

Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas

LA obra en prosa del argentino Julio Cortázar atrae al crítico a la vez que por su importancia intrínseca y por la resonancia que ha alcanzado en estos últimos años, por las dificultades—las oscuridades, ambigüedades, aparentes incoherencias—de sus textos. No cabe dudar de que nos hallamos frente a un autor influyente, en boga tanto en los países de lengua española como fuera de ellos.¹ Y que—distinto en este punto, como en tantos otros, de Jorge Luis Borges, al que parece aproximarle cierto parecido superficial de temas y a veces incluso de estilo—ha sabido mantenerse cercano a las nuevas promociones literarias de su país. Y ello sin abandonar su actitud reservada, más allá de grupos y cenáculos literarios: "me dolía un poco—escribe acerca de uno de sus personajes en un fragmento que parece tener ribetes autobiográficos—no estar del todo en el juego, mirar a esa gente desde fuera, a lo entomólogo. Qué le iba a hacer, es una cosa que me ocurre siempre en la vida, y casi he legado a aprovechar esta actitud para no comprometerme en nada".²

Quizá sus largos años de residencia en Europa—Roma, París—al

¹ Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, en su libro sobre la literatura fantástica argentina publicado en México en 1954, fueron probablemente las primeras en ocuparse con extensión de la obra de Cortázar. "En México—escribe José Durand en "Los cuentos del gigante" (*Américas*, abril de 1963) la aparición de *Bestiario* (publicado en 1951) fue muy aplaudida por Augusto Monterroso, Juan José Arreola y Ernesto Mejía Sánchez. "El éxito de su novelita *El Perseguidor*, que apareció primero en la *Revista Mexicana de Literatura*, de sus dos novelas, *Los Premios* y *Rayuela*, las traducciones al francés de algunos cuentos y de *Las armas secretas*, el aplauso de algún crítico europeo como Jacques Sternberg, la filmación de *Cartas de Mamá*, han contribuido en gran medida a la creciente fama de Cortázar. En el citado artículo, Durand sitúa a Cortázar entre los primeros escritores de Hispanoamérica, al lado de Borges, Carpentier, etc.

² "Las ménades", *Final del juego*. Es curioso observar que uno de los mejores cuentos de esta colección, "La noche boca arriba", puede haber influido en el excelente relato de Elena Garro. "La culpa es de los tlaxcaltecas" (*Revista Mexicana de Literatura*, marzo-abril, 1964). El aislamiento de nuestras literaturas hispánicas es, quizá, menor de lo que creíamos.

alejarse de la vida literaria porteña le han dado cierta ecuanimidad, cierta serenidad para juzgar a sus contemporáneos y le han evitado el peligroso juego de alianzas y enemistades en que se basa con frecuencia el crítico para clasificar a un autor, afiliándolo a uno u otro grupo. Procedimiento tan fácil como peligroso, y en todo caso inaplicable a Cortázar, que con especial sutileza parece empeñado en un complicado juego: el de despistar a sus lectores, deparándoles nuevas sorpresas en cada obra suya. Apenas nos atrevíamos a considerarlo como cuentista fantástico, en la tradición de Guillermo Enrique Hudson, Lugones, Enrique Anderson Imbert—más que lo maravilloso metafísico le interesa lo maravilloso biológico: muchos de sus cuentos fantásticos giran en torno a animales—cuando algunos audaces relatos realistas—de un realismo minucioso, lento, poético—llegan a desvirtuar esta primera impresión. Le hemos juzgado hombre de "torre de marfil", alejado de todo partidismo, y enamorado de la actitud estética, purista, que los simbolistas pusieron de relieve, cuando nos ofrece uno de los relatos más "comprometidos"—para ser más claros: políticamente comprometidos—de estos últimos años: *Reunión*, acerca de la Cuba de hoy.³

Sutil, delicada, zigzagueante, contradictoria, la obra de cuentista de Cortázar nos deslumbra, pero su sentido parece escapársenos entre las manos, como arena brillante, como agua inquieta y huidiza. Las dificultades ofrecidas por sus primeros cuentos resultan, sin embargo, casi insignificantes si las comparamos a los problemas que plantean algunos relatos especialmente "abstractos" de su segunda época. Nos referimos a los cuentos de Cortázar que aparecieron primero en revistas literarias (algunos de los más interesantes y significativos, en *Ciclón*, de La Habana) y que más tarde fueron agrupados, casi todos, por el autor, para formar la segunda parte de un volumen al cual dan el título: *Historias de cronopios y de famas*.⁴

Humorismo, amor al detalle exacto enraizado en la vida cotidiana de Buenos Aires, imaginación irónico-fantástica, creación de palabras nuevas ("Los Posatigres"), se entremezclan desde las primeras páginas. "Trabajo desde hace años en la Unesco—nos confiesa el autor en "Posibili-

³ Véase la revista *Universidad de México*, mayo de 1964. El cuento narra un desembarco en Cuba, bajo el fuego del ejército, descrito por un argentino que participa en la aventura. Únicamente hacia la mitad del cuento descubrimos que el argentino no puede ser otro que el Che Guevara.

