane. Ambas realidades, distantes tanto espacial como temporalmente, se suceden una a otra con gran facilidad, en una suerte de “pasaje”, de apertura, mediante la cual el protagonista consigue desligarse de su realidad monótona y aburrida para entrar en otra, mucho más alegre y rica. Como en el carnaval, el protagonista se da la posibilidad de acceder a un tiempo y espacio diferentes en el cual disfruta de absoluta libertad. El hecho de que Josiane sea una prostituta no es casualidad, ya que eso la convierte en el doble opuesto de Irma, su mujer en Buenos Aires, una persona conservadora. Mientras Irma representa lo correcto y apolíneo, Josiane trae consigo toda la carga dionisiaca y carnavalesca que introduce al protagonista en este “otro cielo”, donde consigue liberarse de sus cargas y entrar en el territorio emocionante y peligroso de las galerías de París. Esta suerte de laberinto parisiense, representado por las galerías y pasajes²⁷⁸, implica para el protagonista una “posibilidad de rechazo de la vida mediocre y cotidiana, como apertura hacia zonas enriquecidas de la comunicación y la libertad humanas”²⁷⁹. Estando con Josiane, el protagonista explota su lado más cercano al cronopio (como paradigma), suspendiendo una realidad unívoca por otra

²⁷⁸ Véase Raúl Silva-Cáceres. Op.cit., p. 96.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 96.

mucho más interesante, que lo invita a pensar y a desentrañar el misterio que lo rodea. En el Pasaje Güemes, no sólo está Josiene, sino también sus amigos, enigmático sudamericano y Laurent, un asesino. Todos ellos conforman un universo paralelo, de carácter más bien literario en el cual el protagonista encuentra cabida y alivio a su rutinaria vida bonaerense. Y si bien al final del relato todo este cielo imaginario hecho del yeso de las galerías y de la fugacidad de las palabras se desvanece frente a la realidad irrenunciable de un matrimonio con Irma y un futuro hijo, aún permanece en él la inquietud permanente característica del cronopio, que aunque ya no viva una vida auténtica, continúa añorándola.

En el libro “Un tal Lucas” también aparecen manifestaciones de subversión de la conducta. Una bastante decidora, es del relato “Lucas, sus hospitales (I)”, en donde se habla de la estadía de este personaje-cronopio en una clínica cinco estrellas. Allí él mismo insiste, terminantemente ante una enfermera que coloque una margarita en un vaso de agua y reiteradamente importuna a la misma para que la coloque en el sitio apropiado. Aprovechando que en dicho lugar “el paciente siempre tiene la razón”, Lucas, hace uso de su poder para satisfacer sus caprichos como lo haría un niño, llevando a cabo una burla de proporciones. Sus absurdas peticiones quedarían sólo en la comicidad de no ser porque al final de todas ellas, Lucas “saca la margarita del vaso y la tira por la ventana, porque no es una flor que le guste particularmente”²⁸⁰. Con este acto, el protagonista pone en evidencia que todo lo que ha hecho ha sido para rebelarse en contra de las peticiones útiles, poniendo en acción el potencial revolucionario del absurdo. Como el cronopio y el niño, Lucas se permite jugar y romper en ese juego el utilitarismo imperante y las relaciones de poder que éste conlleva.

En “Amor 77”, de la segunda sección del libro, un breve relato, de unas dos tres líneas, el autor consigue manifestar implícitamente cómo en el acto mismo de hacer el amor, las personas logran una autenticidad plena. Luego de este acto, sin embargo, todo retoma su carácter de apariencia, y junto al baño, el talco, el perfume, el peinado y la vestimenta, las personas “progresivamente van volviendo a ser lo que no son”.²⁸¹ El narrador pone de manifiesto con ello que todas las personas pueden tener una existencia auténtica (como la del cronopio), al momento de hacer el amor, pero lamentablemente en numerosas ocasiones ésta se rompe con un regreso repentino a la realidad cotidiana.

²⁸⁰ Julio Cortázar. “Lucas, sus hospitales (I)”, Un tal Lucas. Op. cit. p. 249.

²⁸¹ Julio Cortázar. “Amor 77”. Un tal Lucas. *Ibid.*, p. 277.

