



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

14.  
209



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**HUMOR Y JUEGO COMO ACTITUD CRÍTICA Y VITAL EN**  
***HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS DE JULIO***  
**CORTÁZAR**

**TESIS**

que para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura  
Hispánicas

**PRESENTA**

Jesús Gómez Morán



1997

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La presente tesis fue posible gracias al auspicio de la Fundación UNAM a través del Programa de Becas para Tesis de Licenciatura (PROBETEL).

Jayarqos.

---

Vo. Bo. Mtro. José Eduardo Serrato Córdoba

**A todos y cada uno de mis familiares (de ambos lados);**

**a mis hermanas Martha Adriana y Ana Edith, como fehaciente prueba de afecto y para resarcir un olvido, por lo demás, involuntario;**

**a mis padres**

**Ana María Morán y Jesús Gómez,**

**a mis abuelos**

**Carlota Alonso y Jesús Gómez (para variar)**

**y a la memoria de mis tíos**

**Regina y Prócoro Guadalupe Gómez Alonso,**

**baluartes de mi formación académica y vital, quienes en sus particulares tiempos y modos indeclinablemente me impulsaron, vaya este tributo de gratitud y esfuerzo...**

...pero también a quienes fuera del salón de clases (puesto que implícitamente en esta dedicatoria están incluidos todos mis maestros) han modificado mi visión de la vida (en orden de aparición): Edgar, Enrique, los dos Víctor, Balbina, Judith, Fernando, Yolanda, Pablo, Claudia, Mauro, Tomé (qepd), José Antonio, Andrés, Tania, Columba, Dula, Guadalupe (más los que se agreguen esta semana)...

## NOTA ACLARATORIA

En el presente estudio, para facilitar tanto la redacción como la exposición del temario, las referencias a *Historias de cronopios y de famas* y a la Teoría de la Recepción Literaria se harán con las correspondientes abreviaturas de sus iniciales (*HCF* y *TRL*). En cuanto a las citas de *Rayuela* y otros libros de Cortázar, la paginación corresponde a la edición mencionada en la bibliografía.

**"...algo le dice que en la insensatez está la semilla, que el ladrido del perro anda más cerca del omega que una tesis sobre el gerundio en Tirso de Molina".**

*Rayuela, cap. 125*



## ÍNDICE

### I. LIMINAR

1. Instrucciones para leer a Julio Cortázar
2. Introducción general
  - 2.1 Relatoría de hechos (Explicación de objetivos)
  - 2.2 La Teoría de la Recepción Literaria dentro de *Historias de cronopios y de famas*.
  - 2.3 Cortázar y su concepto del lector ideal
  - 2.4 Contexto histórico-cultural (Década de los 60)

### II. DESARROLLO (Capitulario)

3. Primer capítulo: El humor en *Historias de cronopios y de famas*.
  - 3.1 El fenómeno humorístico y la literatura
  - 3.2 El humor como producto de una descontextualización
  - 3.3 El humor como exageración
  - 3.4 El humor para Julio Cortázar
  - 3.5 El humor como actitud profesional y existencial
  - 3.6 Distinción entre humor e ironía
  - 3.7 Humor e ironía dentro de *Historias de cronopios y de famas*
  - 3.8 El lector como puerto de llegada del efecto humorístico
4. Segundo capítulo: El juego en *Historias de cronopios y de famas*
  - 4.1 El juego como principio de cultura
  - 4.2 El juego como simulación
  - 4.3 Del juego como simulacro al juego como carnaval
  - 4.4 El juego y la literatura de Julio Cortázar
  - 4.5 El juego o la imaginación
  - 4.6 El juego en *Historias de cronopios y de famas*: un reflejo crítico de la realidad cotidiana

#### 4.7 "Final de juego"

### 5. Tercer capítulo: *Historias de cronopios y de famas* como crítica de la realidad

- 5.2 Cuando la barbarie se volvió civilización
- 5.3 La realidad confrontada
- 5.4 *Historias de cronopios y de famas* o la inversión de valores
- 5.5 Una nueva visión del mundo como actitud vital
- 5.6 La subversión de la realidad: contactos con el Surrealismo
- 5.7 La escritura de Cortázar: una búsqueda por instalarse en el "otro lado"

### 6. Cuarto capítulo: *Historias de cronopios y de famas*, una variante existencial para el lector

- 6.1 Cortázar y su visión pragmática de la realidad
- 6.2 ¿El hombre nuevo es un hombre salvaje?
- 6.3 Cortázar y Camus frente a frente
- 6.4 El principio de rebeldía
- 6.5 El hombre nuevo como suma de las revoluciones individuales
- 6.6 El hombre nuevo a través de los personajes de *Historias de cronopios y de famas*
- 6.7 El hombre nuevo cortazariano

### 7. Apostilla: "Nuevo elogio de la locura"

- 7.1 El ajuste de cuentas
- 7.2 La insensatez como postura frente a la vida
- 7.3 *Historias de cronopios y de famas* en la actualidad

## III.-CONCLUSIÓN

## IV.-ANEXO 1: Esquema estructural de la Teoría de la Recepción Literaria.

## V.-ANEXO 2: Julio Cortázar frente a una circunstancia "cronopía"

## VI.-ANEXO 3: ¿Y qué son los cronopios?



## LIMINAR

### 1. INSTRUCCIONES PARA LEER A JULIO CORTÁZAR

Levante el texto frente a sus ojos a una altura prudente, cuidando guardar una posición ortopédica. Ésto no le servirá para apreciar mejor su lectura pero desviará sospechas de que usted está leyendo algo en lo absoluto peligroso.

Si decide seguir la secuencia normal de lo que ahí está escrito no recibirá sorpresivamente un sobre de muy lejos con una carta en blanco ni será famoso sin que nadie lo sepa; pero de cualquier forma el policía judicial que lleva adentro bufará como un toro malherido por las banderillas. Luego, sin remordimiento alguno podrá cerrar el libro haciendo que las narices de las palabras se aplasten unas con otras. Habrá de dejarlo en la estantería de su biblioteca y en todo caso escribir algún epitafio o contarle a los amigos: "era un buen libro".

Pero eso no apagará su corazón: madera muerta sobre madera, las palabras permanecen bombeando sangre hacia la azotea del edificio, de un árbol o del cielo. En una cita fijada sin que lo sepamos abrirá de nuevo sus páginas y de ellas se derramarán hormigas.

El juego, entonces, será muy simple. Una mosca extraviada caminará sobre las líneas y usted la perseguirá leyendo página tras página --quien se sienta libre de leer así que tire la primera ficha. No importa si su lectura avanza de derecha a izquierda o de abajo hacia arriba: el punto ciego de la realidad habrá desaparecido. El vuelo de una mariposa en el bochorno de un cuarto, el acto amoroso sobre las copas de la floresta, la vista ascendiendo sobre la página como la luna en la escala de la noche son igual a una caminata de paseo: el chiste no es la llegada sino el camino.

Desde luego ni aun aquí se puede dispensar el dulce beso de una nueva traición cuando usted arribe a buen puerto con el punto final, que es una promesa para otro comienzo. El libro será otra vez un preso en su celda especulando su propio método de fuga.

**Por hoy puede irse a dormir dejando sus zapatos al lado del tablero y, por primera vez, cerrar sin arrepentimiento los ojos.**

## 2. INTRODUCCIÓN GENERAL

### 2.1 RELATORÍA DE HECHOS (Explicación de objetivos)

La tarea de hablar sobre *Historias de cronopios y de famas* constituye a la vez una traición y un homenaje a Cortázar. O, siendo más precisos todavía, al espíritu vital que anima su obra literaria. Traición, porque el objetivo de su escritura es una libertad sin cortapisas, una apuesta sin respaldo seguro, una aventura desbocada y apasionante dentro de los dominios de la lectura, un salto hacia el "otro lado" incluso a sabiendas de alguna probable equivocación y su consecuente caída en el vacío.

Esto hará pensar a más de uno (aunque Cortázar no precisa de guardaespaldas ni litigantes que lo defiendan) que su obra se confina a ser una relatoría de hechos llevada por los cauces de la palabra a un gozo exclusivamente sensual, planteando situaciones extremas donde los personajes se dejan llevar por su inconsciente o por sus apetitos. No obstante la cuestión es más complicada. En determinado momento, dentro de la narrativa cortazariana, dichos personajes se abocan a explorar los límites de la realidad (hasta sus últimas consecuencias) como parte de un legítimo afán de comprensión tanto existencial (personal-subjetiva) como del mundo (colectiva-objetiva).

Del mismo modo, he escrito homenaje queriendo decir explicación. Pero Cortázar tampoco está sujeto a dar explicaciones. Por eso creo que la palabra clave es definición. Definición de aquellos paradigmas que regulan su obra, sorpresiva y multifacética, y a través de los cuales el autor postula un sentido, un eje vertical de ordenamiento para el caos que parece surgir de lo puntualizado en el párrafo anterior, pero que más bien se refiere a esa entidad francamente absurda<sup>1</sup> que se ha dado en concebir como la *realidad*, y donde la escritura de Cortázar es una puerta, no de evasión ni de salida (como el mismo autor lo ha dicho) sino de "ilegada".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Así lo manifiesta László Scholz en su libro *El arte poética de Julio Cortázar*, p. 66: "Cortázar coincide con Joe Bousquet en que a ambos les parece el mundo absurdo, inaguantable en varios niveles y mediocre por culpa de la imperfección de nuestra visión, de nuestros medios de conocimiento".

<sup>2</sup> Caracterizando a sus personajes, dice Julio Cortázar acerca de locos y piantados (quienes, al parecer por sus obras se han hecho merecedores a figurar como personajes cortazarianos netos): "Para entender a un loco conviene ser psiquiatra; para entender a un piantado basta con el sentido del humor. Todo piantado es cronopio, es decir que el humor reemplaza gran parte de esas facultades mentales que hacen el orgullo de un prof o un doc, cuya sola salida en caso de que les

Por eso la tarea de hablar sobre la obra de este escritor argentino presenta también atractivos y riesgos. El grueso de su escritura, vista desde la perspectiva que permite el paso de los años, da la impresión de una figura poliédrica, de tal modo que cada superficie puede aparecer contrapuesta a otra y generar una visión que va de lo complejo a lo contradictorio. De cualquier forma el asunto debe ser visto con delicadeza: parte de esa complejidad y contradicción llega a tener su origen, antes que en la escritura, en los estudios que sobre la obra de Cortázar se han elaborado. Por un lado la cantidad de los mismos dan la impresión de que ya se ha dicho todo, pero por el otro resulta que en realidad hay cosas que todavía faltan por decir. E incluso quizá también falta leer atentamente ciertos libros que la crítica autorizada ha descuidado un poco, ya que Cortázar corre el peligro de ser un escritor relevante del siglo XX al que todo mundo reconoce, pero que sólo leen los especialistas, quienes viven condenados a la indecencia (casi al crimen) al escribir literatura *sobre* la literatura.<sup>3</sup>

Debido a lo anterior, y limitados por una recepción histórica individual, el presente análisis no aspira a totalizar el conjunto de rasgos que caracterizan el discurso cortazariano, en particular ése que se contrapone a lo que los lineamientos del sentido común y el "buen gusto" aprueban. Su misión más bien es ceñirse al esclarecimiento funcional de un par de elementos, el humor y el juego, y proyectarse hasta el ámbito de las repercusiones con que inciden en el libro *Historias de cronopios y de famas*. Esta combinación de factores será rastreada también en otros títulos de Cortázar a fin de que formen una línea secuencial para trazar, enlazar y descubrir las causas que explican su presencia.

Por ello, la principal relación intertextual que se marcará en este trabajo es la que conecta *HCF* con *Rayuela* (empezando por la fecha de su publicación respectiva, 1962 para el primero, 1963 el segundo), misma que se proyecta como derivación del cambio de propósitos que claramente se operan en la escritura cortazariana, y coloca a ambos libros como deudores de "El perseguidor", relato en que por primera vez Cortázar

---

fallen es la locura, mientras que ser piantado no es ninguna salida sino una llegada". *La vuelta al día en 80 mundos*. p. 182.

<sup>3</sup> Cfr. Julio Cortázar, *Diario de Andrés Fava*, pp. 55-56.

enfrenta al lector con un personaje que violentamente asume una actitud vital independiente ante un orden del mundo que lo margina y censura.

De particular interés para este estudio tendrá entonces el abordar la proyección de un tipo de conducta subversiva y opuesta a las normas sociales estándar que a partir de esta narración (y en las subsecuentes) adoptan sus protagonistas, seres capaces de actuar sin las ataduras de convencionalismos y, más aún, sin los beneficios de la conveniencia. Con especial énfasis se buscará precisar cómo la simpatía con que el autor trata a cierto sector de sus personajes es indicativa de una preferencia, e incluso de una invitación al lector para asimilar y asemejar su comportamiento al de Johnny Carter, Horacio Oliveira y, por supuesto, también al de los cronopios.

A raíz de lo anterior decidí apoyarme en la Teoría de la Recepción Literaria para explicar cómo la literatura trasciende su perspectiva de acción dentro de la hoja escrita y puede convertirse en una propuesta existencial para el lector, ése que es capaz y lo suficientemente atrevido para asumir un papel *activo* dentro de la obra escrita, en una suerte de *re-constructor* o constructor paralelo de la misma. Ciertamente la estructura discursiva de esta teoría no contempla (al menos en primera instancia) una repercusión a tal grado del fenómeno lectivo, por lo que su utilización, en los términos arriba planteados, implica, sin duda, una radicalización de la misma, pero que (cosa que se procurará demostrar) ajusta a la perfección al hablar sobre las búsquedas expresivas de este escritor argentino.

En cuanto al aspecto ideológico que empuja a Cortázar a recurrir al humor y al juego (que considero deben estudiarse de manera conjunta y complementaria) como elementos cuestionadores del *stablishment*, esquemáticamente se podría ilustrar de la siguiente forma:

- |          |  |
|----------|--|
| 1er paso | Percibir que no todo encaja de acuerdo a la lógica racional y matemática.  |
| 2º paso  | A través del humor y del juego (actividad esencialmente inútil <sup>4</sup> ) poner al mundo de cabeza, es decir, subvertirlo. |

---

<sup>4</sup> Jean Duvignaud lo incluye dentro de la categoría de "El precio de las cosas sin precio" en *El juego del juego*. p. 13. Más adelante en nota de pie a página complementa su idea: "Si se



3er paso      Buscar un campo donde esta realidad y la "otra" se  
contaminen mutuamente.

Lo que vendría a funcionar como un cuarto nivel sería para Cortázar convertir esa propuesta en una acción, es decir, aquello que se plantea para el lector meramente en un ámbito teórico-literario, se vuelva en la práctica una variante existencial a la que pueda recurrir cuando el peso de lo rutinario y lo racional le sea excesivamente oneroso. Alcanzar tales propósitos es posible gracias a tres herramientas en particular de que el autor nos sugiere echar mano: lo antisolemne, lo humorístico y lo irracional, inclusive.

Por lo demás, todo queda en la expectativa de cumplir los objetivos. Si acaso, valga como medida precautoria abrocharse bien el cinturón de seguridad antes de iniciar un "viaje mágico y misterioso" a través de este negativo de la literatura y la realidad: *Historias de cronopios y de famas*.

## 2.2 LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN LITERARIA DENTRO DE *HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS*

Antes de entrar de lleno en materia es pertinente aclarar de qué modo se ajustaron los objetivos de la TRL al interior de esta pesquisa. La extensión dada al marco expositivo de dicha teoría se justifica por la misma importancia que la escritura cortazariana le consagra a la función activa del lector, de ahí que desmenuzar y describir este vínculo sea un propósito esencial para este análisis.

### 2.1 Cortázar y su concepto de lector ideal.

(Hay un) tipo de lector que no solamente explora el contenido de un libro sino que parte de los libros o llega a ellos para plantearse diversas cuestiones que lo preocupan, y ese tipo de lector es cada vez más frecuente en nuestros países. [...] Abrir un periódico o la pantalla de televisión significa entrar en dimensiones que se expanden en diagonal iluminando sucesivamente diferentes zonas de la actualidad para que cada hecho aparentemente aislado sea visto como un elemento dentro de una estructura infinitamente

---

abandona la fascinación del curso lógico del mundo o de las formas inmóviles que desearíamos universales, la orientación intencional de nuestra conciencia no puede sino alcanzar esa región de los actos inútiles en que se sitúa el juego". (p. 15)

rica y variada, esto es evidente en materia de política mundial, de economía, de relaciones internacionales y de tecnologías.<sup>5</sup>

El panorama que se describe en la anterior cita, al no corresponder desafortunadamente del todo con la realidad histórica que viven (o mejor dicho padecen) las naciones latinoamericanas, donde los medios masivos de información se han convertido en instrumento de enajenación y sojuzgamiento, parece constituir más bien una carta de buenas intenciones. Quizá parte de ello se deba a la mínima iniciación que en la cultura hispánica hay de lectores como los pide Cortázar: quien no se sienta capaz de intervenir dentro de la organización de una obra artística, difícilmente se sentirá en confianza para hacer el intento de modificar su propia circunstancia vital.