⁴ Buenos Aires, Ed. Minotauro, 1962. Los cuentos de este volumen parecen haber sido agrupados según un *crescendo* de elementos fantásticos: los primeros, de un realismo aparentemente no problemático—pero no faltan en ellos algunos motivos inquietantes—se contraponen a las historias de cronopios y famas situadas al final.

dades de la abstracción"—y otros organismos internacionales, pese a lo cual conservo algún sentido del humor, y especialmente una notable capacidad de abstracción, es decir que si no me gusta un tipo lo borro del mapa con sólo decidirlo, y mientras él habla y habla yo me paso a Melville y el pobre cree que lo estoy escuchando".⁵ Pero al llegar a la serie de relatos que da el título a la colección, y que lleva el largo subtítulo de "Primera y aún incierta aparición de los cronopios, famas y esperanzas. Fase mitológica", las características del estilo de Cortázar parecen acentuarse. Y en primer lugar la más visible y sorprendente: la creación de neologismos. El primer párrafo del primer cuento de la serie ("Costumbres de los famas") introduce seis palabras totalmente desconocidas del lector (o por lo menos desconocidas de sus nuevas acepciones): "Sucedió que un fama bailaba tregua y bailaba catala delante de un almacén lleno de cronopios y esperanzas. Las más irritadas eran las esperanzas porque buscan siempre que los famas no bailen tregua ni catala sino espera, que es el baile que conocen los cronopios y las esperanzas".

La incorporación a un texto literario de un número tan considerable de palabras inventadas por el autor, hasta llegar a un grado que podríamos llamar de saturación—el lector puede tratar de descifrar la primera, de imaginar una posible traducción de la misma al lenguaje ordinario; pero cuando son tantas, se siente desbordado y abandona el esfuerzo—no es, en sí, cosa nueva; son numerosos los antecedentes históricos de este procedimiento, ya sea en la literatura española (recordemos, por ejemplo, el soneto de Quevedo, *Sulquivagante, pretemor de Estolo*), ya en la inglesa (el famoso poema *Jabberwocky* de Lewis Carroll) o en la francesa (el *lettrisme* de la segunda posguerra. *Le Paralloïdre des Çorfes* de André Martel, etc.) Con frecuencia son textos de intención paródica, humorística. Tal intención no aparece claramente en este texto. Es cierto que el título, *Costumbres de los famas*, da al relato cierto tono semi-seudo-científico, y nos hace sospechar que nos hallamos frente a un tratado de sociología o zoología *sui generis*.

Pero esta impresión queda rápidamente contrarrestada debido a otra característica del estilo, también evidente desde el primer momento: el

⁵ En efecto, según la entrevista hecha por José Durand (art. cit.) Cortázar señala que Melville es uno de sus autores preferidos. Otros autores admirados por Cortázar: Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Miguel Angel Asturias, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Borges, Virginia Woolf, James Joyce. (Este último puede haberle inspirado no solamente su interés por el monólogo interior, sino su amor a la creación de palabras.) De Borges admira sobre todo su perfección estilística. (Véase "Borges et la nouvelle génération", por Abelardo Castillo, p. 204 del número especial de *L'Herne* dedicado a Borges, París, 1964).

tono explicativo "normal", que da por supuesto que el lector sabe ya de qué trata el texto. Lo más misterioso y sorprendente, pues, no resulta la introducción de los extraños cronopios, de los famas y de las esperanzas, sino el que estos seres sean considerados por el autor como de sobras conocidos por todos, lo cual hace innecesaria toda definición previa. En efecto: no sólo están ausentes de este texto, y de los siguientes, las definiciones de los *héroes* y *heroínas* de los relatos, sino que cuando por casualidad, como de paso, llegamos a una descripción de alguno de ellos, por ejemplo el cronopio, la definición resulta irritante por insuficiente y sumaria. Así, por ejemplo: "Los cronopios vinieron furtivamente, esos objetos verdes y húmedos". En el siguiente relato, *El baile de los famas*, reaparece, ligeramente modificada, la definición: "... los cronopios (esos verdes, erizados, húmedos objetos) ..." Tenemos que aguardar hasta otro relato, *Alegría del cronopio*, para hallar una descripción de las esperanzas. Sabemos ya, desde el primer relato, que las esperanzas se irritan cuando ven que los famas bailan tregua o catala. Sabemos también, por el mismo texto, que las esperanzas van siempre acompañadas por otros seres no menos extraños: "Una de las esperanzas dejó en el suelo su pez de flauta —pues las esperanzas, como el Rey del Mar, están siempre asistidas de peces de flauta—. ..." Por fin llega la descripción: también incidental, como por casualidad: "El fama ... nunca hablará hasta no saber que sus palabras son las que convienen, temeroso de que las esperanzas siempre alertas no se deslicen por el aire, esos microbios relucientes, y por una palabra equivocada invadan el corazón bondadoso del cronopio".