Finalmente en “Lucas, sus discusiones partidarias”, el narrador presenta una defensa que parece ser del propio Cortázar de su escritura. Allí, Lucas argumenta en una escritura poética y renovadora, el sentido de una literatura como la suya (y el que debería, a su parecer tener toda literatura), no se presta para transmitir mensajes políticos de manera explícita, aunque así se lo exijan gran parte de sus compañeros y amigos. Y en esa discusión eterna, que Lucas asume no llegará a buen puerto, propone a sus interlocutores un pacto: el de renunciar a sus búsquedas en el lenguaje si ellos deciden renunciar a la ciencia y la tecnología. Ante este petitorio, en que ambos deben renunciar a sus respectivos intermediarios (lenguaje y ciencia-tecnología), sólo queda la “risa”, que termina hermanando posiciones contrapuestas, o al menos permitiendo que ambos convivan pese a las diferencias.

CONCLUSIÓN

Para finalizar esta tesis y probar si nuestra hipótesis ha sido comprobada, debemos repasar brevemente aquello que se ha investigado a lo largo de la misma. Comenzamos haciendo un repaso por la obra literaria de Cortázar y descubrimos que pese a su diversidad, existe un elemento que permite unir gran parte de sus textos: el cronopio. Al anecdótico personaje que lleva por nombre dicha palabra, le añadimos, sin embargo, el carácter de figura, considerando que como tal podría representar a muchos otros personajes que deambulan por la narrativa cortazariana, que como él, conservan el espíritu libre y revolucionario. Para probarlo, acompañamos al cronopio desde sus comienzos, aquella tímida visión creada por la ingeniosa mente de Cortázar durante un concierto en el Théâtre des Champs-Élysées, en París, y pasando por sus diversas apariciones en ocho distintos volúmenes de cuentos. De esa referencia inicial surgió el libro “Historias de cronopios y de famas”, el pilar de nuestro corpus, gracias al cual pudimos ir conociendo mejor a este personaje y delineando poco a poco sus características y peculiaridades, hasta llegar a convertirlo en una figura, una suerte de paradigma de la obra cortazariana, que parecía guiñarnos el ojo en cada uno de sus juegos y volteretas carnalescas, cuando se asomaba en los resquicios de algún otro personaje, que sin llevar su nombre, conservaba su esencia.

Pero la figura del cronopio en sí misma no bastaba, había que resaltar además sus virtudes, aquello que la convertía en una mirilla posible para gran parte de los cuentos de nuestro autor, una entrada caleidoscópica a su universo. Y ahí estaba el juego, esa dimensión que siempre formó parte de la poética cortazariana, su convicción profunda de que el arte y la literatura no podía dejarlo de lado, que siempre habría espacio para él, pues en es allí en donde el ser humano logra manifestarse libremente, sin las ataduras e imposiciones que porta la solemnidad. En su humildad, Cortázar sabía que los hombres logran hermanarse en el juego, que llevan consigo desde niños y son capaces de gozar en la adultez, para mantenerse de esa manera en la perpetua incertidumbre, donde no hay ganadores ni perdedores, sólo jugadores. No en vano su novela más aclamada (“Rayuela”) tiene nombre de juego, el cual continúa manifestándose en sus cuentos, sus creaciones entrañables, esos pequeños monstruos juguetones que apenas escribió dejaron de pertenecerle y se inscribieron en la memoria colectiva de millones de lectores, eruditos y legos, que lograron interpretarlos y vivenciarlos.

Junto al juego estaba la idea de regocijo, de su renovación permanente, ya que aunque termine siempre existe uno nuevo, una relectura que rescata aspectos novedosos del mismo. Ese carácter cíclico es el que nos llevó a explorar el carnaval, en su noción bajtiniana de aquel espacio y tiempo en donde se permite la conjugación de los opuestos. El cuento de Cortázar, gracias a la figura del cronopio, no sólo permite un juego permanente, sino que en él se reúnen dimensiones que de otra forma estarían separadas, generando la utopía social de la integración. Con su juego carnavalesco, el cronopio estaría posibilitando ese encuentro y renovación vital.