Ante tal coyuntura, la misión que Cortázar se impone es la de formar (e informar a) un tipo de lector avezado en exploraciones dentro de un texto literario para que éste después, por su propia cuenta, se sumerja en el escrutinio de las causas y procesos de su problemática histórica. En tal sentido casi podría asegurar que su obra está concebida y determinada siguiendo los más elementales planteamientos de la TRL, como, entre otros artículos, lo ha señalado Anthony Percival<sup>6</sup> respecto de *Rayuela*. Con el fin de hacer más evidente esta peculiaridad recurriré a esta novela para citar un fragmento que muy bien podría servir como definición del concepto de indeterminación ("blancos", según Iser, "espacios vacíos" o "capítulos fantasma" para Umberto Eco u "horizonte de expectativas", conforme a Jauss<sup>7</sup>) en la obra literaria: "Los puentes entre una y otra instancia", fragmentos

de esas vidas (de los personajes de la novela) tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o *inventarlos el lector* (subrayado mío), desde la manera de peinarse, si Morelli no la mencionaba, hasta las razones de una conducta o una inconducta, si parecía insólita o excéntrica.<sup>8</sup>

En la anterior cita además la figura del puente es bastante sintomática. Representa lo que justamente Cortázar quisiera ser para el lector: un puente del cual se

<sup>5</sup> Julio Cortázar. *Obra crítica. Tomo III*, p. 228.

<sup>6</sup> Anthony Percival. "El lector en *Rayuela*", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, pp. 381-397.

<sup>7</sup> Cinthya Stone, "El lector implícito de *Rayuela* y los blancos de la narración", en *Los ochenta mundos de Julio Cortázar*, p. 177.

<sup>8</sup> *Rayuela*, cap. 109, p. 386

sirva para llegar al "otro lado", en cuanto concepto o realidad alterna.<sup>9</sup> Ser un medio y no el único factor posible para conseguir ese arribo. Inducir (o mejor aún seducir), pero no conducir. Cortázar procura que el lector se involucre de manera definitiva con su lectura dentro de la obra literaria. Según sus propias palabras, una de las reglas de juego es que el lector suspenda su incredulidad<sup>10</sup> y admita como cierto lo que se le está presentando. Este hecho demuestra hasta qué medida el lector es quien dota de existencia plena a la obra literaria: el libro no existe sino hasta que es leído.

El objetivo, que en tal caso procede, es encontrar un lector que lleve la parte activa y constructiva dentro de la obra. Dicha diferenciación Cortázar la clasifica en dos categorías: el lector "hembra" (pasivo), aquel "que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que debería ser suyo"<sup>11</sup>, y el lector "macho" o "cómplice" (activo) quien sí participa dentro de la obra que lee. En *62 modelo para armar*, Cortázar culmina esta propuesta participativa: uno de sus personajes (Juan) "se sitúa como lector de un texto que lo incluirá a la vez como personaje y las modificaciones que ejerce la lectura de Juan sobre el texto son parte del texto que nosotros leeremos".<sup>12</sup>

Sin embargo esta relación de proximidad tiene sus raíces en la llamada "literatura fantástica", clasificación en que se ha incluido a Cortázar, circunstancia que el mismo escritor rechaza, en tanto que, como lo precisa Tzvetan Todorov al inicio de su *Introducción a la literatura fantástica*, dentro de este género se han agrupado todas aquellas obras que no se apegan estrictamente al acontecer "normal" de la realidad cotidiana,<sup>13</sup> siendo justamente por esta característica que con mayor énfasis precisa, más que cualquier otro "género", de inmiscuir en su discurso al lector, casi tanto como la poesía, si bien ésta requiere de un bagaje de conocimientos especializados para ser comprensible, y aquélla lo es merced a la credulidad que aporte el lector para creer como

---

<sup>9</sup> Al respecto dice László Scholz: "La segunda etapa, pues, del proceso creativo tiene una meta bien precisa: hacer llegar la obra a los otros, tender un puente entre el autor y el lector, dado que escribir como exorcismo es nada más que un fruto momentáneo de la 'dichosa enajenación', del extrañamiento, y para la autorrealización integral del poeta como hombre se necesita un verdadero encuentro con el otro hombre". *El arte poética de Julio Cortázar*. p. 36.

<sup>10</sup> Enrique González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, pp. 46-47.

<sup>11</sup> *Rayuela*. cap. 79.

<sup>12</sup> Blanca Anderson, *Julio Cortázar: La imposibilidad de narrar*. pp. 22-23

<sup>13</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. p.?

verosímil algo que la experiencia y las leyes físicas consideran imposible. En *HCF* aparece un caso bastante ilustrativo:

A un señor le cortaron la cabeza, pero como después estalló una huelga y no pudieron enterrarlo, este señor tuvo que seguir viviendo sin cabeza y arreglárselas bien o mal. ("Acefalia")<sup>14</sup>

Si a este texto el lector le negara la posibilidad de que un hombre pudiera "seguir viviendo" sin su cabeza, todo lo que después viene relatado perdería automáticamente su razón de ser.

El papel que por ende habrá de desempeñar la TRL dentro de este análisis se circunscribe a revisar cómo funcionan las *HCF* en la conciencia del lector. En tal sentido, Cortázar escribe para quienes, al momento de efectuar su experiencia lectiva, procuran llenar los espacios no explícitos (blancos) de la obra, entrando a formar parte de la configuración orgánica del texto y de la historia que comprende; pero también escribe (y con mayor razón) para quienes además de lo anterior asumen su lectura como un elemento capaz de modificar su actitud y las posibilidades de escape o realización en su vida cotidiana.

De ahí que el punto de partida de esta investigación es considerar que entre lector y obra debe haber una compenetración mutua. En la dirección lector-obra, tal compenetración apela a la experiencia cultural del primero para percibir la intención de la obra; asimismo, dependiendo del nivel de dicha experiencia, la reconstrucción deseada será más o menos completa. Pero si esta relación es considerada desde el punto de vista de la experiencia vital el asunto cambia: aquí no hay una reconstrucción de la obra que pueda superar a la otra, básicamente en el plano comprensivo, ya que en el activo (aquél que conlleva una reacción en el lector), atendiendo a las aspiraciones del autor, las palabras aceptación o rechazo son inevitables.

Leer *HCF*, como cualquier otro libro, implica una toma de postura por parte del lector; pero con este título en particular la aceptación o, en su caso, la repulsión consecuente resultan ser más claras. Empezando por el mismo Cortázar ya que, leyendo el libro lejos de toda inocencia, es marcada la simpatía con que retrata a los cronopios,

---

<sup>14</sup> *HCF*, p. 74.

misma que resulta inversa tratándose de los famas (y en menor grado de las esperanzas). Y como en tal clasificación están comprendidas casi todas las formas conductuales humanas, es evidente también que en determinado momento el lector se sentirá identificado con alguna de ellas. Por tanto, la simpatía antes mencionada puede fungir como una invitación del autor, en un primer momento, para cuestionar su comportamiento y, en consecuencia, asumirlo o modificarlo.

Ciertamente esto significa ponerle el cascabel al gato. El propósito de la literatura no es cibernético o dogmático. Ignoro incluso si Cortázar en algún momento proyectó fomentar este tipo de reacciones entre su público lector, o si lo hizo inconscientemente (no considero adecuado meterme aquí con hermenéuticas de índole psicologistas). Pero tampoco se puede anular la posibilidad de que el lector (entre todas las que se le presenten al leer la obra) elija la opción de dejarse llevar y hacer suya la simpatía por una manera de ser y de actuar. Y si todo esto es una función extraliteraria, tampoco se puede evitar que *HCF* se lea como un decálogo conductual (hecho que de seguro espantaría al mismo autor): en cuanto el libro está impreso y va de mano en mano, este azar (aludido en el texto introductorio), este exponer la vida a cada minuto, representa un riesgo que hay que correr cuando se juega. Y todo aquel que lo hace debe atenerse a las consecuencias del juego mismo.

Así que momento lector, antes de que comience el juego de escudriñar los procedimientos y las consecuencias que genera la estructura analítica que se ha propuesto, es preciso dar un paseo para averiguar qué sucedía con Julio Cortázar y su contexto histórico-cultural cuando decidió llevar a la imprenta sus *HCF*.

## 2.2 CONTEXTO POLÍTICO Y CULTURAL DE ARGENTINA

"Mi Buenos Aires querido"

Argentina, hacia la primera mitad del siglo XX, por lo que hace a los aspectos político y económico, estaba en franco declive, cuando sólo apenas unas cuantas décadas antes se le consideraba en estos rubros una de las potencias mundiales. La autosuficiencia alimentaria y, principalmente, el superávit en productos de exportación pecuarios y sus derivados propiciaron una etapa de bonanza que hizo aún más atractiva la migración

europea a este país. Sin embargo, las ciudades se fueron saturando de población y aumentando en exigencias por parte de sus habitantes. La mala administración, tanto de la riqueza que se iba generando como de las políticas del campo que no satisfacían el reparto de propiedades para los pobladores nacionales y emigrados, dieron al traste rápidamente con la prosperidad obtenida.

Este periodo de crisis facilitó el cultivo de la inconformidad y la búsqueda de opciones radicales. La disputa por el poder desembocó en dos salidas casi igualmente alienadoras: el populismo de Juan Domingo Perón y el posterior periodo de dictadura. Será precisamente en el *inter* de ambos gobiernos donde haga su aparición en escena dentro de las letras argentinas la llamada generación "intermedia" (quienes publican a partir de 1940) y después la generación de 55. En la primera de ellas, junto con Alfredo Varela, Joaquín Gómez Bas, Luis Gudiño Kramer, José Bianco, Abelardo Arias, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, Antonio di Benedetto, Leopoldo Marechal, Manuel Mujica Láinez y Arturo Carretani, se ubica a Julio Cortázar.<sup>15</sup>

"Me toca a mí hoy emprender la retirada,  
 voy a alejarme de mi alegre muchachada".

Letra de tango.

En el ambiente cultural, y propiamente literario de Argentina, el panorama estaba dominado por otro escritor, también culpado de extranjerismo, pero que junto con Cortázar será el representante más notable de la literatura argentina: Jorge Luis Borges. Las conexiones entre ambos escritores han sido estudiadas con gran amplitud por reconocidos investigadores.<sup>16</sup> Dichas conexiones se contemplan básicamente a partir del contexto histórico (la presencia en el poder del populismo y la dictadura) y cultural (el reflejo que persiste en su obra de la música popular porteña: el tango y la milonga). En cambio, por lo que hace a los remanentes que pudo recoger Cortázar de una tradición literaria que empezara a jugar y a incluir el humor dentro de la palabra escrita se ubican otros antecedentes, inclusive contemporáneos al mismo Borges.

---

<sup>15</sup> Ángel Leiva, "Introducción", en Ernesto Sábato. *El túnel*. pp. 27-28.

<sup>16</sup> Jaime Alazraki. "Una solución distinta al tema del compadre en Borges y Cortázar" en *Estudios sobre los cuentos de Cortázar*. p. 23-39.

Dentro de la generación inmediata anterior a Julio Cortázar hace su aparición un antagonismo entre dos grupos que habían asumido los principios de la vanguardia: el "Florida" ("calle entonces aristocrática y señorial de Buenos Aires") que como pretensión aspiraba a una "poesía pura, intelectualizada y metafísica para pocos iniciados"; y el "Boedo" ("arteria de la barriada obrera") en cuya escritura tendía a predominar la narrativa y el carácter de un compromiso social dentro de lo literario.<sup>17</sup> Pero esta división en la práctica era más bien emblemática, o en todo caso superficial, ya que en el fondo coincidían en el mismo objetivo: introducir nuevos aires dentro de la literatura argentina del siglo XX.<sup>18</sup> En esa dirección es que habrán de funcionar humor y juego.

Revisando estos elementos por género literario es de notar que, en cuanto a poesía, el más notable de todos al emplearlos es Oliverio Girondo (en cuyo honor, han supuesto algunos analistas, Cortázar eligió el nombre de Oliveira para su personaje más famoso<sup>19</sup>), quien se caracteriza como uno de los poetas más interesados en renovar la expresión escrita,<sup>20</sup> desacralizando los temas (cfr. *Poemas para leer en un tranvía*) y experimentando (lo cual es en más de un sentido "jugar") con técnicas simultaneístas, textos ideográficos y caligramas (como Apollinaire en Francia y José Juan Tablada en el ámbito hispanoamericano).

En el caso de la narrativa el contacto es señalado incluso por el mismo Cortázar: se trata de Macedonio Fernández con *Una novela que comienza* (1941) y *Papeles de reciénvenido y continuación de la Nada* (1944) (además del escrito teórico *Museo de la Novela Eterna*) y Leopoldo Marechal con *Adán Buenosayres* (1948). Tanto Girondo como los novelistas citados, arriban al humorismo como un intento de reproducir, lo más apegado posible, la realidad cotidiana, introduciendo lo anecdótico, reflejo de las digresiones que dentro de la narración se incluyen cuando esa realidad incide y echa

---

<sup>17</sup> Amanda Berenguer Carísomo. *Literatura argentina*. pp. 49-50.

<sup>18</sup> Como lo afirma la misma Berenguer: "En el fondo, se trataba de la misma tendencia (bajo la cual habrá de escribir Girondo, por ejemplo), al menos literaria: descoyuntar el verso y lanzarlo por los derroteros menos frecuentados" (*Ibidem*); y por su mismo carácter de aspirar a más de lo que se puede conseguir, "como todos los ismos de la década del veinte, nuestros grupos de Florida y Boedo irrumpieron de golpe, fronteros al desarrollo normal del posmodernismo, y, por lo tanto, no nos engañemos, con síntomas de enfermedad" (*Ibid.* p. 51), aunque no en estado de coma, agrega un servidor.

<sup>19</sup> Entre ellos Anamari Gomis en su prólogo a *Oliverio Girondo*, p. 3.

<sup>20</sup> Quien según Berenguer ya había "brujeleado activamente en el ultraísmo" como Borges. *Ibid.* p. 49.

andar la conciencia del escritor o del personaje, llevándolo en ocasiones a realizar una acción distinta de la que tenía meditada (como por ejemplo Adán Buenosayres en la novela homónima, actúa al reverso de como lo planea, en ocasiones, al dejarse llevar por la evocación; y en el caso de *Rayuela* —cap. 23— cuando Oliveira cuenta lo absurdo de su situación acompañando a Berthe Trépat y confiesa su deseo de abandonarla camino a su casa, pero no lo hace).

Así pues, dado que en la bibliografía revisada Cortázar da mayor incapié a las influencias de escritores paisanos suyos como Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Felisberto Hernández (si bien uruguayo, o sea, igualmente paisano por rioplatense) o Leopoldo Marechal, sobre la de escritores de la tradición francesa o inglesa (que tal vez resulte más importante), en el espacio de creación artística argentino la incidencia de los elementos de humor y juego era clara y, más aún cuando Cortázar los asume, se encontraban en un periodo de abierta madurez.



### 3. PRIMER CAPÍTULO: EL HUMOR EN *HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS*

Humor y juego, en tanto los puntos de contacto que establecen, podrían quizá contraponerse a algún posible contubernio entre ellos. El juego, por más nimio o libre que sea, siempre respeta algunas reglas específicas. La primordial de todas es simular. En este punto es donde se enlaza con el humor que reproduce y copia determinado aspecto de la realidad y, una vez caricaturizado, produce el fenómeno (¿por extraño?) de la risa.

El humor implica también una desviación-trasgresión, y tal vez por eso (así sea solamente en el nivel formal) se sobrepone al juego en el caso específico de *HCF*. De suyo, el quehacer literario, como todo juego, detenta una serie de reglas que Cortázar pasa por alto, las desvía (*cfr.* "La tristeza del cronopio") o las exagera (*cfr.* "Trabajos de oficina"), para que el lector considere lo absurdo de dichas reglas. Mas en este romper las reglas del juego vuelve a encontrar razón de ser: hacerlo es divertido. Entonces esto parece como el tejido de Penélope. Sin embargo hay una diferencia significativa: no es lo mismo llegar a un sitio (como lo hace Oliveira) después de haber viajado, que haber permanecido en dicho sitio todo ese tiempo (como le pasa a Traveler). El paseo por el que nos conduce Cortázar después de transgredir las reglas del juego (por lo menos literarias), resulta, como todos los viajes, ilustrativo y enriquecedor para la sabiduría de esa cosa (verde, húmeda como los cronopios, y podríamos agregar también escurridiza) que es la vida.