Sin prisa, mediante toques sucesivos, mediante acumulación de pequeños detalles, de pequeños incidentes dramáticos, Cortázar nos va haciendo penetrar en el extraño mundo de cronopios, famas y esperanzas. Los personajes reaparecen una y otra vez, siempre en acción, en una serie de viñetas dramáticas: poco a poco empezamos a comprender que nos hallamos ante un mundo estable, bien definido, con relaciones sociales, con sus fórmulas para el saludo, sus alegrías y sus peligros. Quizá el mayor interés que estilísticamente presentan estos relatos reside en la utilización por parte del autor de dos estilos, diferentes —incluso opuestos— pero íntimamente enlazados y complementarios. El primero es un estilo que pudiéramos definir como "normal", "lógico-científico", destinado a establecer la coherencia del ambiente descrito, a *ganar la confianza del lector* ante lo que está leyendo. El segundo es un conjunto de fórmulas fantásticas, irracionales, imposibles de reducción a términos de experiencia cotidiana.

Así, por ejemplo, en el primer relato abundan los elementos lógicos

estabilizadores, a pesar de los efectos de sorpresa, los neologismos y el ambiente de misterio, estableciendo una sólida articulación por debajo de los elementos absurdos que, por contraste, realza aún más la presencia del misterio. El título mismo combina ambos estilos, ambas posiciones contradictorias: *Costumbres de los famas: costumbres* nos anuncia que estamos frente a un texto que describe fenómenos de tipo social, o por lo menos relativos a seres vivos; en cambio la palabra *famas* nos desconcierta y nos inquieta por sernos desconocida. El adverbio *siempre* adquiere en este texto y en otros siguientes una importancia estabilizadora especial: nos recuerda que nos encontramos frente a una descripción de hechos que se repiten, observables, comprobables, regulares: "... las esperanzas... buscan *siempre* que los famas no bailen tregua..." Relaciones lógicas, causales: es natural que a las esperanzas les irrite el que los famas bailen tregua, ya que es un baile desconocido para ellas; el que les agrada, aquél a que están acostumbradas, es el *espera*, que es precisamente el que los famas no quieren bailar, para irritarlas. Sigue un pequeño incidente callejero, fácilmente comprensible para el lector: las esperanzas se reúnen y atacan al fama que se ha burlado de ellas, que "bailaba y se reía, para menoscabar a las esperanzas". Lo dejan caído, sangrando, y los cronopios—que primero "formaron corro para ver lo que pasaría", otra frase "estabilizadora" y normal—acuden a consolarlo. Al final del cuento, Cortázar pasa del contraste a la síntesis: en lugar de oponer los elementos absurdos a los normales establece un puente entre los dos. El fama yace en el suelo, herido ("caído al lado de un palenque"), y los cronopios lo rodean, lo compadecen, y tratan de animarlo, "diciéndole así:—Cronopio, cronopio, cronopio. Y el fama comprendía, y su soledad era menos amarga". Al principio la invocación tres veces repetida con que los cronopios se dirigen al fama y le llaman cronopio nos desconcierta: parece un ejemplo más de lenguaje absurdo. Después comprendemos que la frase puede tener una traducción al lenguaje lógico normal, puede querer decir, por ejemplo: "Tú eres como nosotros, nos sentimos solidarios de tu dolor, te compadecemos, te acompañamos en tu dolor". La frase que suponíamos absurda se convierte en mensaje de fraternidad.