Puesta ya sobre la mesa la propuesta preliminar, quedaba entonces explorar sus alcances en la concreción de cada uno de los cuentos, para lo cual fuimos delineando la figura del cronopio en sus distintas dimensiones. Comenzamos con la dimensión cómica, la más evidente de todas, aquella que le dio origen al personaje, definido por el mismo Cortázar como “muy cómico, muy divertido”. Es el humor desde donde los cronopios saben hacer su entrada triunfal, un humor lleno de guiños intelectuales, pero sin su seriedad característica, un humor simple y complejo a la vez, absurdo, pero lleno de contenido, dual e inclasificable, desconcertante como la propia existencia humana. Y así como los cronopios-personajes lograron hacernos reír con sus disparatadas aventuras, lo mismo ocurre con otros cronopios, los llamados figuras o paradigmas, que si bien no llevan su nombre, conservan su humor característico. Ya sea como narradores o personajes, los cronopios están presentes en los cuentos cortazarianos para liberarnos a través de la risa, que suprime las diferencias que nos separan y ridiculiza nuestras más arraigadas costumbres, demostrando con ello que hay nuevas maneras de enfrentar la realidad, mucho más lúdicas y jocosas, maneras que vienen a revolucionar no sólo nuestra forma de percibir, sino además, y fundamentalmente, nuestra forma de actuar.

Seguimos con la dimensión fantástica del cronopio, tomando en cuenta que el mismo surge de una elaboración imaginaria del autor, que no tiene referente exacto en la realidad conocida. La literatura fantástica, tan valorada por Cortázar, es explorada por el mismo mediante el cronopio (como personaje y como paradigma), quien irrumpe en sus historias para introducir un cuestionamiento sobre la misma. Vimos que esto lo logra de al menos 3 maneras diferentes, las cuales fuimos explorando por separado: lo fantástico como irrupción de lo “otro”, lo fantástico como manifestación de lo onírico y lo fantástico como presencia de la muerte. Lo fantástico como irrupción de lo “otro” resulta evidente al momento de

relatar la propia aparición de los cronopios en la mente de Cortázar, unos seres de naturaleza completamente ajena a la suya que se le manifiestan y luego pasan a formar parte de sus relatos, en un escenario aparentemente cotidiano. Los cronopios van a lugares reconocibles por el lector, pero pese a ello conservan su naturaleza disruptora, realizando acciones atípicas que los alejan de otros personajes imaginarios más convencionales (como famas y esperanzas). Relatos famosos de la narrativa cortazariana, como “Las babas del diablo” y “Axolotl” conservan este potencial, ya que en ellos, si bien el cronopio no aparece como personaje, continúa, a nuestro parecer, actuando como paradigma, en la conciencia de personajes capaces de traspasar los límites de la realidad y quebrarla, para adentrarse en los misteriosos mundos de la fotografía y de la metamorfosis, respectivamente. Por otro lado, lo fantástico como manifestación de lo onírico no deja de ser evidente en Cortázar, para quien muchos de sus relatos eran una suerte de liberación de aquellos sueños (o pesadillas) recurrentes que rondaban su mente subconsciente. Sueño y vigilia parecen sobreponerse en gran parte de sus relatos, donde reina la incertidumbre entre ambos. “La noche boca arriba”, el cuento más conocido de este tipo, contiene para nosotros un personaje que es un paradigma del cronopio, ya que sin conformarse con su propia realidad, se inventa una paralela, tan creíble como la propia, al punto de llegar a confundirse entre una y otra, y desconcertar, en ese proceso, al lector. Finalmente, lo fantástico como presencia de la muerte, no es ajeno a la presencia del cronopio, que se relaciona con la misma de manera ambigua: convocándola y rechazándola a la vez. Esta idea ambivalente de la muerte, se relaciona con la noción carnavalesca, para la cual la muerte nunca era un fin total, sino que conllevaba un nuevo renacimiento. Relatos como “Una flor amarilla”, en donde conocemos la historia de un hombre que descubre la inmortalidad representada en su propio renacimiento en un nuevo ser, evocan la presencia de un cronopio paradigma que es capaz de ver más allá de sí mismo y encontrar a su doble en un niño, resistiendo con ello a la idea de la muerte definitiva.

Concluimos nuestra investigación, pasando por la dimensión revolucionaria del cronopio, probablemente la más importante de todas, pues en ella se concreta nuestra hipótesis, el elemento lúdico y carnavalesco. Para nosotros, el cronopio, como personaje y como paradigma, es sin duda un agente de cambio, de subversión, la cual para efectos del análisis, dividimos en subversión del lenguaje y subversión de la conducta. La subversión del lenguaje se manifiesta en los mismos personajes, quienes ocupan neologismos, palabras inexistentes en