### 3.1 El fenómeno humorístico y la literatura.

Para sentenciar al mundo por ser como es no hace falta más que *realismo*: para absolverlo y felicitarnos por estar en él, necesitamos sin duda *imaginación*.<sup>1</sup>

Humor y juego, además de ser actividades y/o actitudes que le retribuyen diversión al ser humano, tienen entre sí otro punto en común: ambas se valen de la imaginación para construir su ámbito de acción. Sí, la imaginación, que también es una capacidad intelectual pero esta vez puesta al servicio de la *alegría*:

Sentía que el *humor* era una de las formas con las cuales era posible hacerle frente a la realidad, a las realidades negativas sobre todo [...]; de ahí a lo *lúdico* no hay más que un paso. [...] Porque quien tiene sentido del humor tiene siempre la tendencia a ver en

---

<sup>1</sup> Fernando Savater, "La imaginación alegre" en *La Jornada Semanal*. p. 4.

diferentes elementos de la realidad que<sup>2</sup> lo rodea una serie de constelaciones que se articulan y que son en apariencia absurda.<sup>2</sup>

Muchas veces pensar en una realidad circundante que produzca jovialidad es tanto como hallar una perla negra. Observar detenidamente el mundo lleva a la deducción de que tenemos muy pocas cosas para estar contentos. Y sin embargo podemos hacerlo: todo depende, como lo dicta Cortázar, en cambiar de colocación o de perspectiva de observación, agregando además el ingrediente de la capacidad imaginativa:

La alegría [...] se las arregla para sacar de lo real más de lo que éste —teóricamente insuficiente— nos brinda. [...] Esta capacidad para obtener de la vida una especie de *suplemento objetivo* que la hace notoriamente deseable es lo que podemos llamar "imaginación alegre".<sup>3</sup>

Si en la vida cotidiana la incidencia de la bautizada como "imaginación alegre" le facilita al hombre su estancia sobre la faz de la tierra, transformando esta capacidad de imaginar en creación literaria los resultados (al menos en teoría) pueden parecer más prometedores.

### 3.2 El humor como producto de una descontextualización

Al proponerme en este capítulo analizar la presencia del humor en lo literario, habría que precisar antes cuáles son los mecanismos que lo echan andar. Básicamente el humor tiene dos instancias como origen: 1) Desviación-Fragmentación.-Descontextualizando una circunstancia presentada (tal como funciona el chiste) con una salida que no se espera o tomando sólo una parte de la situación expuesta, y 2) Exageración-Subversión.-La circunstancia es magnificada en sus defectos (o virtudes "excesivas"), llegando a afectar en espacios de lo sagrado religioso, político, familiar, etc.

Un ejemplo del primer caso sería una anécdota contenida en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, donde Samuel Tesler define lo que para él es la economía ideal. Por la terminología que emplea, el oyente (o el lector), espera que se le muestre un ejemplo a nivel de macroestructuras comerciales o de países, pero la respuesta del filósofo descendiente de judíos se desvía de lo esperado hacia el pájaro, "único animal

<sup>2</sup> Omar Prego. *La fascinación de las palabras*. pp.135-136.

<sup>3</sup> Fernando Savater, *Ibid.* p. 4.

terrestre capaz de convertir diez granitos de alpiste que comía, en tres horas de música y en miligramo de estiércol".<sup>4</sup>

De este tipo de humor, brotado de la desviación de sentido, *HCF* contiene varias muestras, una de las cuales es "Inconvenientes en los servicios públicos":

Enterado de esto el superior Gobierno mandó fusilar al cronopio que así mancillaba las tradiciones de la patria. Por desgracia el pelotón estaba formado por cronopios conscriptos, que en vez de tirar sobre el ex Director General lo hicieron sobre la muchedumbre congregada en la plaza de Mayo, con tan buena puntería que bajaron a seis oficiales de marina y a un farmacéutico.<sup>5</sup>

donde la risa es provocada por la referencia a un participante (el farmacéutico malherido) que no juega más que un papel ocasional en el relato. Es decir, mencionarlo no viene al caso y de ahí surge lo cómico. Macedonio Fernández (quien tiene mucho que ver en la concepción cortazariana de lo humorístico como puertas hacia la revelación del mundo) lo define así:

Este absurdo o contradicción funciona después de una expectativa de intelección; es un descerrajamiento intelectual, con caída de las imágenes, conceptos, pensamientos, impregnados de afectividad durante la espera.<sup>6</sup>

por eso el humor tiene mucho que ver con la sorpresa, siendo además una acción liberante de tensión, como acontece en "León y cronopio", donde la terrible situación de un cronopio amenazado por un león se distiende con la salida inesperada y rica de sentido a que el escritor recurre hacia el final del texto. Completando su teorización y apoyándose en Bergson sostiene Fernández:

La risa cumple —según Bergson— la función social de reducir lo mecanizado, lo hecho, lo cristalizado, lo automatizado, porque la vida tiene leyes distintas de lo inorgánico y mecanizarla es imperfectizarla.<sup>7</sup>

definición que recuerda mucho a Charles Chaplin en su película de *Tiempos modernos*. Aquí también la descontextualización es el pivote del efecto humorístico: la risa se

<sup>4</sup> Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. p. 44.

<sup>5</sup> *HCF*. pp. 129-130.

<sup>6</sup> Macedonio Fernández. "Para una teoría de la humorística" en *Teorías. Obras Completas, Tomo III*. p. 304.

<sup>7</sup> Macedonio Fernández *Op. cit.* p. 263.

produce por efectuar un movimiento en un lugar o en el tiempo que no le corresponde.<sup>8</sup> Por lo tanto la definición de Bergson de la mecanización como resorte cómico no es del todo acertada, ya que de manera más general el fenómeno de lo cómico reside en la susodicha descontextualización.

El humor introducido por este proceso guarda dentro de su mecanismo una génesis metafórica. La desviación de sentido que se le proporciona a un discurso o situación dados tiene puntos de contacto, pero también de divergencias, con el discurso o situación entendidas en sentido recto, lo cual, necesariamente, implica una reconstrucción. Bergson lo explica así: "Tomado un sistema de hechos y de relaciones, se repite, se le da una vuelta entera, o se traslada en bloque a otro sistema, con el cual parcialmente coincida"<sup>9</sup>. En *HCF* un ejemplo clarísimo de este caso es "Trabajos de oficina", donde por medio de la interpretación literal deducimos una carencia de uniformidad de criterios entre el personaje y su secretaria, pero también con los guiños que nos hace el autor se entiende igualmente una crítica más o menos encubierta contra la preceptiva literaria y las normas gramaticales.

Algo muy similar, con respecto a la descontextualización, acontece en "*Vietato introdurre biciclette*", historia donde las clásicas prohibiciones de entrar a ciertos lugares con animales son descontextualizadas y reconstruidas metafóricamente con la figura de las bicicletas. El paralelismo entre animales y bicicletas se cierra y dispara cuando el autor expone que estas últimas pueden vengarse de quienes las marginan, como fue el caso de las rosas que, a guisa de símbolo para dos de las familias más ilustres de Inglaterra, terminaron desatando, hace algún tiempo, una sangrienta lucha por la corona de ese país.

### 3.3 El humor como exageración.

Para ilustrar el segundo caso concerniente a la génesis del humor recurriremos al famoso soneto "A un hombre de gran nariz" de Francisco de Quevedo, quien para dar

---

<sup>8</sup> Que en la película se ve cuando Chaplín sale de la fábrica con la llave de tuercas y la quiere aplicar con los botones del vestido de una señora, y en *HCF* se presenta cuando los cronopios se ponen a bailar así sea a media calle.

<sup>9</sup> Henri Bergson. *Introducción a la metafísica. La risa*. p. 81.

una impresión más concisa de su sátira mordaz y de las dimensiones de una nariz utiliza la exageración como la herramienta de mayor eficacia:

"Érase el espolón de una galera,  
érase una pirámide de Egipto,  
las doce tribus de narices era".

dice en su primer terceto<sup>10</sup>, con una hipérbole más pesada que los elementos con que compara a la susodicha nariz.

Cortázar en su "Manual de instrucciones" muestra una rica gama de tesis humorísticas a partir de la exageración producida al describir los pasos necesarios para, por ejemplo, llorar:

Llegado el momento, se tapaná con decoro el rostro usando ambas manos con la palma hacia dentro. Los niños llorarán con la manga del saco contra la cara, y de preferencia en un rincón del cuarto. Duración media del llanto, tres minutos, ("Instrucciones para llorar")<sup>11</sup>

o en la familia porteña de la calle de Humboldt que se ocupa de apropiarse de aquellos velorios que juzga hipócritas ("Conducta en los velorios").

"El humor ¿por qué?".

Echar mano del recurso humorístico guarda siempre tintes subversivos. En aquellos espacios considerados de "innegable relevancia" como el político (póngase como ejemplo el Congreso de la Unión en ceremonias oficiales que, por su misma nota exagerada en solemnidad, acaban pareciendo ridículas) o el religioso, el humor y la risa son como las bicicletas en Italia: severa y, por eso injustamente proscritos.

En el campo de lo religioso, retratado por la literatura, encontramos un ejemplo muy conocido: el tema de *El nombre de la rosa*, donde en medio de una trama de novela policial, Umberto Eco nos habla de un monje desquiciado que elucubra la manera de asesinar a todos aquellos que consulten el libro sobre la risa de Aristóteles, la máxima autoridad filosófica para los escolásticos durante la Edad Media, justificándose al decir

<sup>10</sup> Francisco de Quevedo. *Quevedo esencial*. p. 588.

<sup>11</sup> HCF. p. 15.

que en ninguno de los Evangelios se consigna que Jesucristo haya reído, por lo que maniqueamente concluye que la risa está más vinculada con lo humano (enteramente opuesto a lo divino), lo animal o, peor aún, con lo demoníaco. Este asunto lo precisa de mejor forma el maestro Hernán Lavín Cerda:

Para el ciego Jorge, la risa es obra del demonio y es necesario censurarla, de otro modo, la blasfemia destruiría toda construcción celestial: la Iglesia no puede permitir que los hombres rían sin ningún límite. Quien se ríe, a juicio de Jorge, le pierde el miedo a la muerte. [...] El ciego Jorge, quien amaba con lujuria su verdad, fanáticamente, representa a la inquisición del Medioevo y de todos los tiempos: un espíritu diabólico que prefirió incendiario todo, la física y la metafísica, este mundo y el otro, antes de aceptar la ambigüedad de la risa: no supo ni pudo convivir con ella, con la ciencia del azar, con el entusiasmo liberador de la risa y la sonrisa.<sup>12</sup>

"En esta casa somos serios y decentes".

Pero de igual forma resulta curioso que aun entre los escritores que de algún modo cultivan el humor y la risa dentro de su obra, consideren semejantes manifestaciones exclusivamente humanas como algo reprobable. En esta lista encontramos el caso de José Juan Tablada:

Reír, muchas veces, las más de las veces, es no comprender. El estupor del niño y del salvaje se traducen en risa. La risa es la más vulgar de las máscaras con que el hombre cubre la flaqueza de su intelectualidad.<sup>13</sup>

Con esta afirmación, Tablada, procurando ser preciso, acaba siendo parcial. La definición que aporta sobre la risa (aspecto que él mismo cultivó en su obra —por ejemplo en numerosas de sus crónicas y en algunos haikús) empobrece la función que ésta desempeña dentro de la literatura. Inclusive en el ambiente más elemental, dentro del chiste, la risa es resultado del entendimiento. Quien no entiende no ríe, o ríe fingidamente para no ser considerado un ignorante:

El humor denota entendimiento, en el sentido complejo que damos a la palabra para designar, no sólo una capacidad de ver y conocer, sino de comprender lo conocido y aceptarlo; sobre todo cuando el objeto de la aceptación es el propio sujeto que la expresa, pues entonces el humor es una forma de autoconciencia.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Hernán Lavín Cerda "Umberto Eco: la novela, el signo y la risa" en *Calambur*, pp.22-23.

<sup>13</sup> José Juan Tablada. "Crónicas Parisienses" en *Revista de Revistas*. 7 de abril de 1912, p.7.

<sup>14</sup> Eduardo Nicol. *La idea del hombre*. p. 194.

Tomando en cuenta aun los ejemplos que el propio Tablada expone (el estupor del niño y el salvaje), el móvil de la risa, si bien no es el cabal entendimiento de un fenómeno dado, implica en cambio un entendimiento *de otro modo* (que es más o menos lo que asevera Cortázar en la cita con que inicia este capítulo). Modificar el sentido recto de un discurso tiene amplias posibilidades de interpretación y una de ellas (quizá la más importante y la menos trabajada literariamente) es la humorística. Del otro lado quizá estaría la interpretación poética y, conforme a la ley de que los extremos se tocan, ambas comparten la índole subversiva y ambas conviven en *HCF*.

Por principio de cuentas, la particular visión de Cortázar le permite mostrar como gracioso algo que en la vida común y corriente es trágico (*verbigratia* el atropellamiento y las caídas de los cronopios en "El canto de los cronopios" o su fusilamiento en "Inconvenientes en los servicios públicos"). Por lo tanto lo que va de lo trágico a lo cómico no es sino la posición desde la cual se ubica el espectador. O apoyándome en lo dicho arriba, a partir del modo como lo entiende, en la suposición de que el hecho, como tal, no varía:

Lo característico de la alegría [...] es que se manifiesta a pesar de todos los pesares, propios o ajenos<sup>15</sup>. No porque los ignore, sino porque los vence; mejor, porque en su raíz misma no tienen nada que ver con ellos; porque los *desconoce* aunque los conozca demasiado bien.<sup>16</sup>

Amplificado o minimizado, es en la conciencia particular de cada uno donde el humor se refleja como en un juego de espejos, de planos heterodoxos que deforman la imagen. Y es precisamente esta deformación lo que emparenta a las posibilidades de interpretación poética y humorística. La coincidencia de ambas se produce dentro de los juegos lingüísticos. Una simple —aunque no tanto— aliteración puede oscilar entre lo poético ("las ubres ubérrimas" —López Velarde) y lo humorístico ("No confundas la gimnasia con la magnesía").

Con la exageración se presenta el mismo caso. Poesía y chiste comparten esta propensión a buscar elementos descritos de modo hiperbólico. En la poesía, a través del elemento de la luz, estrellas y ojos se conectan en una concesión que no deja de ser exagerada a pesar de lo luida que está ya la metáfora. Así también operan el chiste, la

<sup>15</sup> O como en la ironía, se manifiesta *con* los pesares mismos.

<sup>16</sup> Fernando Savater. *Ibid.* p. 5.



caricatura y el epigrama, géneros mezclados todos ellos en el caso que ya vimos del soneto de Quevedo, donde el tono exagerado le abre paso a una manifestación que parece ser —como ejemplo clásico— el colmo del escarnio.

### 3.4 El humor para Julio Cortázar

El humor es antiheroico, como dice Nietzsche. Lo heroico tiene siempre algo de implacable, y el humor es una forma de benevolencia. La relación distintiva que se produce en el humor tiene por base una crítica; pero incluso en la sátira, cuando la distinción se manifiesta agresivamente, está implícita una especie de solidaridad entre el sujeto y el objeto de la sátira. La solidaridad se mantiene por la sonrisa.<sup>17</sup>

A pesar de la apreciación errónea de Tablada, hay un punto correcto en la opinión que defiende: el humor en tanto situación que mueve a risa es una manifestación de lo alegre como lo es el canto; y en la lírica popular hay una frase con la que podemos enlazar humor y canto. Cito la canción "Cartas marcadas":

"Cantando no hay reproches que nos duelan,  
se puede bendecir o maldecir..."

O sea, prácticamente se vale todo. Pero lo que me interesa destacar es el papel del humor como punto de reunión por medio de la alegría (lo que permite coincidir con Savater, según lo apuntado en las citas que de él he hecho). Y Cortázar, el Cortázar que ha asumido una postura política abiertamente antiimperialista hacia los años 60, viendo en la revolución socialista (de Cuba, sobre todo), si no la idónea, si la más viable oportunidad para una convivencia igualitaria y justa entre los hombres, quiere unirse a los que critican, quiere hacer efectivo su propósito comunicativo de subversión en la literatura, y en ello encuentra un camino más despejado y directo a través del humor. Así sucede en "Correos y comunicaciones" donde la familia que se dedica a ciertas "ocupaciones raras" al atender una oficina postal se ocupan también de obsequiar, a quienes compran estampillas, globos, vasitos de grapa y empanadas de carne al resto de los usuarios que, estupefactos, veían sus misivas untadas con alquitrán y metidas en un balde lleno de plumas, todo para que finalmente la autoridad interviniera ante la mirada de una niña triste a quien sí le agradó el estado de festejo que provocaron los dependientes:

---

<sup>17</sup> Eduardo Nicol. *Op. cit.* p. 195.

Cuando los mirones y la policía invadieron el local, mi madre cerró el acto de la manera más hermosa, haciendo volar sobre el público una multitud de flechitas de colores fabricadas con los formularios de los telegramas, giros y cartas certificadas. Cantamos el himno nacional y nos retiramos en buen orden; vi llorar a una nena que había quedado tercera en la cola de franqueo y sabía que ya era tarde para que le dieran globo.<sup>18</sup>

La dosis de subversión que para Cortázar tiene el humor se puede corroborar también, volviendo al terreno del teatro, donde la teoría genérica precisa que "lo cómico [...] concilia al héroe con la sociedad, y lo trágico [...] lo aísla de ella".<sup>19</sup> A través de esta operación Cortázar entiende al humor como un instrumento de aproximación a los demás. Si por un lado, en la experiencia de la lectura, no quiere dar todo digerido (sin complicaciones ni mayor participación) al lector, por el otro sabemos que le preocupa y que no piensa dejarlo desamparado. El lector no debe ser un doble del autor sino su acompañante. A la luz de esto podemos considerar esta peculiaridad una de las directrices que facilita la explicación de cómo aumenta día a día el gusto entre los lectores por Cortázar.