Muy variados son los procedimientos que emplea Cortázar para dar al lector una sensación—con frecuencia una sensación inicial, desmentida bien pronto—de estabilidad, orden, vida cotidiana normal. Entre ellos se encuentra la descripción de actividades lógicas y comúnmente aceptadas; de objetos usuales; de productos comerciales; de lugares conocidos por el lector argentino; y finalmente el uso del lenguaje hablado con los giros corrientes en Buenos Aires. Los cronopios y los famas, por

ejemplo, van de compras a las tiendas ("Alegría del cronopio"), se pasean en automóvil (ibidem), viajan ("Viajes") y pernoctan en hoteles. Los famas organizan sociedades filantrópicas ("Filantropía). Un cronopio es nombrado Director General de Radiodifusión ("Inconvenientes en los servicios públicos"). Tres cronopios y un fama llevan a cabo una excursión espeleológica ("Los exploradores"). Las esperanzas envían telegramas ("Telegramas"). Un cronopio se recibe de médico y abre un consultorio ("Terapias"). Los famas ponen una fábrica de mangueras y dan trabajo a numerosos cronopios ("Comercio"). Los objetos usuales aparecen constantemente: "Un fama tenía un reloj de pared y todas las semanas le daba cuerda..." ("Relojes"). "Un cronopio va abrir la puerta de la calle, y al meter la mano en el bolsillo lo que saca es una caja de fósforos..." ("La foto salió movida"). Los productos o nombres comerciales aparecen también repetidas veces: Thos. Cook & Son ("Pegue la estampilla en el ángulo superior derecho del sobre"), las pastillas Valda ("Fama y eucalipto"), la colonia Jean-Marie Farina ("Cóndor y cronopio"), etc. Los lugares conocidos que aparecen en los textos contribuyen también a crear un sentimiento de familiaridad y estabilidad: el Luna Park, el café Paulista de la Avenida San Martín, la Plaza de Mayo, etc. (Ello, naturalmente, en vez de tranquilizar al lector, lo alarma, ya que nos señala claramente que el universo que habitan los misteriosos cronopios y famas es la propia ciudad de Buenos Aires). Finalmente, en las conversaciones aparecen a veces giros porteños: "Desde sus puestos (en las sociedades filantrópicas) los famas ayudan muchísimo a los cronopios, que se ne fregan". ("Filantropía"). "Este cartel anula todos los anteriores, Rajá, perro". ("Haga como si estuviera en su casa"). La forma típica del imperativo en la región del Plata aparece también: "Si te las dejan a menos comprá dos pares..." ("Telegramas").

Pero frente a cada situación lógica, normal, familiar, el autor nos ofrece el "contraveneno" de la fantasía desbordante y absurda: sus personajes parecen "luchar contra el pragmatismo y la horrible tendencia a la consecución de fines útiles" ("Pérdida y recuperación del pelo", uno de los cuentos más deliciosamente absurdos del volumen, que, situado antes de la serie de historias de cronopios y famas, ayuda a preparar al lector para la lectura de estas últimas). Así, por ejemplo, el saludo es una actividad eminentemente social, reglamentada por costumbre, y que aceptamos como muy normal; pero el saludo entre cronopios y famas posee sus ritos propios que el autor describe pero no explica. Vemos, por ejemplo, que un cronopio puede ser "evitado" (¿apaciguado, propiciado?) si nos dirigimos a él con una fórmula muy precisa, siempre la

misma, una especie de fórmula mágica para aplacar cronopios: el autor nos la proporciona en *El baile de los famas*, texto tipográficamente presentado como poema:

Si todavía los cronopios (esos verdes, erizados, húmedos objetos)
anduvieran por las calles, se podría evitarlos
con un saludo: —Buenas salenas cronopios cronopios.

A los famas hay que saludarlos según otra fórmula precisa: en *Alegría del cronopio* asistimos al principio ritualizado de una conversación entre un fama y un cronopio:

—Buenas salenas cronopio cronopio.
—Buenas tardes, fama. Tregua catala espèra.
—¿Cronopio cronopio?
—Cronopio cronopio”.

Después de tan misterioso principio volvemos a la trivialidad: nos encontramos en una tienda, y el cronopio compra hilo. Sin embargo, el autor vuelve casi enseguida al mundo de la fantasía, de lo maravilloso, al recordarnos la importancia de la fórmula mágica del saludo, y de las palabras en general; una palabra inadecuada puede exponernos al peligro: “El fama considera al cronopio. Nunca hablará hasta no saber que sus palabras son las que convienen, temeroso de que las esperanzas siempre alertas no se deslicen en el aire, esos microbios relucientes, y por una palabra equivocada invadan el corazón bondadoso del cronopio”. El autor establece así un constante vaivén entre lo cotidiano y lo mágico, en el curso del cual los efectos de sorpresa de este universo maravilloso se destacan continuamente; los puentes entre lo cotidiano y lo maravilloso resultan a veces en extremo difíciles de explicar, ya que— a pesar de la actitud pseudo-científica de algunas descripciones, a pesar de que comenzamos a conocer bastante bien algunas de las características de la vida privada y pública de cronopios, famas y esperanzas— el autor nos ha ocultado algunos de los rasgos decisivos de estos extraños seres, o cuando nos revela algún dato importante lo hace en forma tal que la confusión del lector aumenta en vez de disminuir. El tamaño de estos seres es tan misterioso como el origen de los mismos. Sabemos que las esperanzas son microbios relucientes, pero sin embargo dialogan con los cronopios... y con los seres humanos: “el cronopio en su casa recibía a un fama, una esperanza y un profesor de lenguas... A la hora del almuerzo esté cro-