nuestro lenguaje, o bien, que no tienen el mismo significado que ellos les dan. Su lenguaje es vivo, lúdico y hasta gracioso. Es un lenguaje mucho más libre, ajeno a las normas de conducta, una expresividad capaz de renacer en cada nueva lectura. Cortázar, mediante el cronopio (como personaje y como paradigma), logra su anhelo de acercarse a la polifonía, un conjunto multívoco de voces que proliferan y no se estancan pese a su escritura, ya que se abren a la interpretación diversa de los lectores. El caso de “Continuidad de los parques” es profundamente decidor a este respecto, ya que en él la palabra escrita se vuelve real, disolviendo los límites entre literatura y vida, tal como en los momentos más revolucionarios del carnaval. Por otro lado, la subversión de la conducta, podemos verla en las acciones de los personajes, que van desde una rebeldía infantil o adolescente hasta una rebeldía crítica o ideológica. Como personajes excéntricos, a la vez reales e ideales, los cronopios crean un mundo propio, con una nueva lógica, mucho más lúdica y libre, o carnalesca. Sus costumbres son extravagantes y permiten poner en cuestionamiento las nuestras, que por comparación resultan igualmente absurdas y fútiles. A su vez, como paradigmas, los cronopios introducen la posibilidad de acceder a otras dimensiones de realidad. Tal es el caso de Johnny Parker en “El perseguidor”, quien es capaz de percibir un tiempo diferente al habitual en sus viajes en metro e intenta acceder a él a través de la música. Johnny, el cronopio artista, realiza una búsqueda infructuosa de autenticidad, una a la que jamás accederá, pero que no por ello dejará de perseguir (de ahí el nombre del relato). Tanto con Johnny como con otros paradigmas del cronopio, Cortázar se acerca al ideal revolucionario en su estado más puro; ya no dependiente de una ideología (que todos sabemos, Cortázar mismo profesaba), sino una cercana al sentido más humano del término: la búsqueda incesante de alcanzar la utopía.

¿Cuál será entonces, al fin y al cabo esta utopía que buscan incesantemente todos estos personajes y narradores, estos cronopios inventados o estos paradigmas señalados? Todos ellos se hermanan en este intento de romper con las jerarquías existentes, de ir construyendo juntos un entorno similar al que se daba en épocas de carnaval. Uno donde los seres humanos sean capaces de jugar como niños, con toda la risa y la seriedad ambivalente con la que ellos juegan, con toda su fuerza y convicción, con el auténtico gusto por descubrir en el juego (y en la literatura) una libertad que no se encuentra en otra parte: la libertad de ser hermanos pese a las diferencias, de reconocer en el otro parte de uno mismo, de aceptar al otro en su diferencia y gozarlo, de disfrutar su compañía y su sabiduría.

Los cronopios son y serán para nosotros seres siempre entrañables, enemigos de las convenciones y por lo tanto amigos de todos aquellos quienes abogamos por cambios estructurales en nuestra sociedad. No dejan, por lo tanto, de tener cabida en el mundo de hoy, donde asumimos que más que nunca necesitamos de su potencial revolucionario. Si se concreta algún día el ideal de unir arte y vida como en épocas de carnaval, como bases de nuestra conducta como sociedad, figuras como la del cronopio estarán allí, alentándonos a proseguir, recordándonos la importancia del elemento lúdico, del azaroso lanzar de una cajita de metal, que no sabemos si irá a caer dentro de su casilla, pero que seguiremos lanzando a la espera de llegar a nuestra meta, nuestro cielo: la utopía de un mundo mejor.

BIBLIOGRAFÍA

CORPUS BIBLIOGRÁFICO:

CORTÁZAR, JULIO. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1962.

CORTÁZAR, JULIO. *Final del juego*. Buenos Aires, Sudamericana, 1956.

CORTÁZAR, JULIO. *Las armas secretas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971.

CORTÁZAR, JULIO. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

CORTÁZAR, JULIO. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México D.F., Siglo XXI Editores, 1968.

CORTÁZAR, JULIO. *Último Round*. México D.F., Siglo XXI Editores, 1969.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA:

ARANGO, GUSTAVO. *Un tal Cortázar*. Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 1987.

CORTÁZAR, JULIO. *Argentina, años de alambradas culturales*. Barcelona, Muchnik, 1984.

CORTÁZAR, JULIO. *Obra Crítica 1*. Edición Saúl Yurkievich. Madrid, Alfaguara, 1994.

CORTÁZAR, JULIO. *Obra crítica 2*. Madrid, Alfaguara, 1994.

CORTÁZAR, JULIO. *Obra crítica/3*. Madrid, Alfaguara, 1983.

COUSTÉ, ALBERTO. *El lector de Julio Cortázar*. Barcelona, Océano, 2001.