Pero además de utilizarlo como un vínculo con el lector, y a través de él con la colectividad a que éste pertenece, Cortázar (como lo expresa en una de las citas iniciales de este capítulo) ve en el humor una posibilidad para hacerle frente a "las realidades negativas sobre todo", hecho que puede signarlo con cualidades terapéuticas o compensativas.

"El arte de quitarse la cabeza y que ésta siga en su lugar".

Esa "esencia misma de la condición humana" parece rebelarse en las situaciones críticas extremas que hemos llamado objetivamente intensas. Pero tal vez el hecho de que todos los cuentos procedan de las profundidades de la sangre y el miedo, se daba a que somos una sociedad que utiliza la literatura —cómica o patética— para exorcizar sus terrores secretos. El humor de Cortázar surge precisamente del enfrentamiento con situaciones críticas más o menos violentas. [...] En *Historias de cronopios y de famas* el humor negro cumple una función semejante: contrarresta la angustia resultante de la comprobación de que el mundo es absurdo.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> HCF, p. 39.

<sup>19</sup> Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*, p. 54.

<sup>20</sup> Mercedes Rein. *Op. cit.* p. 31.

De acuerdo a esta cita, Julio Cortázar es un especialista en colocar a sus personajes en situaciones de humor negro, que es el tipo de humor localizado en los orígenes más rancios del mismo: "Los líricos son los primeros que hablan de la muerte en broma, y en este sentido son los primeros sabios".<sup>21</sup> Humor negro que arriba por medio de la distracción, entendida como un canto, cuando alguien transita por una calle y es atropellado, y que funciona concediéndole su equivalente en la realidad con la situación presentada en "El canto de los cronopios":

Cuando los cronopios cantan sus canciones preferidas, se entusiasman de tal manera que con frecuencia se dejan atropellar por camiones y ciclistas, se caen por la ventana, y pierden lo que llevaban en los bolsillos y hasta la cuenta de los días.<sup>22</sup>

crítica abierta contra un mundo mecanicista (gobernado por la teoría de la acción-efecto) que no tolera el vuelo de la imaginación ni (en este caso) la distracción, que es el modo como la imaginación "canta".

Otro ejemplo de humor negro nos lo da el texto "Propiedades de un sillón":

Cuando la gente se pone vieja, un día la invitan a sentarse en el sillón que es un sillón como todos pero con una estrellita plateada en el centro del respaldo. La persona invitada suspira, mueve un poco las manos como si quisiera alejar la invitación, y después va a sentarse en el sillón y se muere.<sup>23</sup>

donde una circunstancia tan terrible como la muerte es vista con la sencillez de cualquier otro hecho (el sentarse en un sillón), y en gran medida lo es, pero que la cultura occidental judeo-cristiana la ha vestido con un ropaje de tragedia o de pérdida irremediable.

Visto así, el humor en ambos casos aparece como una salida inesperada a un acontecimiento o coyuntura dados, es decir, algo que la norma conductual rechaza. Darle prioridad al humor sobre lo serio en la palabra escrita (amparada por un tufo casi de santidad, o por lo menos de mayor relevancia que le da la misma cultura occidental) es nuevamente un acto subversivo. Como la risa dentro de la convivencia conventual que retrata *El nombre de la rosa*. Y como lo consigna Mijail Bajtin: "El mundo infinito de

<sup>21</sup> Eduardo Nicol. *Op. cit.* p. 195.

<sup>22</sup> *HCF*, p. 122.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 86.

las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época".<sup>24</sup>

Lo importante es reír, aunque el hacerlo implique una dosis de crueldad. El fin justificará los medios, y no hay fin más justificable que el otorgarle nuevas expectativas a la anquilosada tradición literaria. Y en el caso de la literatura hispanoamericana el asunto es más grave si, aceptando lo que dice Cortázar, se para mientes en que en su interior reina la seriedad: "En el momento de ponerse a trabajar en un cuento o una novela el escritor típico se calza el cuello duro y se sube a lo más alto del ropero", postura que en sí misma bien pudiera ser cómica. La falta de actitud humorística es lamentable además si, coincidiendo nuevamente con el autor, asumimos una peculiar condición anímica (es decir, del alma) del ser latinoamericano para apreciar lo humorístico:

Le aclaro entonces que el humor cuya alarmante carencia deploro en nuestras tierras reside en la *situación* física y metafísica del escritor que le permite lo que para otros serían errores de paralelaje, por ejemplo ver las agujas del reloj del comedor en la una y media cuando apenas son las doce y veinticinco, y jugar con todo lo que brinca de esa fluctuante disponibilidad del mundo y sus criaturas, entrar sin esfuerzo en la ironía, el *understatement*, la ruptura de los clisés idiomáticos que contaminan nuestras mejores prosas tan seguras de que son las doce y veinticinco como si las doce y veinticinco tuvieran alguna realidad fuera de la convención que las decidió con gran concurso de cosmógrafos y pendolistas de Maguncia y de Ginebra.<sup>25</sup>

Todo esto porque el humor cuya estirpe proviene de la desviación de sentido, así sea por un instante (el instante de la risa), coloca en otro sitio la conciencia de aquél que participa de ese sentimiento y comienza a ver las cosas de un modo distinto a como siempre las había mirado.

### 5.3 El humor como actitud profesional y existencial

"¿Y usted se atrevería siquiera a ponerse los calcetines al revés?"

Si para Borges el autor es el Dios del relato, por ser el poseedor de la palabra, para Cortázar en cambio (de manera semejante a lo que piensa el Guillermo de Baskerville que aparece en *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco), es el humor lo que puede dar sentido

<sup>24</sup> Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. p. 10.

<sup>25</sup> Julio Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos*. pp.34-36.

a la escritura, porque con ello la literatura se convierte también en una reflexión sobre la capacidad de la palabra para crear mundos autónomos.<sup>26</sup>

Parecerán tajantes quizá, pero estas palabras de Lauro Zavala son apenas justas para resaltar el lugar privilegiado de que goza el elemento del humor en la obra de Julio Cortázar. Dentro de tal circunstancia, la comparación con Borges no es exclusiva: en realidad son pocos los escritores que le dan semejante preeminencia al humor en sus obras. Mas esto no quiere decir que la introducción de dicho elemento se haya dado gracias a Cortázar. Su obra más bien es la culminación de todo un proceso.

Entre quienes el mismo Cortázar ha señalado como antecedentes de su concepción humorística de la literatura (hablando de los de procedencia foránea a la literatura argentina) hay nombres de ilustre prosapia como Alfred Jarry y Lewis Carroll.<sup>27</sup> Malva E. Filer<sup>28</sup> agrega a la lista a Henri Michaux cuyos escritos, asegura, guardan gran semejanza con las *HCF*. Y todavía con mayor audacia afirma (y en lo cual estoy completamente de acuerdo): "*Historias de cronopios y de famas* es una obra única en la producción de Julio Cortázar y, probablemente, en la literatura de idioma español".<sup>29</sup>

Dentro del ámbito local argentino podemos mencionar como antecesores de una literatura humorística, aparte de Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Leopoldo Marechal en ocasiones, y haciendo eco del investigador José Amícola, a fray Mocho y a Roberto Payró. De ambos este crítico opina prácticamente lo mismo: exhiben en sus obras "una visión pesimista de nuestros vicios pero saturando sus páginas de ironía y humor".<sup>30</sup> Sin embargo es de notarse que dentro de esta lista de autores quizá sólo en el caso de Jarry o de Macedonio Fernández ("*Tantalia*" por ejemplo se asemeja mucho a *HCF* en lo disparatado de las acciones) se refleja una intención, parecida a la de Cortázar, de buscar premeditadamente lo cómico en su escritura por encima de otras prerrogativas.

<sup>26</sup> Lauro Zavala. *Humor, ironía y lectura*. pp. 126-127.

<sup>27</sup> Este último, a quien Luis López-Delpecho analiza conjuntamente con Cortázar. *Cfr.* "C. de Carroll y de Cortázar" en Pedro Lastra, *Julio Cortázar*. pp. 164-175.

<sup>28</sup> Que a su vez cita a Manuel Durán, a quien se le debe el descubrimiento, en Malva E. Filer. *Los mundos de Julio Cortázar*. p. 121-122

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> José Amícola. *Sobre Cortázar*. p. 11.

Y ya entrados en comparaciones, si esta presencia es constante en casi toda su obra, hablando de *Rayuela* y de sus cuentos también, el humor de *HCF* se diferencia de los demás por el sitio de primer orden que tiene en sus páginas. El humor en *Rayuela* y en varios de sus cuentos es producto de una mirada reflexiva o de una situación ridícula en que se ven sus personajes. En *La vuelta al día en ochenta mundos*, el humor es resultado también de un proceso de reflexión o de una confidencia anecdótica verificada en la realidad. En cambio, *HCF* es un libro donde la mayoría de los textos son dirigidos por el principio de lo inusitado y humorístico, donde esta cualidad es esencia y permite destacarlo inclusive dentro de los parámetros, no sólo de su propia obra (por lo que respaldo sin reservas lo dicho por Malva E. Filer en la anterior cita), sino también de la literatura hispanoamericana.

No obstante, siendo más incidental en *Rayuela* que en *HCF*, entre los rasgos que comparten estas dos obras el humor juega un papel muy importante. Es uno de los medios con que se traslada a los personajes del ámbito de lo real al de lo posible o de lo imaginario: puente entre dos instancias, punto de contacto que abre la puerta hacia otros mundos, incluidos en ellos el de la comparación.

Existe un mundo del lado de la sombra y otro del lado de la luz. Si "la acupuntura está fundada sobre la convicción de que las fuerzas del *ying* y del *yang* deben ser equilibradas con exactitud", Curutchet dice que en *Rayuela* Cortázar intenta lo mismo. El "*ying*, o lado de la sombra, es también la esfera de la Gran Costumbre", y el

*yang* o lado de la luz [...], el ámbito de la Gran Locura o la Inmensa Burrada. Sólo un equilibrio de ambos factores puede permitir el funcionamiento de la facultad imaginativa, acceder al cielo de la rayuela. [...] Allí donde Cortázar observa una concentración excesiva de emociones, una manipulación de los sentimientos, clava las agujas del cinismo, establece un distanciamiento a través de la ironía. Allí donde hay una concentración excesiva de lucidez, una manipulación de las ideas, clava las agujas del humor negro, establece un distanciamiento correlativo a través del absurdo.<sup>31</sup>

Resumiendo: en una realidad que privilegia demasiado la razón siempre hace falta cierta dosis de humor y subversión. Para *HCF*, el lado de la "sombra" es el contexto cotidiano al que se enfrenta el lector en su oficio diario de ser humano, y con el cual habrá de contrastar la propuesta liberadora del libro.

<sup>31</sup> Juan Carlos Curutchet. *Op. cit.* p. 89.

Sobre este punto, es importante distinguir (como lo precisaremos más adelante) que una cosa es el humor y otra la ironía, y que por el choque de dos realidades contrapuestas el segundo elemento es propio de *Rayuela*, en tanto que el primero lo es de *HCF*. Y ya dentro del terreno de la diferencias es importante marcar una en especial: en ningún otro libro de Cortázar (por más desconcertante que se le pueda calificar) percibimos mayor alegría al ser escrito que en *HCF*.

Tal afirmación se apoya en que al escribir este libro el autor era un auténtico *homo ludens*: Cortázar exhibe en *HCF* un gusto enorme por la profesión que ha elegido (que en el caso de los escritores, éstos siempre viven quejándose de lo mal que les va y de lo difícil que les es escribir como lo desean), entendida ésta como una labor que le proporciona alegría a quien lo trabaja, y ningún otro libro de Cortázar revela en su manufactura estar tan alejado del sufrimiento como *HCF* (sí acaso *La vuelta al día en ochenta mundos*, o algunos textos de *Último round*). Escribir dentro de tal estado de ánimo es de gran importancia ya que sirve para enfrentar la realidad al interior y fuera de la obra literaria:

Cuando mis cronopios hicieron algunas de las suyas en Corrientes y Esmeralda, huna hemiente hintellectual hexclamó: "¡Qué lástima pensar que era un escritor tan serio!". Sólo se acepta el humor en su estricta jaula, y ojo con trinar mientras suena la sinfónica porque lo dejamos sin alpiste para que aprenda. En fin, señora, el humor es *all pervading* o no es,<sup>32</sup>

e incluso como dice Savater: "Además del hecho mismo de vivir, de poder seguir funcionando, [...] lo más que podemos obtener de la existencia (regida por una 'imaginación alegre') es precisamente eso: *ganas de decir 'sí'*".<sup>33</sup> Y es ese gusto en hacerlo, desbordado en cada texto, el mismo que se transmite al lector.

Podría asegurar por tanto que la concepción de este libro fue sumamente libre y gozosa. Por libre quiero dar a entender que en un inicio, presente ya su intención de escribir algo que valiera sin estar determinado por su género literario específico, estas historias no llevan una orientación condicionada, es decir crecieron autónomamente y no por donde los jalaba la pulsión del escritor. Y en cuanto al goce, parte de él al escribirlo radica en que no representó, por la misma libertad formal perseguida, un problema

<sup>32</sup> Julio Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos*. p. 34.

<sup>33</sup> Fernando Savater. *Ibid.* p. 5.

intelectual ni una tortura técnica en su organización (por lo menos no de forma tan radical), que si es el caso de *Rayuela*.

Estando estas historias fuera de toda predeterminación establecida, desde luego también es innegable que llegó un momento en que el mismo escritor detectó hacia dónde se dirigían sus textos y como tal asumió esa línea, la continuó, reunió otras historias que tenían alguna cercanía con el cuerpo principal del libro ya ideado, y las ordenó sin forzamientos ni dictados. Es decir aunque en su fabricación *HCF* no haya estado exento de complicaciones, éstas fueron mínimas, porque el humor y el juego se mezclaron en este proceso que resultó divertido y que disfrutó, antes que nadie, el mismo Cortázar.

### 3.6 Distinción entre humor e ironía (deslinde de funciones).

De lo visto en el apartado anterior se desprende que, si bien el humor y la ironía son expresiones que nos "mueven a risa", ciertamente su origen es más bien distinto. Respecto a la ironía, la definiríamos como "una contradicción entre lo que se dice y lo que debe ser entendido", pero que

no se encuentra dentro del enunciado mismo (como ocurre con la paradoja), sino en relación entre la proposición y lo aludido por ella. Tampoco se trata de una contradicción entre lo que se sabe y lo que se dice (como es el caso de la mentira), sino entre lo que se dice y lo que se piensa.<sup>34</sup>

En cuanto al humor la definición que adoptaremos es la de

la posibilidad de construir una realidad aparentemente autónoma, circular y autosuficiente, que sin embargo genera un uso "autofágico" del lenguaje, mostrando a la vez la fuerza evocadora de las palabras y las fisuras de todo discurso (en el que se inserta, por derecho propio, la realidad extralingüística).<sup>35</sup>

En una palabra, la ironía es una expresión lingüística que contraponen lo dicho a lo que debe ser entendido, y el humor en cambio busca una desviación dentro de dicha expresión que como tal debe ser entendida (nuevamente con ello nos encontramos con un caso donde el papel del receptor es primordial), y donde el choque no se produce

<sup>34</sup> Lauro Zavala. *Op. cit.* pp. 35-36.

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 139.



un caso donde el papel del receptor es primordial), y donde el choque no se produce entre el mensaje y su lectura (como en la ironía) sino entre el lenguaje y la realidad.<sup>36</sup>

"Darle la vuelta a la tortilla".

La ironía, que brota de dar a entender una cosa distinta de la que se dice, apela al receptor para reconstruir su(s) significado(s). El humor por su parte, es primero que nada un estado de ánimo, una predisposición que encuentra en el chiste uno de sus múltiples medios de realización, y que por ello sólo se presenta cuando es comprendida su carga semántica. Es decir, mientras que la intención irónica se origina en un sentido divergente (con posibilidad de focalizarse en uno solo), el humor no puede dispersarse en su camino: su razón de ser está en transitar por una vía directa para su interpretación, hacia sus posibles receptores, ya que si se dispersara se quedaría únicamente en la ambigüedad correspondiente a la ironía. Y el humor no es ambiguo, aunque con la desviación de sentido muestre una cara de ambigüedad que se difumina precisamente por esa desviación: el sentido pasa de una interpretación a otra, y aunque puede rehacer el camino, no permite la connivencia de dos interpretaciones absolutamente simultáneas.

Lo relevante de estas líneas es destacar que lo que es fascinación por el enmascaramiento en la ironía, en el humor tiene en cambio la virtud de la franqueza. Lo humorístico quema sus naves: o da a entender lo que se pretende o se pierde en el abismo de la incompreensión.<sup>37</sup> Predominando así, la presencia del humor como constante principal de *HCF* no descarta de modo automático (por así decirlo) que la

<sup>36</sup> Y la acción cómica, según Macedonio Fernández, genera el humor dentro de la misma realidad: cfr. Macedonio Fernández. *Teorías*. pp. 259-308.