nopio gozaba en oír hablar a sus contertulios, porque todos creían estar refiriéndose a las mismas cosas y no era así". ("El almuerzo").

Un procedimiento de abolengo dadaísta y surrealista que Cortázar utiliza repetidas veces es presentarnos un objeto, en apariencia de uso corriente, que ha sido radicalmente transformado y no cumple ya con sus funciones normales o si lo hace utiliza para ello materiales o técnicas diferentes a las normales. El autor nos proporciona un mínimo de explicaciones en algunos de estos casos. (Picabia, Duchamp y Dalí nos habían ofrecido numerosos objetos cuya finalidad inicial y lógica había sido hábilmente transformada o pervertida: recordemos las tazas y cucharas recubiertas de pieles, o el teléfono-langosta de Dalí). Cortázar nos ofrece el pez de flauta, el cronopio-cabrestante, el termómetro de vidas ("El almuerzo") y el reloj-alcachofa ("Relojes"). Este último relato, centrado por completo en la descripción de un objeto mágico-práctico, nos ofrece un ejemplo muy claro de lo que podríamos llamar "técnica de vaivén": nos desplazamos de lo cotidiano a lo absurdo y sobrenatural, y después, en un verdadero salto mortal, regresamos al mundo práctico. El texto empieza con una descripción normal, no problemática: un fama posee un reloj de pared y todas las semanas le da cuerda con gran cuidado. Pero pasa un cronopio (sabemos por el relato "Louis enormísimo cronopio", publicado en *Buenos Aires Literaria*, e inspirado por Louis Armstrong, que los cronopios representan encarnaciones de fuerzas naturales, que son imaginativos, que sus actos son inesperados, absurdos, locos) y el cronopio inventa el reloj-alcachofa o alcaucil, "que de una y otra manera puede y debe decirse", señala Cortázar, parodiando el estilo de los viejos manuales, de los antiguos libros de gramática. El artefacto es sumamente sencillo: "un alcaucil de la gran especie, sujeto por el tallo a un agujero de la pared". Sus numerosas horas marcan la hora presente y además todas las horas, "de modo que el cronopio no hace más que sacarle una hoja y ya sabe una hora". (Falsa lógica: el reloj-alcachofa no es, en rigor, un verdadero reloj, pero tal cosa no parece importarles mucho al cronopio; incluso en el absurdo se mantiene un mínimo de orden, de rigor: "Como las va sacando de izquierda a derecha siempre la hoja da la hora justa...") El final es una brusca transición, de efectos desconcertantes y humorísticos: pasamos de una sensación pseudo- o cuasi-metafísica ("Al llegar al corazón el tiempo no puede ya medirse, y en la infinita rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento") al prosaísmo más descarnado: el reloj-alcachofa sigue siendo una alcachofa, su corazón, que ha sido descrito líricamente como una infinita rosa violeta, sigue siendo un corazón de alcachofa, y el cronopio obra

en consecuencia: "entonces se la como con aceite, vinagre y sal y pone otro reloj en el agujero".

Sencillez, concentración, efectos de sorpresa, son posibles en parte debido a que Cortázar no tiene que malgastar tiempo estableciendo un ambiente irreal: la presencia de cronopios y famas basta por sí sola. De ahí la extraordinaria brevedad de los relatos.

Buscar un sentido simbólico a estos relatos resulta tan tentador como peligroso. ¿Podrían acaso resultar los cronopios, "esos seres desordenados y tibios" ("Conservación de los recuerdos") personificación de los artistas, los famas un símbolo de la burguesía, las esperanzas de las masas inquietas y envidiosas? Pero recordemos que los cronopios "no son generosos por principio". Y los famas bailan por la calle ("El baile de los famas"). Todo intento de reducir arbitrariamente la desordenada fantasía de Cortázar a un esquema lógico, a una descripción sociológica, ha de fracasar. Los cronopios y los famas no pertenecen a nuestra sociedad, no son de este mundo, aunque vivan en Buenos Aires (recordemos, por otra parte, que también viven en los Andes y se pasean por el desierto). Cortázar parece haberse precavido en su propio texto contra todo intento de interpretación lógica. La única frase que ha subrayado resulta, quizá, significativa en este sentido: "Gran idiota—dice el fama—, *no había que preguntar*". ("Pañuelos"). Como a Picasso, como a muchos pintores de la escuela abstracta, lo que más puede irritar a un autor como Cortázar es la pregunta lógica, directa, brutal: "¿Y esto qué significa?".