DE FRANCESCATO, MARTHA PALEY. "El viaje: función, estructura y mito en los cuentos de Julio Cortázar". En Varios autores. *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar II*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986.

DE MORA VARCACEL, CARMEN. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982.

FILLER, MALVA E. *Los mundos de Julio Cortázar*. Madrid, Las Americas Publishing Company, 1970.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1978.

HARSS, LUIS. *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

JITRIK, NOÉ, MANUEL DURAND, et al. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Néstor Tirri y Sara Vinocur de Tirri (comp). Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968

LAGMANOVICH, DAVID. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona, Ediciones Hispam, 1975.

MORENO, OCTAVIO. *La rebeldía literaria en Cortázar*. Manizales, Universidad de Caldas, 1995.

SILVA-CÁCERES, RAÚL. *El árbol de las figuras. Estudio de Motivos Fantásticos en la Obra de Julio Cortázar*. Santiago, LOM Ediciones, 1997.

VARGAS LLOSA, MARIO. La trompeta de Deyá”. En Julio Cortázar. *Cuentos completos I*. Madrid, Alfaguara, 1994.

VARIOS AUTORES. *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. (1985: Paris, Francia) Madrid, Fundamentos, 1986.

VARIOS AUTORES. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.

YURKIEVICH, SAÚL. *Julio Cortázar: al calor de tu sombra*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1985.

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA:

ANDERSON, ENRIQUE. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 1992.

BAJTIN, MIJAIL. “Arte y responsabilidad”. En *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005.

BAJTIN, MIJAIL. “El género, el argumento y las estructura de las obras de Dostoievski”. En *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993.

BAJTÍN, MIJAIL. *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. 8ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

BAUMAN, ZYGMUNT. *Modernidad y ambivalencia*. Traducción de Enrique y Maya Aguiluz Ibargüen. Barcelona, Anthropos Editorial, 2005.

BERGSON, HENRI. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. 4ª ed. Buenos Aires, Losada, 1962.

BOLAÑO, ROBERTO. “Discurso de Caracas”. En su *Entre Paréntesis*. Madrid, Anagrama, 2005.

BOSCH, JUAN. *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*. [en línea] Santiago, República Dominicana. <<http://www.literatura.us/juanbosch/apuntes.html>> [consulta: 22 mayo 2010].

- BRAVO, VÍCTOR ANTONIO. *La irrupción y el límite*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- BURGOS, FERNANDO (editor). *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*. Madrid, Fernando Burgos Editor, 1987.
- CALLOIS, ROGER. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires, Editorial Sudamérica, 1970.
- CARPENTIER, ALEJO. *La novela latinoamericana en vísperas del nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1981.
- CHÉJOV, ANTON. “Consejos para escritores”. [en línea] San Juan, Puerto Rico. <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/chejov02.htm>> [consulta: 18 julio 2010].
- CORTÁZAR, JULIO. “Capítulo 62”. En su *Rayuela*. Ed. Andrés Amorós. Madrid, 1984.
- CORTÁZAR, JULIO. “Capítulo 105”. En su *Rayuela*. Buenos Aires, Alfaguara, 1995.
- CORTÁZAR: el boxeo y el jazz, *dos pasiones de cronopios*. Entrevista por Antonio Trilla. 1983 [en línea] <<http://www.nodo50.org/Cortazar-el-boxeo-y-el-jazz-dos.html>>
- DONOSO, JOSÉ. *Historia personal del boom*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta, 1984.
- ENTREVISTA a Julio Cortázar [en línea] España. <<http://www.youtube.com/watch?v=yS14T8ObSew>> [consulta: 5 mayo 2010].
- FUENTES, CARLOS. *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1969.
- HUIZINGA, JOHAN. *Homo Ludens*. 14ª ed. Madrid, Alianza Editorial/Emecé Editores, 2005.
- MUDROVICIC, MARÍA EUGENIA. *Mundo Nuevo: Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- POE, EDGAR ALLAN. “Método de composición”. [en línea] Santiago, República Dominicana. <http://www.literatura.us/idiomas/eap_metodo.html> [consulta: 4 junio 2010].
- QUIROGA, HORACIO. *Decálogo del perfecto cuentista*. [en línea] <<http://www.analitica.com/bitblio/hquiroya/decalogo.asp>> [consulta: 4 junio 2010].
- RAMA, ÁNGEL (editor). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Marcha editores, 1981.

RICOEUR, PAUL. "Mannheim". En su *Ideología y utopía*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.