<sup>37</sup> La distinción entre el humor y la ironía se refuerza con lo que escribe Henri Bergson acerca de lo cómico: "débese distinguir entre lo cómico expresado por las palabras y el creado por el lenguaje". El primer caso es el de la ironía que, a través de lo que se enuncia, provoca un choque con la realidad, mismo que al ser captado puede resultar cómico. Y el segundo corresponde al humor, cuyo resorte que nos mueve a risa se haya inmerso en el enunciado mismo, sin necesidad de reflejarse, porque crea una realidad independiente. Después el autor agrega estas observaciones complementarias: "El primero puede traducirse a otro idioma, aun perdiendo gran parte de su relieve al pasar a otra sociedad distinta por hábitos, por literatura, y sobre todo por asociaciones de ideas. El segundo, por lo general, no puede traducirse, porque todo lo que es se lo debe a la construcción de la frase o a la selección de las palabras. El lenguaje no traduce ciertas distracciones de los hombres o de los sucesos, sino que destaca las distracciones del lenguaje mismo, el cual resulta así cómico por sí mismo". Al respecto sería pues interesante revisar la recepción de la intención humorística de *HCF* traducido a otro idioma. Henri Bergson. *Introducción a la metafísica. La risa*. p. 82.

ironía también haga acto de presencia. En la sección de "Manual de instrucciones", el tono dogmático y preciso es irónico de los libros de superación personal que paso a paso dan al lector la receta infalible para ser un triunfador en la vida. La burla, provocación y soma son evidentes.

Sin embargo, a diferencia de autores como Ibarquengoitia, la burla es menos marcada e hiriente en *HCF*. En el primero, la ridiculización de los personajes es el eje motriz de sentido cómico: "hay un doble juego de descripciones explícitas que él mismo (el narrador de *Los relámpagos de agosto*)" contraponen "a la descripción insinuada o sugerida por su comportamiento"<sup>38</sup>. Las acciones de los personajes quedan entonces contrapuestas con lo que de ellos se dice. En *HCF* no es así. Conforme a su sentido del humor, en Cortázar el mecanismo de la risa no es como en *Los relámpagos de agosto* resultado de la acción, sino más bien de la situación en la que un determinado personaje se halla de pronto inesperadamente:

Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta. ("Historia")<sup>39</sup>

La virtud del anterior texto brota al explorar un lugar oscuro del vínculo entre el lenguaje y la realidad, entidades que irremisiblemente chocan y con la chispa de la risa hacen estallar la conciencia:

cuando ello ocurre (la risa) en hechos reales se le llama *cómico*; cuando se provoca la situación por signos verbales que alguien usa para crear en el oyente un hecho psicológico de creencia en lo absurdo, yo le llamaría *chiste*, y el sujeto del hecho sería el oyente y el dicente sería el espectador del tropezón concienencial por él provocado.<sup>40</sup>

*Rayuela* es un libro donde la ironía encuentra un campo más propicio para mostrarse. El capítulo 23 donde Oliveira acompaña a Berthe Trépat a su casa es un ejemplo patente de ello: desde que asiste al concierto Oliveira manifiesta al lector la repulsión que le produce la pianista (inclusive el final del capítulo, cuando Oliveira es descrito bajo la lluvia y el agua que corre por su rostro se mezcla tal vez con sus lágrimas, es también ironía a su modo), pero a pesar de ello actúa de forma

<sup>38</sup> Rubén D. Medina. *La otra cara de la Revolución: Hacia una interpretación retórica de la risa*. p. 14.

<sup>39</sup> *Op. cit.* p. 123.

<sup>40</sup> Henri Bergson. *Op. cit.* p. 259.

contrapuesta, *irónico* al que expresan sus pensamientos. Tal percepción (de un acto contrapuesto con el pensamiento) no es de ningún modo algo que se produzca, necesariamente y de modo intencional, en la conciencia del autor. Siguiendo el esquema transcrito, en la literatura actual el elemento irónico resulta irrelevante, es decir, ya no es parte de las búsquedas del lector:

Al estudiar la ironía en la novela moderna y posmoderna, Alan Wilde llega a la conclusión de que, en este contexto, el concepto de intención es irrelevante, pues ya no importa si se habla de una percepción o de la existencia de un mundo fragmentario. El ironista no es ya (o no es únicamente) un manipulador sino un receptor de la disparidad.<sup>41</sup>

por eso:

algunos textos de la novela moderna contemporánea parecen tomar como punto de partida aquello que para otras generaciones de escritores era un punto de llegada en el horizonte de su escritura: la ironía puede estar en las contradicciones del mundo. Sin embargo, esta diferencia —y la intención de señalarla y de expresarla— ha dejado de ser relevante, pues la novela misma y su lenguaje, el narrador y sus contradicciones, el personaje y sus paradojas, el lector y sus interpretaciones, todo ello es una expresión y a la vez un indicio de esta fragmentación.<sup>42</sup>

Así, Cortázar antes que inventar, refleja. En "Instrucciones para llorar" la ironía hace acto de aparición a través del contraste de un hecho que generalmente mueve a compasión (el llorar), pero que es descrito con fría minuciosidad científica:

El llanto medio u ordinario consiste en una contracción general del rostro y un sonido espasmódico acompañado de lágrimas y mocos, estos últimos al final, pues el llanto se acaba en el momento en que uno se suena enérgicamente.<sup>43</sup>

Pero en cuanto hablamos de invención, es en *HCF* donde mejor podemos aplicar este concepto, en base a que quien es capaz de imaginar está sólo a un paso de poder reír. Las situaciones humorísticas que retrata el libro, aunque provenientes de una realidad sin duda posible, no entablan un choque entre la intención del personaje (y del autor ubicado atrás de él) y lo que finalmente hace. En ese sentido los cronopios, dentro de su accionar "natural", no son hipócritas: lo que dicen y actúan es tal cual lo que sienten y piensan. Como aspiración de un estado ideal para el ser humano (según Cortázar) se hallan libres de toda alienante contradicción (y si ésta aparece no es sino como parte del juego mismo). En la historia "Haga como si estuviera en su casa",

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 52.

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 53.

<sup>43</sup> *HCF*. p. 15.

Cortázar toca el tema del anfitrión que hipócritamente ofrece su casa para visita u hospedaje de parientes o amigos sin desearlo, cosa que los cronopios no aceptan:

Un cronopio se hizo una casa y siguiendo la costumbre puso en el porche diversas baldosas que compró o hizo fabricar. Las baldosas estaban colocadas de manera que se pudiera leer en orden. La primera decía: *Bienvenidos a los que lloran a este hogar*. La segunda decía: *La casa es chica, pero el corazón es grande*. La tercera decía: *La presencia del huésped es suave como el césped*. La cuarta decía: *Somos pobres de verdad, pero no de voluntad*. La quinta decía: *Este cartel anula todos los anteriores. Rajá, perro.*<sup>44</sup>

Y es que el camino libre de contradicciones es aquel que lleva al hombre a pensar menos y a reír más, porque como dice Kundera citando a Rabelais, cuando el hombre piensa Dios ríe:

¿Por qué ríe Dios al observar al hombre que piensa? Porque el hombre piensa y la verdad se le escapa. Porque cuanto más piensan los hombres más lejano está el pensamiento de uno del pensamiento de otros. Y finalmente, porque el hombre nunca es lo que cree ser.<sup>45</sup>

El escritor que sea consciente de esto concluirá que su lenguaje debe aspirar, siendo una utopía la comprensión de los hombres a través de la palabra, hacerlos reír por medio de ella, dado que como lo afirma Fernández, el chiste surge de la desviación, esa misma desviación de la que vengo hablando, operada en el seno de las construcciones lingüísticas.

### 3.7 Humor e ironía dentro de *Historias de cronopios y de famas*.

¿De qué manera cobra lugar la ironía y el humor en *HCF*? Un caso ideal para comenzar hablando de lo humorístico, pero volcado en su faz irónica dentro de la escritura cortazariana, es el que tenemos con la narración "Trabajos de oficina". Aquí la recepción de la ironía depende fundamentalmente de la situación cronológica: la intención de Cortázar al mencionar una de las principales sentencias de la preceptiva literaria rebasa lo pedagógico y llega a lo paródico. Así la alusión de una secretaria como una conciencia, más que literaria, lingüística para el trabajo del escritor,<sup>46</sup> se obtiene al comparársele con la Real Academia de la Lengua Española, a través de su lema estatutario: "fija, limpia y

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 131.

<sup>45</sup> Milán Kundera. "Europa y la novela" en *El arte de la novela*, p. 146.

<sup>46</sup> Utilizando los términos del maestro Hernán Lavín Cerda, antes que censores, los críticos literarios y su "buen gusto" son auténticos policías judiciales, y lo peor es cuando el escritor los lleva dentro de sí y deja que le repriman su libertad creativa.

da esplendor". Con esta frase en la antepenúltima línea Cortázar culmina el texto. En la época en que, a imitación de la francesa, se fundó la Real Academia, su función era vista como algo conveniente y no en un sentido limitante y coercitivo como desde hace algún tiempo se le valora. A modo de corolario en esta polémica, Cortázar entra al juego y, con los instrumentos del humor y la inteligencia, trastoca los referentes del lector donde, como en un poliedro, será la posición que guarde respecto al texto (y no a la inversa) lo que derive en tal o cual interpretación.

Si no se considera que es la ubicación temporal la que dota de completa significación a esta historia en particular ("Trabajos de oficina"), la sutileza de la mirada y del lenguaje del autor configurarían una ambigüedad tal que, de primera instancia, no se podría discernir si se trata de crítica o de elogio. Nuevamente es el lector quien reconstruye los propósitos de acuerdo a su circunstancia geográfica y cronológica, y a su avezamiento en la práctica de la lectura.

La ironía y la burla desencadenan pues una visión del mundo que gira más allá de su propia órbita (que en apariencia pudiese ser la única pero...). En "Fin del mundo del fin" el recurso de la ironía genera una amplia variedad de interpretaciones: al declarar que el mundo será destruido por los libros, la oración puede entenderse pasando del nivel literal (por un problema de espacio) al de la metonimia, asegurando que (como tanto se temió en una guerra nuclear) el conocimiento científico de la naturaleza desembocará a un destructivo enfrentamiento generalizado.<sup>47</sup> La "historia" también puede ser indicativa de los problemas de la comunicación: televisión, radio, prensa, internet producen un inmenso flujo de información que, por su incansable continuidad, impide sea digerida:

Nuevos impresos se amontonan a orillas del mar, pero es imposible meterlos en la pasta, y así crecen murallas de impresos y nacen montañas a orillas de los antiguos mares. Los escribas comprenden que las fábricas de papel y tinta van a quebrar, y escriben con letra cada vez más menuda, aprovechando hasta los rincones más imperceptibles de cada papel. Cuando se termina la tinta escriben con lápiz, etcétera; al terminarse el papel escriben en tablas y baldosas, etcétera. Empieza a difundirse la costumbre de intercalar un texto en otro para aprovechar las entrelíneas, o se borra con hojas de afeitar las letras impresas para usar de nuevo el papel.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Cfr. en el anexo II la tensión mundial que causó la famosa "crisis de los misiles" el mismo año en que se publicó *Historias de cronopios y de famas*.

<sup>48</sup> HCF. p. 72-73.

Y aún hay otra interpretación más a partir del plano literal: la crítica de una excesiva vulgarización de la escritura, donde todo mundo opina sobre lo que sea (lo cual no es de principio algo negativo), surgiendo miles de versiones entre las cuales se encuentra la verdad, y ésta tal vez no radica sino en la necesidad de establecer sólidos puentes de comunicación. La presencia de las islas, por lo tanto, no es gratuita: esta historia subraya, por ausencia, la importancia del papel del lector, puesto que todo este caos es debido a que "como los escribas continuarán, los pocos lectores que el mundo había van a cambiar de oficio y se pondrán también de escribas"<sup>49</sup>; si el mundo es destruido será por la concepción egocéntrica del mismo, por la falta de comprensión propiciada en un entorno donde todos se preocupan por escribir (entiéndase también hablar) y, relegando al olvido el papel del receptor, nadie se ocupa de (aprender a) leer, o lo que es lo mismo a escuchar.

Cortázar pone el dedo en la llaga: el primer paso para curar es descubrir el padecimiento. Y él, por medio de la comicidad es implacable. En "Progreso y retroceso" aborda de nuevo esta exhibición de la absurda cientifización de la realidad que, si por un lado produce incomunicación debido a la falta de un contacto verdadero, por el otro evidencia que tal circunstancia es resultado de un exceso de metodización. Dice el texto:

Inventaron un cristal que dejaba pasar las moscas. La mosca venía, empujaba un poco con la cabeza y, pop, ya estaba del otro lado. Alegría enormísima de la mosca.

Todo lo arruinó un sabio húngaro al descubrir que la mosca podía entrar pero no salir, o viceversa, a causa de no se sabe qué macana en la flexibilidad de las fibras de este cristal, que era muy fibroso. [...] Así acabó toda posible confraternidad con estos animales dignos de mejor suerte.<sup>50</sup>

A través del humor Cortázar expone la paradoja en que cayó la ciencia: intentando describir las leyes de la naturaleza para explicarla y poderla aprovechar racionalmente, ahora resulta que esas mismas leyes nos impiden entenderla a cabalidad y, es más, la coercionan fuera de lo que tradicionalmente es (o era) su comportamiento normal.

Otra de las paradojas que Cortázar resalta es aquella mezcla del humor con el espectro de posibilidades para la realidad. En "Instrucciones para subir una escalera" la risa viene de imaginar al aprendiz en ascender escaleras al pie de la letra, suspendido

---

<sup>49</sup> HCF, p. 71.

<sup>50</sup> HCF, p. 82.

con los dos pies en el aire, si es que su instructor aún no le ha advertido de "no levantar al mismo tiempo el pie y el pie".<sup>51</sup> La inverosimilitud de la imagen provoca la misma reacción que si se viera (como tantas veces ocurre) en las caricaturas, por ejemplo. La risa también podría provenir de imaginarse que sin la mencionada precaución, esta persona bien podría subir a brinquetes la escalera. Así tendría un cercano vínculo con una secuencia cómica de películas mudas que, alterando o acelerando una acción, la volvían graciosa, tal como lo apunta la investigadora Mireya Camurati.<sup>52</sup> A través de ello Cortázar demuestra cómo, aunque no nos fuera útil como conocimiento, el humor encuentra en la combinación y exploración de otras posibilidades una lectura del mundo nueva y valiosa por desusual.

### 3.8 El lector como puerto de llegada del efecto humorístico

Involucrar la conciencia del lector para que participe, ahora en el proceso reconstructivo de su visión humorística, tiene su punto de partida en la aceptación voluntaria para intervenir, o dicho en otras palabras, para "entrarle al juego", ya que en caso contrario todo lo que expone el autor (así sea Cortázar o cualquier otro) sería infructuoso. El principio del humor, sustentado en la risa como su fin último, podría enlazarse con el otro elemento a tratar el próximo capítulo, el juego. Aunque esto no es siempre así. A veces si el humor incide en la susceptibilidad del receptor, no es esperable en él la risa. Lo mismo sucede cuando el juego se convierte en algo bastante serio. Lo que sí no pierden ambos elementos es que su presencia siempre produce una alteración de lo cotidiano, lo normal y lo esperado: su carga de crítica y de subversión permanece. Porque como lo ejemplifica *HCF*, el humor es una manera distinta de entender la realidad. Es la excepción de la regla, lo que destaca de entre lo común.

Es por eso que el humor sirve para abrir las cerradas perspectivas de un mundo mecanicista (al cual pone en evidencia como ya fue expuesto): "Yo pienso que la alegría se debe [...] a la revelación de la riqueza de posibilidades del acontecer".<sup>53</sup> Desviar de sentido un acto o la interpretación de un mensaje lingüístico contribuye a ello. Con todo

---

<sup>51</sup> *HCF*, p. 26.

<sup>52</sup> Mireya Camurati "El absurdo, la risa y la invitación a la aventura: 'Instrucciones para subir una escalera' en David Lagmanovich comp. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. p. 78.

<sup>53</sup> Henri Bergson. *Op. cit.* p. 266.

la operación transformativa a través del humor no deja de ser compleja. Quien sea depositario de esta actitud preconizada por Cortázar (y teorizada por Bergson, Savater, Macedonio Fernández, etc.) de expresar de la realidad (por muy adversa que sea) más de lo que ella misma contiene, deberá ser un hombre completamente liberado de los prejuicios que identifican lo humorístico con la tontería, la ludicidad infructífera o la banalidad. Un hombre que además asuma su compromiso con el humor de manera absoluta, es decir (sustentándose en la interrelación existente entre humor y juego), así como cuando se juega hay que jugar con toda el alma, cuando se ríe hay que hacerlo de la misma forma, lo cual, aparte de esto, servirá para identificar, según Nietzsche, a un hombre de bien:

La persona que tiene mucha alegría es necesariamente buena: pero tal vez no sea la más lista, aunque consigue precisamente aquello que la más lista trata de conseguir con toda su listeza.<sup>54</sup>

Por ende, el hombre que ríe es más listo, el hombre que ríe es más sabio.