Importa subrayar el carácter general cómico de estos cuentos. Nos hallamos en un universo irreal, poblado por monstruos extraños y por animales que hablan ("Sus historias naturales"): es el mundo maravilloso de las fábulas o de las películas de dibujos animados, no de los cuentos de terror según la tradición fantástica del siglo pasado (*Le Horla* de Maupassant, por ejemplo) o según la corriente de *science fiction* del presente. La falta de ambiente de angustia, de sentimiento trágico, se debe principalmente a dos factores: 1) cronopios, famas y esperanzas parecen tener con el hombre un contacto muy limitado; no son, por tanto, monstruos amenazadores. (En "El almuerzo" comen juntos un cronopio, un fama, una esperanza, y un profesor de lenguas. En algunos otros cuentos, los personajes identificados vagamente pueden o no ser humanos, pero en casi todos los casos su contacto con cronopios y famas no les acarrea ningún inconveniente). 2) si bien no llegamos a enterarnos de todos los detalles en cuanto a la vida de cronopios, famas y esperanzas, lo que sabemos nos demuestra que no se trata de monstruos malvados o peligrosos. Nos los imaginamos pequeños, verdes, casi trans-

parentes, no agresivos y bastante torpes. Lo extraño, misterioso y desconocido puede ofrecer dos vertientes: si nos creemos amenazados nos inspira terror; si nos creemos libres de toda amenaza, nos inspira curiosidad: se despierta nuestro interés por "lo exótico". En casi todos estos relatos aparece un tipo de absurdo no amenazador, amable, curioso, grotesco e inesperado. Por ejemplo: los descubrimientos pseudo-científicos de los famas nos llevan al terreno de lo absurdo risible: "Un fama descubrió que la virtud era un microbio redondo y lleno de patas. Instantáneamente dio a beber una gran cucharada de virtud a su suegra. El resultado fue horrible: esta señora renunció a sus comentarios mordaces, fundó un club para la protección de alpinistas extraviados, y en menos de dos meses se condujo de manera tan ejemplar que los defectos de su hija, hasta entonces inadvertidos, pasaron a primer plano con gran sobresalto y estupefacción del fama". Vemos aquí lo absurdo en acción: una idea en sí grotesca y absurda (la virtud como microbio redondo y lleno de patas) es, en forma muy rápida, *instantáneamente*, utilizada como punto de partida para una acción irónica—no trágica—Estamos muy lejos de la utilización simbólico-trágica de lo absurdo en, por ejemplo, *Metamorfosis* de Kafka. El adverbio *instantáneamente* ayuda a desrealizar aún más una situación en principio irreal y cómica, en la cual no abstracto—la virtud—se ha hecho grotescamente concreto.

La ambigüedad en las relaciones entre cronopios y seres humanos—relaciones posibles, probables incluso, pero nunca descritas en detalle—contribuye también poderosamente a suprimir toda sensación de angustia y a avivar nuestra curiosidad. Los cronopios, etc., forman y no forman parte del mundo de los hombres. En "Inconvenientes en los servicios públicos" encontramos un claro ejemplo de la aplicación de una especie de "doble norma" a estas relaciones. Por una parte, existen, son descritas—o más bien sugeridas—, por otra parte, no parecen tener consecuencias, se proyectan en un plano irreal. Un cronopio ha sido nombrado Director General de Radiodifusión: "este cronopio llamó a unos traductores de la calle San Martín y les hizo traducir todos los textos, avisos y canciones al rumano, lengua no muy popular en la Argentina. A las ocho de la mañana los famas empezaron a encender sus receptores, deseosos de escuchar los boletines así como los anuncios del Geniol y del Cocinero, que es de todos el primero. Y los escucharon, pero en rumano, de modo que solamente entendían la marca del producto". La broma pesada del cronopio parece, en principio, tener lugar en la ciudad de Buenos Aires: alusiones a la calle San Martín, a productos comerciales bien conocidos—el slogan de uno de ellos es incorporado al texto, con

el natural efecto de sorpresa, por intromisión en una narración que se supone objetiva de una frase de propaganda comercial. Es, por otra parte, una broma difícil, si no imposible, de llevar a cabo dentro de un ambiente lógico cotidiano. Parece más bien el sueño de un dadaísta; nos recuerda también un famoso cuento de E. B. White en que Uruguay se asegura la supremacía del poder político mundial a base de emisiones radiodifundidas y transmitidas desde un avión que subvierten totalmente la mentalidad de los demás países. Pero finalmente debemos subrayar los efectos limitados de la misma: no se aplican al porteño típico, sino a los famas que viven en Buenos Aires. Una vez más el brusco movimiento de vaivén nos lleva a la realidad cotidiana para arrancarnos de ella antes de que el lector pueda identificarse con el ambiente o los personajes. Son los famas los que se asombran al escuchar la versión rumana de "Esta noche me emborracho". Los cronopios encargados de fusilar al autor del escándalo disparan sobre la muchedumbre congregada en la Plaza de Mayo, pero ni aún en esta forma conseguimos instalarnos en una realidad concreta y trágica. (Los seis oficiales de marina—extraordinaria coincidencia, ya que en una multitud agrupada en una plaza los oficiales no suelen hallarse juntos—y el farmacéutico que caen bajo las balas, ¿son hombres, cronopios o famas?).

Los relatos de Cortázar que nos presentan a cronopios y famas son, pues, tan irreales como los de una fábula o un cuento infantil; todo didacticismo, alegorismo o simbolismo, por otra parte, ha quedado substituido por un claro sentido del humor. Nos hallamos ante un mundo de imaginación pura, no encaminada a fines prácticos, y en el cual no se plantean problemas de tipo filosófico o metafísico. Si es válida esta interpretación, resulta inoportuno señalar como punto de partida de la elaboración artística del autor fuentes literarias exclusivamente—o predominantemente—argentinas, como se han propuesto para otros relatos suyos. Ni el influjo de Borges ni el de Roberto Arlt resultan suficientes en este caso.

Estos relatos, si nos vemos forzados a colocar ante ellos una etiqueta clasificadora, pueden ser descritos como miniaturas fantástico-humorísticas. La fantasía como fin en sí, no como reveladora de profundidades existenciales o metafísicas, engendra en ellos, a través de lo absurdo de personajes y situaciones, un sentimiento de asombro; 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 de angustia, determinan que las situaciones absurdas se resuelvan en sonrisa o en franca risa. Todo ello nos aleja de los cuentos de Borges, incluso de los cuentos fantásticos

breves de este autor,⁶ y nos aparta también de la corriente del humorismo "negro" surrealista o de sus posibles antecedentes en Apollinaire (*Le poète assassiné*). Estamos mucho más cerca del "humor blanco" surrealista que del "negro". Más cerca, también de las producciones teatrales inspiradas por este "humor blanco": más cerca del Ionesco de *La leçon*⁷ o de *La cantatrice chauve* que del Ionesco de *Les chaises*. En suma: parece más plausible buscar los orígenes literarios de estos cuentos de Cortázar en la tradición francesa—mejor dicho, en la literatura francesa del siglo *XX*, que tan bien conoce Cortázar—que en sus antepasados o contemporáneos argentinos.

Cortázar, en efecto, que descubrió su afición por la literatura después de leer la versión española de un libro de Cocteau, *Opium, Journal d'une Désintoxication*, que impartió en Mendoza cursos de literatura francesa, conoce a fondo la literatura francesa de hoy. Su interés por la corriente superrealista lo revela, entre otros detalles, la dedicatoria de uno de sus cuentos en *Final del juego*: "A la memoria de René Crevel, que murió por cosas así".⁸ (Hasta tal punto llega el bilingüismo de Cortázar que pronuncia el español con la *r* francesa, por haber nacido en Bruselas y haber pasado buena parte de su infancia en Bélgica).⁹

De todos los posibles antecedentes de estos cuentos en la literatura

⁶ Habría que señalar una posible excepción: ciertos textos de *El Hacedor* como "Argumentum Ornithologicum" en que Borges utiliza "lógica" y erudición con fines que parecen humorísticos.

⁷ Por lo menos, de la primera parte de esta obra.