---

<sup>54</sup> Citado por Fernando Savater en *Ibid.*, p. 5.



#### 4. SEGUNDO CAPÍTULO: EL JUEGO EN *HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS*

En el principio era el juego. Jugando Dios creó al mundo. Pero a partir de aquí las generalizaciones son bastante peligrosas. Más que crear en sí, el juego es la libertad creadora. El juego no es lo que permite la creación sino que ésta última se vale del primero como instrumento para sus particulares propósitos, pues cuando una actividad lúdica específica (*verbigratia* el fútbol) se instala y difunde dentro de la sociedad, por el ingrediente subversivo (amén de liberador) que el juego conlleva, la normatividad social le injerta como requisito de admisión en su régimen un esquema reglamentario que restringe el estallido inicial, pero que también le otorga al juego una individualidad reconocible.

Además habría que hacer notar que toda creación en el ámbito de lo cotidiano y productivo tienen un fin útil. En cambio el único objetivo que persigue el juego (especialmente antes de ser reglamentado —que es el caso del deporte) es la diversión y el placer en sí. Por lo tanto dentro de la esfera de la creación tendremos como uno de sus constituyentes al juego, lo cual no implica que de manera automática el juego entre en el campo de incidencia de lo útil, conveniente y productivo, ya que por encima de ello logra mantener un sentido de apertura en los terrenos del azar y la imaginación. Como la literatura: "Se jogando se descubre a realidade, o jogo conduz à própria essência da poesia como descoberta e posse do real".<sup>1</sup> La escritura es, por tanto, un juego de rompecabezas. Sólo que a diferencia de éste, la figura que hay que formar no se halla preestablecida, y en todo caso se va conformando y definiendo sus características conforme se escribe.

#### 4.1 El juego como principio de cultura

"un grillo debajo de la lengua que vigila el sueño del caracol del mundo".

—Esta noche y sus viejos nómadas de blanco— Juan Bañuelos.

Todo escenario que sirve al despliegue de la fantasía y de lo imaginario constituye también un territorio del juego.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Davi Arrigucci Jr. *O escorpião enalacrado*. p. 79.

<sup>2</sup> Armando Pereira. *Deseo y escritura*, pp. 145.

Esta cita de Armando Pereira es útil para ir ubicando el espacio donde se desenvuelve el juego: el territorio "de la fantasía y de lo imaginario". Para darle mayor claridad a dicha definición creo adecuado echar mano de un cuadro comparativo:

- 1) Civilización-Razón-Utilidad-Producción-(*Homo faber*)Trabajo
- 2) Cultura-Imaginación-Diversión-Sedución-(*Homo ludens*)Juego

El esquema, basado en una confrontación de opuestos, resulta sencillo a fin de localizar las esferas donde participa el juego. Todas aquellas actividades que al realizarse tengan como fin la manutención del hombre como ser vivo y dependiente del ecosistema donde se sitúe, habrán de prescindir del juego. Acaso podría pensarse en la posibilidad de una función vital o laboral desempeñada jugando, pero en ese momento la subversión cambia las piezas en el tablero: básicamente utilidad y diversión son excluyentes, y en cuanto se da prioridad a alguna de ellas inmediatamente se elimina a la otra. Quien haciendo una actividad útil juega, entonces ha dejado de importarle la utilidad para interesarse más por la diversión y el placer. Por ello, como jugar también es una exploración de variantes, de nuevo hallamos una correspondencia con los sistemas creativos: algunos de los progresos en los distintos campos del conocimiento se han logrado así, jugando.

Y es que en ese momento entra en juego un ingrediente de vital importancia. Mientras la acción lúdica utiliza las facultades de la imaginación, lo que no es juego emplea las de la *atención*, que en sentido estricto significa situarse de lleno en la realidad. El juego por su parte es *distracción*, símbolo, referente hacia otra instancia. En una palabra: simulación (no confundir con imitación). Pero antes de explicar esta teoría es necesario redondear esta definición del juego por oposición.

"¿De qué se trata este juego?"

Desprendido del concepto de *homo ludens*, el afán clasificatorio y racionalista del hombre acuñó otro para designar esa parte del hombre preocupada en su subsistencia diaria: *homo faber*. Como ya vimos en el cuadro anterior, el concepto de *homo faber* sólo atañe a la mitad componente del ser humano (su parte apolínea), por lo que se hacía

necesario hablar también de esa otra mitad complementaria (la parte dionisiaca): el *homo ludens*. Apoyado en esta dicotomía, Johan Huizinga elaboró un estudio de donde tomaremos la definición sobre lo que es el juego:

acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de 'ser de otro modo' que en la vida corriente.<sup>3</sup>

Al analizar su contenido vemos apoyadas las diferencias que habíamos citado. Como "acción u ocupación libre", el juego se contrapone a la acción laboral porque ésta es ejercida forzosamente. Su desarrollo, ubicado dentro de límites espaciales y temporales, no es distintivo de la mayoría de las actividades humanas: tanto jugar como comer tienen en la sociedad espacios y tiempos consagrados. En cuanto a las reglas dentro del juego, y a que es una "acción que tiene su fin en sí misma", será algo que hablaremos después. Y respecto a que representa un "ser de otro modo", sabemos que en el juego hay una suspensión de la realidad rutinaria: jugando tanto el niño como el hombre primitivo (y los que no tanto) copian a animales, elementos y fuerzas de la naturaleza o del ambiente que les rodea. El juego de pelota mesoamericano era una representación del combate entre dos entidades divinas y cósmicas.<sup>4</sup> Así también la institución de pruebas atléticas como el maratón, se han establecido como remembranza (y dentro de ello, imitación) de un suceso histórico.

"Resumiendo, podemos decir, por tanto, que el juego" es una actividad que "puede absorber por completo al jugador sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno"<sup>5</sup>, pero que tanto al hombre como al

niño (siendo la niñez el espacio por excelencia de realización para el juego) pone tan fuera de sí que casi cree que "lo es" (la representación de príncipe, bruja maligna o tigre) de verdad, sin perder, sin embargo, por completo, la conciencia de la realidad normal<sup>6</sup>.

con lo cual el juego funge al interior de ella como un paréntesis. Dentro de este esparcimiento, la acción de jugar reviste un atractivo especial cuando el realizarla

<sup>3</sup> Johan Huizinga. *Homo ludens*. pp. 43-44.

<sup>4</sup> "Por lo tanto en su cosmología encontramos dos aspectos interrelacionados: el mantenimiento del orden cósmico" y "el triunfo del Sol en su lucha contra los dioses del inframundo". María Teresa Uriarte *El juego de pelota en Mesoamérica. Raíces y supervivencia*. p. 24.

<sup>5</sup> Johan Huizinga. *Op. cit.* p. 26.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 27.

conlleva un efecto liberador de tensiones, e incluso alegre: "El hombre juega, como niño, por gusto y recreo, por debajo del nivel de la vida seria. Pero también puede jugar por encima de este nivel: juegos de belleza y juegos sacros."<sup>7</sup>

Por "juegos de belleza" lo que Huizinga está dando a entender es el campo del arte en general, y por "juegos sacros" las actividades de rito y religión. Dentro de la religión la presencia del juego es ambigua, pues en intención forma parte de lo civilizatorio productivo (el hombre primitivo que danza para hacer llover), aunque generalmente se refleja dentro del ámbito de lo cultural ya que al no ser un hecho que cumpla la fórmula acción-efecto (no se puede sostener científicamente con pruebas que si llueve es producto de la danza) se queda en una manifestación superflua que vale sólo ideológica y estéticamente.

Ampio resulta, pues, el campo donde el juego participa (abarcando prácticamente todo el radio de incidencia de lo que entendemos como creaciones culturales). Se juega en pequeño y se juega en grande. Más que definir, dentro de su accionar en el campo de lo cultural, en qué momento el hombre está jugando, habría que precisar en qué momento no lo está: sólo cuando es *homo faber*. Sin embargo el sentido de ordenación que busca siempre el *homo faber* ha afectado al desempeño lúdico reglamentándolo.

En su origen el juego es una experiencia libre que se va construyendo a sí misma (que no otro es el llamado "juego sin reglas"), pero la conciencia humana, al querer darle permanencia y periodicidad a su acción, lo legisla y así lo transmite.<sup>8</sup> En ese momento pasa a ser un deporte donde los miembros que lo jueguen tendrán que respetar dicha legislación inalterable (este fenómeno se dio ampliamente durante el final del siglo XIX y al principio del XX y denota cuáles son los países que han establecido en las últimas épocas el llamado "orden mundial": Inglaterra y Estados Unidos). Johan Huizinga señala dentro de esa esfera del juego como competición<sup>9</sup> los que comprenden una retribución material (aparte de la satisfacción personal) a través de un premio simbólico (una corona de laurel) o con valor de cambio (dinero en efectivo). Así, ganar se convierte en algo

---

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>8</sup> "Eso que se pone reglas a sí mismo en la forma de un hacer que no está sujeto a fines es la razón", opina Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*, p. 68.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 68-69

relevante y trasciende el ámbito del juego: no sólo se gana para demostrar ser el mejor, sino también para obtener un premio que significa prestigio. De ahí el siguiente paso no es sino convertir al juego en actividad profesional (deporte), es decir, en un trabajo.

Toda competición es posible gracias a las mencionadas reglas. Roger Caillois explica que la reglamentación es "intrínseca al juego" y

producto de una organización cósmica y universal de la que participa todo cuanto existe, y que, al pasar a formar parte del juego, suspende las leyes ordinarias por las que se rige la vida productiva e instaura momentáneamente una nueva legislación más cercana a la irrealidad o a la fantasía —ese *état second* de lo imaginario— que a la realidad de la vida cotidiana.<sup>10</sup>

Es decir, pese a la "oficialización" que le da la esfera civilizatoria, el juego sigue permaneciendo con una noción propia que escapa fuera del dominio de lo establecido por la realidad diurna.

Con todo, este tipo de juego quedaría más bien asimilado al terreno de la civilización, por lo que dentro de un cuadro sinóptico se pueden situar tres tipos de juego, según el campo que los determina:

1. Naturaleza: Juego sin reglas (Diversiones infantiles ideadas en un momento dado: hacer dibujos en la tierra, arrojar objetos, etc.).
2. Civilización: Juego con reglas —o cuya única regla es simular— que requiere además del intelecto un esfuerzo físico (Jugar "guerritas", a la "casita" o con muñecas; los deportes en general, las canicas, el balero, el trompo, la rayuela, etc.).
- 3.-Cultura: Juego con reglas cuya base es el empleo del intelecto (Arte, religión, ajedrez —en sí todos los juegos de mesa—, etc.).

En una esquina está pues el juego normado, es decir el juego que obtiene su satisfacción en sí mismo y en la otra el juego cuya meta es derrotar a uno o a varios contrincantes; es decir el juego "natural" de un lado y el juego "socializado" del otro; es decir el juego infantil *versus* el juego adulto; es decir, *et caetera, et caetera, et caetera*.

La misión del juego es, entonces, remontarnos al entorno edénico del hombre, pero colectivamente, y no sólo de manera individual, como en la infancia (si bien muchas

<sup>10</sup> Roger Caillois. *Los hombres y los juegos*. p. 37-38.

de las actividades lúdicas se desarrollan en grupo). La alegría, el carnaval y la fiesta no sólo reintegran al hombre consigo mismo, sino también con la comunidad a que pertenece. Dice Gadamer: "La fiesta y la celebración se definen claramente porque, en ellas, no sólo no hay aislamiento, sino que todo está congregado".<sup>11</sup> El juego es comunicación, establecimiento de contactos (así se trate de juegos de competición: derrotar al oponente sólo es posible estableciendo un vínculo con él).

Por tanto hay de juegos a juegos, y por esta capacidad de camuflarse puede confundirsele a veces con otras acciones que se asemejen. Como decía al principio de este capítulo, el juego puede emparentarse con todo acto creativo, sin embargo no en toda creación hay juego. Siguiendo con los más importantes teóricos acerca del juego, tenemos al final de la lista a D. W. Winnicott para quien jugar es relacionarse con todos los objetos externos, y a mi parecer esta sentencia podría pecar de ligereza.

En la tesis presentada por María Adela Iglesias, la sustentante cita una de las premisas principales de Winnicott, expuesta en su libro *Realidad y juego*: "Jugar es hacer".<sup>12</sup> El problema quizá deriva de que el verbo "hacer" implica dos sentidos, ambos aplicables a las esferas del trabajo y del juego, opuestas entre sí.

|       |   |                   |
|-------|---|-------------------|
| Hacer | } | Producir: trabajo |
|       |   | Crear: juego      |

O visto de otro modo, a través de la teoría de conjuntos: *jugar* da como resultante *crear*, y esto a su vez puede ayudar para *producir*, mas no significa que jugar (sobre todo si se hace exclusivamente por satisfacción lúdica) sea igual que producir, porque

$$A = B = C, \text{ pero } A \neq C$$

Planteado así el problema, la solución al mismo sería imaginar que el autor se refería a la segunda acepción de "hacer" cuando propuso equiparar este verbo con el de "jugar". Y es que la acción de juego, conforme a lo que hemos especificado ya, tiene

<sup>11</sup> Hans-Georg Gadamer. *Op. cit.* p. 100.

<sup>12</sup> D. W. Winnicott. *Realidad y juego*. p. 64.

más relación con un "contrahacer" o con un "deshacer", pues también puede abocarse a contrariar y parodiar lo hecho por la actividad productiva diurna (por ejemplo cuando los niños juegan a la "casita"). Es un acto que no tiene mayor finalidad más que en sí misma, en llevarse a cabo por mero gusto: jugar es hacer algo cuando ya no se tiene nada más importante o urgente que hacer. Sin embargo, para los niños al menos, jugar es importante y es urgente, además de que a veces en ello exigen un inexorable respeto a las reglas del juego al que en cuerpo y alma se están involucrando.

La actividad *productiva* (trabajo) se desempeña entonces para satisfacer una necesidad física (la más importante, comer y dar de comer a quienes dependan de uno). La actividad *seductiva* (el juego) en cambio satisface una necesidad espiritual (y a veces física como en el caso del deporte), sea como desalojo de una tensión acumulada, sea como una realización recreativa con las fuerzas que le sobren al *homo faber* después de la jornada laboral: "El hombre juega cuando la fuerza le sobra. El juego deportivo, como la sonrisa, son signos de abundancia vital"<sup>13</sup>. Curiosamente por eso la cacería, en su carácter original, no es un deporte, a menos que se practique por diversión como ha quedado el resabio, cruel, primero que nadie, para el hombre mismo, que de esta forma se priva del milagro de heredar a sus descendientes el espectáculo de la diversidad zoológica.

Pero además el juego es representación de algo que no es. Todos los juegos de competencia (en la categorización de Caillois<sup>14</sup>) son simulacros de una verdadera confrontación violenta. Incluso desplazado (o metaforizado), de cualquier forma subyace un valor: demostrar quién tiene más derecho, quién vale más. Sólo que en el juego deportivizado "no corre la sangre y la competencia no es en absoluto una lucha de vida o muerte".<sup>15</sup>

#### 4.2 El juego como simulación

##### "Deportivización del juego"

<sup>13</sup> Eduardo Nicol. *La idea del hombre*. p. 172.

<sup>14</sup> *Cfr. Op. cit.* segundo capítulo.

<sup>15</sup> Jean Duvignaud. *El juego del juego*. p. 32.



El espacio del juego es donde acontece lo impredecible. Jugar implica en primer lugar indagar en lo desconocido, concebir al mundo como un organismo misterioso. Pero también es la oportunidad para *ser de otro modo*. De ahí que la representación teatral tenga su origen en las actividades lúdicas a fin de que

Una cosa se transform[ar] en otra. Que ello es así lo confirma un elemento común en lo que hemos explicitado como juego, a saber, que algo es *referido como algo*, aunque no sea nada conceptual, útil o intencional.<sup>16</sup>

rasgos precisos de toda acción lúdica pura, ya que conceptual lo es sólo en tanto que (como sucede en el rito religioso) sus elementos constituyentes son símbolos pertenecientes a otra estructura a la cual hacen referencia; intencional no es tampoco ya que su propósito es, primero, obtener dividendos recreativos para quien juega, antes que evidenciar incapacidades de quien no juega o de quien resulte vencido en el juego; y útil menos aún, pues estos dividendos recreativos, en su origen, no tenían valor de cambio en el mundo de las actividades productivas. Pero al momento en que se "legalizó" (por decirlo de ese modo) y se le establecieron reglas que lo sujetaban al imperio del orden y el trabajo fue entonces...

"Cuando el juego perdió su chiste".

Biológicamente el deporte, juego o retozo, no es un imperativo vital, es supérfluo (sic) aunque siendo la expresión de un bienestar contribuya a conservarlo y acrecentarlo. [...] Desde que el deporte se comercializó y dejó de ser, como el Arte, una empresa de felicidad, y dislocando su jerarquía se integró a la serie de funciones de conservación, tornándose obligación mercenaria, 'modus vivendi' pecunario, materia de compra venta regida por oferta y demanda [...] quedó como uno de tantos episodios de la afanosa competencia vital, de la crudelísima lucha por la vida y dejó para siempre de ser expresión y ejercicio de alegría y felicidad, *desnaturalizándose* (sub. mío) y degenerando...<sup>17</sup>

El juego es el orden que caracteriza a la naturaleza y al universo. ¿Cómo no pensar que la combinación de dos o más átomos, explicada por medio de las teorías científicas, no se da sino porque éstos respetan las leyes del cosmos como reglas de juego? ¿Cómo no recurrir al mismo caso con respecto a los movimientos de los cuerpos celestes? Esto describiría a todas luces la independencia que muestra el juego: sin perder ciertos rasgos definitorios se mantiene como una actividad regida por sus propios objetivos.

<sup>16</sup> Hans-Georg Gadamer. *Op. cit.* pp. 69-70.

<sup>17</sup> José Juan Tablada. "La Decadencia del Deporte: Maquinismo y porquería" en *El Universal*. 15 sep. 1930. p. 3.

Sólo habría una instancia donde el ordenamiento afecta de manera considerable al juego cuando se convierte en deporte: la concepción del juego sin una finalidad hacia lo alegre, puesto que al ingresar al ámbito de lo jerarquizado institucionalmente, que para preservarse implanta la organización social en Occidente, se pierde esa maravilla del juego de no tener intencionalidad más que en sí mismo al realizarse.

En la mencionada deportivización del juego, incide el fenómeno de especialización que se da en todas las disciplinas de la cultura y la civilización, borrando en esa misma proporción los vínculos posibles entre cada una de ellas. Tanto en juego como en literatura (por referirnos a dos disciplinas en concreto), con la profesionalización ambas perdieron lamentablemente gran parte de su sentido lúdico.

En el caso del juego podemos citar los tediosos partidos de fútbol actuales. La profesionalización y el grado de competencia que alcanza este deporte en nuestros días, hace que la diversión resulte proscrita, tanto para el jugador como para el espectador, concediéndosele mayor preeminencia a la victoria o al llamado "buen resultado". Tal vez la responsabilidad de tal pérdida radique en las macroestructuras socio-económicas, y no en la voluntad del jugador. Si se me vale la comparación, podría asegurar que en *HCF*, Cortázar propone la recuperación de lo lúdico remontándose a los orígenes de la literatura, de la misma forma en que es más entretenido o más recreativo un partido de fútbol en la calle o en el llano (o sea una cascarita).

#### 4.3 Del juego como simulacro al juego como carnaval.

"El juego que todos jugamos (o que podemos jugar)"

Creo que la literatura sirve como una de las muchas posibilidades del hombre para realizarse como *homo ludens*, en último término como hombre feliz. La literatura es una de las posibilidades de la felicidad humana: hacerla y leerla.<sup>10</sup>

En resumidas cuentas, si para Cortázar la felicidad está dentro de las páginas de un libro, la misión del hombre es ver a la vida como un libro, hecho que no es de ninguna manera imposible, dado que ambos, a través del cristal del juego, se parecen en lo mismo: tienen una serie de reglas preestablecidas para llevarse a cabo.

<sup>10</sup> Julio Cortázar. *Obra crítica. Tomo III.* p. 84.

Por tanto creo pertinente puntualizar que no existe plenamente esa tipificación de un juego sin reglas. Desde su forma más elemental todo juego mantiene contacto con una reglamentación que puede ser severa o relajada en sus extremos, pero no ausente ni totalitaria. El juego, como es llevado a cabo por los animales, y que en la etapa infantil también se presenta, guarda un delgado equilibrio que permite la ejecución del acto lúdico ordenadamente. Esta mínima reglamentación es sin embargo indispensable, ya que al romperse desemboca directo a un caos. Dos perros o dos niños que juegan simulando una pelea son el ejemplo típico de este caso. Tanto animales como humanos tienen una noción no escrita y no acordada previamente de un reglamento, pero respetado de manera implícita, y pueden jugar con partes o acciones de su cuerpo que de forma natural sirven para agredir a los demás (hocicos en el caso de los perros, "luchitas" y empujones en el caso de los niños) empleándolas *simuladamente*<sup>19</sup>. Esta convención no formalizada debe seguirse, empero, al pie de la letra, pues incurrir en un exceso acabaría con el juego; se volvería serio lo que intentaba no serlo y se causaría daño a uno de los participantes en esta actividad, el cual a su vez puede responder agresivamente a su contrario o alejarse para evitar que se repita esa experiencia dolorosa.

### “El juego que todos jugamos”

Entre juego y literatura se asoman pues cualidades comunes, puesto que aquél toma características propias de la poesía y la metáfora y permite la construcción de una realidad paralela en otro plano. Una muestra nos la da Andrés Fava en su *Diario*:

Quando soñé la historia del Banto —que he contado por ahí—, el escenario de trópico y selva tenía las mismas calidades un poco líquidas de vegetación de pecera que me daban mi pijama, mis ojos entornados, la luz entre rosada y gris de la sábana, y el calor era ese calor del cuerpo que huele a franela, a treinta y siete cuatro y a Vick Vaporub, a los muchos remedios para el asma y la bronquitis, y el Banto --un bicho, un insecto soñado-- era como una de mis manos, de esas cosas que andaban por mi mundo y me traían noticias y recuentos.<sup>20</sup>

Es así como el juego parte de un simulacro que, en el caso de los juegos de competición aluden a una lucha o a la guerra, pues dentro de ellos se busca obtener un

<sup>19</sup> Como lo dice Huizinga, es un hacer "como si": cfr. *Op. cit.* p. 27.

<sup>20</sup> Julio Cortázar. *Diario de Andrés Fava*, p. 70.

vencedor y un derrotado, y en el caso del juego en que no se compite, éste sirve para crear la ilusión de que dentro de un universo maravillosamente ajustado y funcional (el cosmos), es posible "lo otro", acarreado por el azar inherente a la mayoría de los juegos, es decir, la suspensión (si bien temporal) de todo tiránico orden humano o divino.

Lo importante aquí es que aunque tienda (por poseer reglas) a ser lo mismo no es igual. El juego es un "hacer" enmascarado:

consiste en un hacer parecer algo que no es, en la simulación de un mundo diferente al real y conocido mediante el uso de una suerte de máscara —que, en este caso, consiste en un disfrazar una acción despojándola de su sentido común y corriente.<sup>21</sup>

Cuando los niños juegan "guerritas" o a la "casita" están simulando, por eso el juego dota al jugador de una segunda *naturaleza* y puede ser soldado sin necesidad de enlistarse. Se juega para ser lo que no se es (quizá por eso el texto en que Cortázar nos presenta a la singular familia de "Ocupaciones raras" lo tituló "Simulacros"):

El espacio lúdico de la creación nos revela al mismo tiempo muchas cosas: la posibilidad de representar un personaje o una situación que, a su vez, ilumina el conjunto de papeles imaginarios: todas las vidas que no vivimos, todas las maneras de escapar del aburrimiento, todo lo que hemos soñado o deseado o que ni siquiera nos hemos atrevido a imaginar, se hace presente en el espacio del juego.<sup>22</sup>

El chiste es jugar para que lo serio deje de serlo y lo que es productivo se vuelva alegre, gratuito y en ese instante (todo lo que dure el juego) llegar a la tan anhelada "otra orilla":

El espacio del sueño —como el del juego mismo— es un lugar intermedio entre el mundo de adentro y el mundo de afuera, donde podemos satisfacer de alguna manera los deseos que son contrarios a la realidad que imposibilita su realización en el exterior para revertirlos del espacio lúdico donde nada es lo que realmente es.<sup>23</sup>

De esta forma, el juego, como se vio también dentro del humor, es a fin de cuentas una descontextualización donde se destruye una realidad para reconstruirla en otro espacio, acto que conduce a dos consecuencias en sí: la subversión y/o inversión de valores. La subversión, en medio de un mundo que intenta explicar las motivaciones del espíritu siguiendo al pie de la letra la ley de causa-efecto, consiste precisamente en

<sup>21</sup> Adela Iglesias. *El juego en Historias de cronopios y de famas*. p. 53.

<sup>22</sup> Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media. El contexto de François Rabelais*. p. 10.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 58.

realizar actos que la lógica no justifica y cuya causa no es otra que el placer y la diversión. Por eso los actos de personajes en este libro son desproporcionados, como promulgando así la disímil mezcla del hombre latinoamericano, quien tiene la extraña propensión a mezclar elementos de varia naturaleza, por lo que las construcciones lingüísticas con que se expresa y el entramado de la "relación de cosas" que consigna su mundo parecen insólitos:

Encendieron cigarrillos y se fueron yendo, unos en pijama, otros más despacio. Quedó la calle, una pitada de vigilante a lo lejos, y el colectivo 108 que pasaba cada tanto; nosotros ya nos habíamos ido a dormir y soñábamos con fiestas, elefantes y vestidos de seda. ("Simulacros")<sup>24</sup>

En "Ocupaciones raras", donde aparece una familia que hace lo que no debería hacer (según el dictado de la razón) porque el tiempo o el lugar no es el adecuado, la explicación para tal conducta es dada por el narrador: cuando sus acciones van encaminadas a una búsqueda de la subsistencia familiar la cosa ya no funciona; las efectúan porque "de algo hay que morir" ("Simulacros").<sup>25</sup> En "Etiquetas y prelações" pasa lo mismo. Debido a que los apodos (muy frecuentes en los países latinoamericanos) son casi siempre eufemísticos al señalar alguna peculiaridad de la persona bautizada con uno (o varios) de ellos, los integrantes de esta familia invierten la fórmula:

Como ejemplo del cuidado que tenemos en estas cosas bastará citar el caso de mi tía segunda. Visiblemente dotada de un trasero de imponentes dimensiones, jamás nos hubiéramos permitido ceder a la fácil tentación de los sobrenombres habituales; así que en vez de darle el apodo brutal de Anfora Etrusca, estuvimos de acuerdo en el más decente y familiar de la Culona.<sup>26</sup>

Así que cuidado. El juego en *HCF* no es inocente ni inofensivo, ni el comportamiento de famas, cronopios y esperanzas es necesariamente benigno, aunque así lo aparente. Baste ver las esperanzas (un tanto agresivas) que golpean al fama que bailaba frente al almacén, o al vendedor de palabras que es fusilado por los militares en "Cuento sin moraleja", o al *casoar* que, recordando el cuento "Cefalea" y sus *mancuspías*, a consecuencia de su comportamiento fuera de control muere incinerado.

---

<sup>24</sup> *HCF*, p. 35.

<sup>25</sup> *HCF*, p. 33.

<sup>26</sup> *HCF*, p. 36.

La inversión de valores operada mediante el juego dentro de *HCF* recalca de modo significativo el estrecho contacto de éste con el carnaval. Su origen se encuentra mezclado ya que ambos alteran el orden establecido y lo subvierten en el instante en que se proponen hacer "como si", y ambos también descontextualizan la acción y al personaje. Al respecto apunta Roger Caillois:

En el carnaval el enmascarado no trata de hacer creer que es un verdadero marqués, ni un verdadero torero, ni tampoco un verdadero piel roja: intenta infundir miedo y sacar provecho de la licencia ambiente, a su vez resultado del hecho de que la máscara disimula al personaje social y libera la personalidad verdadera.<sup>27</sup>

En el capítulo referente al "hombre nuevo" cortazariano, detallaré cómo libros de la talla de *HCF*, *Rayuela*, *La vuelta al día en ochenta mundos* intentan colocar al lector en un punto de observación que les ayude a librarse de ataduras sociales y les permita ser ellos mismos sin necesidad de máscaras o de esperar carnavales, aunque en ambos casos, si se da el enfrentamiento con una realidad inflexible, siempre queda el recurso de la imaginación que ejerciendo su potestad puede, en el carnaval, llevar a creer que por una noche el criado ordene o maltrate a su amo en otra persona, o como en "Posibilidades de la abstracción" desatar su fantasía como medio de defensa en el desempeño de una actividad laboral que deviene en estéril por aburrida y rutinaria. Desde luego siempre habrá el peligro de que, en ese jugársela a fondo, se pierda la fuente de ingresos (léase el trabajo), como también les sucede a los familiares de "Correos y comunicaciones", pero que siendo un acto libremente asumido, su consecuencia quedará atenuada por aquello que reza el dicho de que "ya lo bailado nadie se lo quita".

"De la poesía al cuento no hay más que una hoja"

Alejandra Ramírez.

No en otro lugar se halla la génesis de la visión poética (el mismo Huizinga ya hacía notar cómo juego y poesía se vinculan una dentro del otro). El juego es diversión pero también es poesía gracias a la simulación, a este representar con una cosa otra distinta. Y la poesía a su vez tiene una doble valencia: es valorada por esta referencialidad, pero también por su valor autónomo, básicamente a partir de su expresión discursiva, aunque

---

<sup>27</sup> Roger Caillois. *Op. cit.* p. 55-56.

en ocasiones el sentido de la misma no sea completamente inteligible. Cito a Graciela Coulson, quien habla sobre "Instrucciones para matar hormigas en Roma":

Casi de cualquier frase del texto puede decirse que existe no tanto para comunicar algo, sino porque ha sido convocada por una frase anterior con la que comparte rasgos sonoros afines porque lo escrito sólo tiene sentido en el espacio del lenguaje (y del lenguaje sin propósito representativo). Sin tratar de comparar *Historias de cronopios y de famas* con las *Illuminations*, creo que puede seguirse con provecho el consejo de Friedrich (yo también ignoro a quién se refiere) al lector de Rimbaud: léase la secuencia en voz alta. Tal lectura demostrará que no hay nada que entender. Sólo hay que sentir la onda verbal y perderse en ella.<sup>28</sup>

O dicho de otro modo, escoger para el juego del lenguaje un camino de realización diverso al que se le destinó. Así como cronopios, Johnny Carter y Oliveira, que procuran evadirse del imperativo de una sociedad coercionante evitando caer en el esquema preestablecido y librándose de lo utilitario y concordante, el lenguaje que expresa las situaciones de dichos personajes ha de correr la misma suerte: liberarse del servilismo de representar una realidad que, bien mirada (por múltiple) es irrepresentable.

Por eso la poesía es honesta. Nació para mentir y todos lo sabemos. No tiene la pretensión de interpretar a exactitud la realidad (y sin embargo en más de una ocasión lo consigue). Poesía y no información era el objetivo original del lenguaje. Por un tiempo se nos trató de vender la idea de que las construcciones lingüísticas representaban al mundo, pero este absurdo ya no se tolera. Basta ver los malentendidos (que a veces son producto de una desviación de sentido) en una conversación para darse cuenta de su fracaso. Basta ver el modo como el hombre (hablante común) lo transforma (o sea, enriquece) con homofonías, acepciones dobles, triples, con giros constructivos, caló, lunfardo (de lo cual también da cuenta Cortázar), etc., para ver que es un organismo vivo e independiente, y que en nada le podemos echar la culpa de nuestra incomunicación, porque su finalidad primigenia no era reflejar la realidad sino reflejarse a sí mismo. Entonces, ¿qué hacemos con él? ¿Desecharlo? No. Reconocer, asumir su falibilidad, disfrutarlo y aprender a jugar con él por medio de la función que mejor comprende su destino: la función poética.

#### 4.4 El juego y la literatura de Julio Cortázar.

<sup>28</sup> Graciela Coulson, "<<Instrucciones para matar hormigas en Roma>> o la dinámica de la palabra" en Pedro Lastra, comp. *Julio Cortázar*. p. 285.

Al considerar el elemento lúdico del toma de estos cuentos, podemos imaginarnos y llegar a la fausta conclusión de que Cortázar deliberadamente dejó la puerta abierta para que así nosotros también pudiéramos salir a jugar.<sup>29</sup>

La literatura es, en ese sentido, mi terreno de juego. Yo juego cuando escribo pero juego seriamente.<sup>30</sup>

Ejercer la literatura es un juego, y dentro de él el autor asume una función histriónica. Las reglas de juego son sencillas: el autor presenta a través de un acto verbal un suceso verosímil pero que históricamente no es verídico y sus receptores, conscientes de ello, lo pasan por alto: dan por cierto lo que no es. En Cortázar el juego es llevado a mayores repercusiones: no se trata de ver el toro desde tablas, sino acompañar al torero a efectuar los pases. Si ya ha aceptado ser espectador, ¿porqué no puede ser participante?: "El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que *participa* en el juego, es parte de él".<sup>31</sup> Compenetrado con la propuesta del escritor, le será prácticamente imposible sustraerse al influjo de ver (por ejemplo) con nuevos ojos los cuadros aludidos en "Instrucciones para entender tres pinturas famosas".