⁸ El poeta surrealista René Crevel se suicidó en 1935. (Véase: "René Crevel: Surrealism and the Individual", por Marie-Rose Carré, *Yale French Studies*, 31, número esp. sobre el surrealismo, New Haven, 1964). Crevel era uno de los fundadores del movimiento. Su suicidio se debió en buena parte a un sentimiento de futilidad ante lo absurdo. El movimiento surrealista se ha movido desde el principio entre dos polos opuestos: la visión gloriosa de un mundo mejor, liberado por una revolución integral, que convertiría al hombre-masa en poeta, y un amargo nihilismo. "Creo—afirma Yves Bonnefoy, testigo de excepción—que la intuición esencialmente visionaria que entregó a los surrealistas las maravillas sobrerreales creó siempre una confusión, en sus imágenes y sus arranques de entusiasmo, entre un deseo de participación en lo sagrado y un secreto amor de la nada, si bien este segundo ingrediente no fue percibido por la intuición filosófica del grupo y en todo caso no habría sido aceptado por él". ("The Feeling of Transcendancy", n. citado de *Yale French Studies*).

⁹ Lo esencial, sin embargo, es que se siente argentino sin reservas, y escribe siempre en castellano. (Jules Supervielle, nacido en Montevideo, es, en cambio, un poeta típicamente francés.) Cortázar nació en 1914. Se halla así a medio camino entre la generación de 1924 y la de 1954, tal como las define J. J. Arrom (véase el importante estudio de J. J. Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963). De la generación de 1924 tiene el afán innovador en el estilo, el deseo de experimentar a toda costa; de la generación de 1954, el interés por la sociedad y la política (ver nota 3). Pertenece a la subgeneración de 1940. Henri Michaux, que puede haber influido en Cortázar, nació en Namur (Bélgica) en 1899. Lautréamont y Supervielle son influencias poderosas para Michaux, quizá también han influido en Cortázar.

francesa de nuestro siglo, el más plausible es, quizá, Henri Michaux, el poeta llamado por Maurice Blanchot "l'ange du bizarre", alabado por André Gide en *Découvrons Henri Michaux* (1941), y que, por extraña coincidencia, pasó también su juventud en Bruselas. En sus poemas y sus relatos en prosa (sobre todo en *Plume*) Michaux crea un mundo irreal, entre trágico e irónico, de continua evasión. En *Mes Propriétés* experimenta con su fuerza mental y con los objetos que posee, transformándolos mágicamente. Describe también animales fantásticos, visiones delirantes, transformaciones súbitas y maravillosas. Es un mundo de magia cotidiana, en que lo usual y lo fantástico se entrecruzan constantemente. Y en que la fantasía del poeta crea constantemente las palabras que necesita:

Jarretes et Jarnetonsí avançaient sur la route débonnaire.
 Darvises et Potamons folâtraient dans les champs.
 Une de parmegarde, une de tarmouise, une vieille paricardelle
 ramiellée et foruse se hâtaient vers la ville,
 Garinettes et Farfalouves dévisaient allégrement.
 S'ébouissant de groupe en groupe, un beau Ballus de la famille
 des Bormulacés recontra Zanicovette. Zanicovette sourit, ensuite
 Zanicovette, pudique, se détourna...
 ("Dimanche a la campagne")¹⁰

A diferencia de otros autores de poemas o cuentos fantásticos, Michaux introduce cierta continuidad en algunos de sus textos haciéndolos girar en torno a un héroe, Monsieur Plume, especie de Chaplin kafkiano, víctima de increíbles aventuras sobrenaturales en que lo absurdo es con frecuencia utilizado con fines cómicos. (También con la presentación repetida de cronopios y famas adquieren continuidad los textos de Cortázar a los que nos hemos referido). Pretendemos con esto *situar* los textos de Cortázar, no despojarlos de su evidente originalidad; las diferencias que separan a Cortázar de Michaux son tan visibles como sus semejanzas; en Cortázar es menos evidente la amargura y la crueldad, sus personajes no se sienten desesperadamente solos, como Plume, porque Cortázar ha creado toda una sociedad de seres irreales; su mundo es así más alegre, más inofensivo que el de Michaux, más variado y menos trágico. "Aventuras dolorosas, guiadas por un enemigo implacable": así define el propio Michaux las de Plume.¹¹ Cronopios, famas y esperanzas

¹⁰ *Plume précédé de Lointain Intérieur*, Paris, Gallimard, 1938. Los textos principales relativos a "Un Certain Plume" son de 1930; cuatro textos suplementarios, de 1936.

¹¹ *Ibid.*, p. 147.

habitan bajo el cielo más benigno de la región del Plata; la sociedad fantástica de Cortázar, nos ofrece una visión más amable. Los personajes de Michaux se arrancan las cabezas para jugar con ellas; los cronopios de Cortázar se acuestan bajo las flores y se identifican con ellas; en las torres del invisible reino ondean invisibles banderas de esperanza.

Yale University

MANUEL DURÁN