Y es que la literatura ejerce también una enajenación. El cine (quizá por ser un arte masivo por naturaleza) ha hecho más evidente esta circunstancia. Mi generación, que creció viendo *Supermán* o *La guerra de las galaxias*, en las tardes de juego encontraba motivos de disputa en poder representar los papeles de Luke Skywalker o del "Hombre de Acero". En *HCF* si uno lee "Maravillosas ocupaciones" o "Las líneas de la mano" (sobre todo, hallándose en una crisis emocional) o "Retrato de casoar" se imaginará, en el primer caso, a uno mismo realizando esa "ocupaciones", en el segundo, como propia la mano que se cierra sobre la pistola, y en el último como el sujeto que mira al casoar. Todo porque dentro de la literatura el flujo de la imaginación es incontenible.

<sup>29</sup> Joseph Tyler "El elemento infantil en la ficción de Julio Cortázar" en Fernando Burgos, ed. *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*, p. 165.

<sup>30</sup> Jean Montalbetti "Todos lo juegos el juego (Entrevista a Julio Cortázar)" en *La Jornada Semanal*, Num. 2, p. 2.

<sup>31</sup> Hans-Georg Gadamer. *Op. cit.* p. 69.



Si intentáramos sustentar una explicación del mundo más acorde con aquella entidad denominada "lo real" permitiendo que la imaginación lúdica tome la palabra, quizá estaríamos más cerca de esa representatividad tan deseada y frustrada por su multiplicidad de faces, pero que encuentra una correspondencia complementaria en la infinita variedad de combinaciones que todo juego tiene, por encima de cualquier reglamentación implacable:

Finalmente el juego, por sus cualidades inherentes, es apto para la representación totalizadora de la realidad, porque sus reglas —finitas— pueden generar todas las posibilidades subyacentes, creando un sistema completo e íntegro.<sup>32</sup>

Así es que todo ese aliento telúrico y metafórico que al principio de este capítulo trata de caracterizar al juego como constituyente universal no era sólo un juego de palabras: la vida, y todo lo que hay en ella, es un juego. Lo único que está antes del juego y del mundo es la imaginación, que en gran medida es la intención y la predisposición para empezar a jugar.

#### 4.5 El juego o la imaginación

"El que siembre su maíz, que se coma su frijol".

O jogo remete a outros aspectos temáticos: o da *liberdade* e da *responsabilidade* [...]. O jogo torna-se o jogo da *autenticidade*, o *risco que é preciso assumir para ser livre, para ser plenamente*.<sup>33</sup>

En una de las citas del anterior apartado, José Juan Tablada afirma que en el "Arte" sí se mantiene el espíritu festivo del juego. Incluso califica al arte como una "empresa de felicidad". En la consecución de un propósito como ése *HCF* representa uno de los ejemplos mejor logrados y con mayor aceptación dentro de una cantidad considerable de lectores. Ya antes dijimos que seguramente este libro fue el que más gozó el autor al escribirlo, y ya hemos consignado cómo la inclusión del humor y del juego lo hacen un texto que devuelve al lector uno de los placeres más agradables que se pueden experimentar durante la lectura: la risa. Por todo ello especificar el carácter relevante del

<sup>32</sup> László Scholz. *Op. cit.* p. 94.

<sup>33</sup> Davi Arrigucci Jr. *Op. cit.* p. 56.

juego dentro de su obra es casi una redundancia. Sin embargo no siempre es asimilada esta intención lúdica:

La sublimación del juego literario —ese juego insistente tan caro a Cortázar— elige un camino peligroso; el de la sacralización de ese *quichacér* que deja de ser tal y asciende a rango de *actividad* en la que el escritor queda comprometido con sus valores esenciales pero que, en vista del camino elegido, no se integra violentamente con el universo que quiere aprehender; antes bien, se alza e interna en un ambiguo bosque de símbolos, acaso como consecuencia de un exceso de confianza en el ritual o como producto de una actividad artesanal-lustral. [...] Se entabla una paradoja que viene a resultar, por su carácter tan peculiar, hasta conmovedora, porque se trata de un escritor que asume un compromiso como síntoma de madurez y ese compromiso adulto es la actividad lúdica de un intelectual que conserva cuidadosamente una parte íntegra de niño.<sup>34</sup>

dice el investigador Néstor Tirri. De sus palabras lo que podemos colegir es que con gran percepción atiende a esa "peligrosidad" que el juego puede tener cuando se le otorga el rango de "actividad", como si con ello arribara a un nivel que no debería corresponderle. Y así es, pero no porque el juego esté por debajo de las actividades productivas. Lo que realmente asusta a Tirri es la implantación del juego de modo cotidiano, de tal forma que invada espacios demasiado amplios, y que el ser humano se quede instalado en ese imperio lúdico donde la realidad se vuelva "un ambiguo bosque de símbolos" (*Bendito* sea Baudelaire!). Para decirlo resumidamente: la amplia gama de combinaciones a que el juego da lugar nos enfrenta con la ocasión de ser libres, realmente libres, pero que paraliza o echa hacia atrás a quienes tienen miedo a la libertad.

Más allá de tal preocupación, creo que Cortázar de cualquier modo no intenta que el lector se hospede de forma permanente en los territorios del juego. Intenta, sí, que aventure su ojo y descubra otras realidades que son factibles a pesar de que no sean consideradas por la sociedad en que vivimos. Pero no lo invita a que se instale en alguna de las dos, sino que de vez en cuando, por la mera acción de jugar, oscile entre una y otra realidad. Es por eso que en el texto introductorio de *HCF* el autor nos dice:

Y no que esté mal si las cosas nos encuentran otra vez cada día y son las mismas. Que a nuestro lado haya la misma mujer, el mismo reloj, y que la novela abierta sobre la mesa eche a andar otra vez en la bicicleta de nuestros anteojos, ¿por qué estaría mal? Pero como un toro triste hay que agachar la cabeza, del centro del ladrillo de cristal empujar hacia afuera, hacia lo otro tan cerca de nosotros, insalvable como el picador tan cerca del toro.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Néstor Tirri, "El perseguidor perseguido" en Noé Jitrik, *Op. cit.* p. 158-159.

<sup>35</sup> *HCF*, p. 13-14.

ahí es donde está la libertad, agazapada y todo, pero siempre en disposición de hacer su entrada triunfal. Libertad sin concesiones para la imaginación del lector, porque ya antes el autor desató la suya y con él hay que ponerse a la altura de las circunstancias. Libertad que se revela en cada frase y en cada contexto (con su reglamentación intertextual) de *HCF*, ya que es difícil suponer que un texto como "Acefalia" donde aparece un hombre que se quita la cabeza, pudiera encajar en la trama de *Rayuela*, a menos que fuera por la salida previsible de un sueño. Y no estoy aquí buscando comparaciones falaces: simplemente en *HCF* la libertad imaginativa de Cortázar es más aventurada, apuesta por más, se la juega a ganar todo o a perderlo. No de otra forma se consiguen las cosas que valen la pena en la vida.

Pero aún con este matiz en *Rayuela* (el título de la novela se debe a ello) también hay juego y muy importante. Ahí aparece lo que consideraríamos un juego óptico con imágenes proyectadas en aumento. La vida de los personajes se desarrolla siguiendo, no las leyes de la lógica que condicionamos para aplicarlas en la realidad, sino las leyes del juego de la rayuela (en el ámbito mexicano, el juego del "avioncito"): cuántas veces no ha saltado uno la casilla de la muerte donde otros se han quedado (como en el juego de la oca), pero también la de la fortuna, la del amor, la del desamor, la del dinero, etc. Así esos juegos infantiles se elevan junto con el crecimiento del ser humano, hasta convertirse en la explicación de un acontecer existencial, e incluso metafísico:

(El) hombre juega un juego mortal que evidentemente tiene que terminar en catástrofe, pero que tiene todas las características de un juego: un código —como la rayuela, el fútbol, el box— y la posibilidad de ser interrumpido porque no es fatal. Aunque el que juega de verdad un juego lo juega hasta el final; ese hombre no puede dejar el juego que ha inventado aunque lo lleve a la muerte.<sup>34</sup>

Una cosa es segura cuando hablamos de Cortázar: su literatura está hecha de juego y en él hay que asumir el riesgo. Así, ante la enfermedad y muerte de Rocamadour Oliveira sigue una actitud lúdica: "Opta por un movimiento como podría hacerlo un

---

<sup>34</sup> Enrique González Bermejo. *Conversación con la palabras*. p. 50. Evitando el sentido moralista de la frase Cortázar agrega: "Bueno, pero eso es lo que caracteriza a algunos jugadores geniales. Los mejores goles de Pelé han sido marcados haciendo todo lo contrario de lo que hubiera hecho otro jugador". El hombre que "hace lo que no hay que hacer" es el que se distingue de la masa, y eso conlleva un enorme riesgo cuando se juega *de a veras*.

jugador de ajedrez, y lo juega", por encima de que "habitualmente hace lo que no hay que hacer".<sup>37</sup>

"La vida es *juego*".

Con todo y su humor negro, además del ingrediente de la parodia, las actitudes de los cronopios son, diferenciando, de consecuencias menos trágicas, no por el hecho en sí: un supuesto infanticidio es tan terrible como un atropellamiento (*cfr.* "El canto de los cronopios"), sino por el tono en que los cuenta el autor, ya que "las *Historias* son una travesura, un juego poético",<sup>38</sup> de tal forma que lo lúdico en ellas se reintegra con lo humorístico. La misión de los cronopios es remontar al hombre hasta su entorno edénico y devolverlo a la infancia como el paraíso que parecía irremediablemente perdido (en este punto vemos que el análisis de Néstor Tirri resulta acertado).

El comportamiento, pues, de los cronopios, es un homenaje al juego. Pero este retorno a la infancia emprendido a través de él, no representa una regresión, ya que generalmente el niño no sabe qué reglas está transgrediendo al jugar, en cambio en los cronopios sí aparece tal conciencia. Jugar para ellos es ir a contracorriente de lo normal, ordenado y conveniente. Hay un placer en lo lúdico que, en primera instancia, deviene del hecho de jugar en sí, y que después se reproduce al transgredir una norma establecida. Jugar (como suele ocurrir con los niños) no es hacer por hacer, sino un *deshacer*, explorar el reverso del mundo y, como Penélope, destejer lo hilado durante la luz del sol:

Un fama tenía un reloj de pared y todas las semanas le daba cuerda CON GRAN CUIDADO. Pasó un cronopio y al verlo se puso a reír, fue a su casa e inventó el reloj-alcachofa o alcaucil, que de una y otra manera puede y debe decirse.

El reloj alcaucil de este cronopio es un alcaucil de la gran especie, sujeto por el tallo a un agujero de la pared. Las innumerables hojas del alcaucil 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. Como las va sacando de izquierda a derecha, siempre la hoja da la hora justa, y cada día el cronopio empieza a sacar una nueva vuelta de hojas. Al llegar al corazón el tiempo no puede medirse, y en la infinita rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento, entonces se la come con aceite, vinagre y sal, y pone otro reloj en el agujero.<sup>39</sup> ("Relojes")

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Mercedes Rein. *Op. cit.* p. 52.

<sup>39</sup> HCF. p. 116.

Resulta entonces lamentable que el juego, siendo parte integrante del mundo cotidiano, se le confine a un reducto de espacio y tiempo limitados. Pero de eso se trata, de comenzar a jugar, a *partir de ahora*, aunque no sea el instante ni el lugar adecuados, jugar todos los días y jugarse el pellejo. Es decir, plantearse y plantarse en vilo con una nueva colocación frente al mundo, empezando por intentar ver lo que las luces de la razón, la costumbre y la conveniencia nos han estado ocultando todo este tiempo.

Por ejemplo: *HCF* es la forma como Cortázar evidencia lo poco que se conoce sobre aquello que es nimio, pero no insignificante. "Manual de instrucciones" tiene esta característica (al igual que otros textos como "Geografías"): se dirige a esas cosas y actos mínimos, que aparentan no tener mayor ciencia porque se realizan a través de acciones mecánicas, pero cuya trascendencia se mediría perfectamente si de repente olvidáramos cómo funcionan o cómo se manejan:

Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie, se le hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie,<sup>40</sup> ("Instrucciones para subir una escalera")

parodia de cómo, por su arrogancia en la precisión, el discurso científico, al pretender describir la realidad, también se le enredan los pies y termina tropezándose.

De este modo se va mostrando el eje del libro, que primero, en el texto introductorio, exige una nueva visión del mundo, y después, con "Manual de instrucciones", procede a describir cómo se le puede organizar, en coherencia con dicha perspectiva renovada, partiendo de actos tan elementales como llorar, mirar un cuadro, subir una escalera o darle cuerda a un reloj. Un mundo donde lo más importante es ver que el tiempo "ya no importa" (o donde se puede jugar con él, como lo hace el cronopio de las alcachofas), porque este mundo, injertado sobre el de todos los días, es el mundo de la fiesta, el carnaval y el juego, un juego donde, como lectores, únicamente se nos obliga (amistosamente) a crear y *re-crear*, es decir volver a crear. En consecuencia,

---

<sup>40</sup> *HCF*. pp. 25-26.

dentro de la realidad "diurna", ésa que se establece precisamente con base en horarios, el tiempo es la medida y los límites, mientras que en la realidad "nocturna" éste carece de importancia, no en cuanto a la duración que implica, ya que su inicio y su fin son sabidos con antelación, sino porque durante su realización el tiempo parece suspendido. Eso explica porqué en la realidad "diurna" y en las ocupaciones de trabajo uno se lamenta que sea lunes o se alegre si es que faltan sólo unos minutos para que acabe la jornada diaria, mientras que en las "ocupaciones raras" donde la libertad y el gozo entran en juego, tales elementos le impiden a uno preocuparse por el tiempo (a menos de que por su culpa —la del tiempo— terminan), o cuando por su corta duración llega un tarde al punto de encuentro con el dichoso milagro:

En la ventanilla de franqueo, mi hermana la segunda obsequiaba un globo de colores a cada comprador de estampillas. [...] Cantamos el himno nacional y nos retiramos en buen orden; vi llorar a una nena que había quedado tercera en la cola de franqueo y sabía que ya era tarde para que le dieran un globo.<sup>41</sup> ("Correos y telecomunicaciones")

Y si se está en presencia del milagro, el tiempo tampoco importa, pues sería un crimen distraer la atención en asuntos de tan poca monta como las horas hábiles, los días de asueto, las estaciones del año o los aniversarios. Como en el amor, que es una forma suprema de juego, sería como pensar en una futura separación y eso impediría disfrutar la intensidad de un momento dichoso en unión con la persona amada.

4.6 El juego en *Historias de cronopios y de famas*: un reflejo crítico de la realidad cotidiana.

"El juego, sin embargo, es cosa seria".

Esta especie de constante lúdica explica, si no justifica, mucho de lo que he escrito o he vivido. Se reprochan a mis novelas —ese juego al borde del balcón, ese fósforo al lado de la botella de nafta, ese revólver cargado en la mesa de luz— una búsqueda intelectual de la novela misma, que sería así como un continuo comentario de la acción y muchas veces la acción de un comentario. [...] Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento —gol, jaque mate, piedra libre? ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final que la corona?<sup>42</sup>

<sup>41</sup> HCF. p. 39.

<sup>42</sup> Julio Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos*. p. 21.

En tanto "ceremonia", Cortázar en "Los posatigres" inserta la noción de juego en un campo a veces difícil de tocar: el rito. Esta actividad que parte de una tentativa por integrarse al espacio de lo sagrado (aunque en la actualidad este elemento aparezca diluido) entabla un vínculo innegable con el juego, principalmente a través de las reglas. Asumiendo lo que asegura Huizinga "el juego puede muy bien ser algo serio",<sup>43</sup> una definición del rito sería aquella que lo representa morfológicamente como un juego serio con reglas irrestrictas.

Pero en el contexto de *HCF*, el concebir esta seriedad en el juego parece disonante de acuerdo a las directrices que ordenan el libro. No obstante Cortázar encuentra una salida. Decíamos, a partir del relato "Los posatigres", que el rito consistía en un juego serio y de rígidas reglas, porque en la significación del texto se generan una serie de conexiones que lo identifican como paráfrasis de las corridas de toros. Las correspondencias son fieles: la familia asiste con gran expectación al rito que debe consumarse, a pesar de que sus integrantes estén conscientes de que es una actividad irracional y gratuita. Dentro de esta familia hay alguien que descuello como el más capacitado por sobre los demás para realizar la tarea propuesta y, en consecuencia, llevar a buen fin una acción de gran riesgo que puede terminar con la muerte de quien intenta posar al tigre.

En esta etapa, que llamaré intermedia, las reacciones de mi familia son fundamentales: todo depende de cómo se conduzcan mis hermanas, de la habilidad con que mi padre vuelva a posar el tigre, utilizándolo al máximo como un alfarero su arcilla.<sup>44</sup>

Sobre este punto es importante dilucidar que si el juego es serio (entendida esta expresión como algo que "va derecho", realizado en buena lid), se debe a que su finalidad es descubrir una zona inexplorada de la realidad, trasponiendo las circunstancias de un hecho y mostrando lo absurdo de ciertas ceremonias (en el siguiente texto —"Conducta en los velorios"— los familiares *sui generis* no dejan dudas: "No vamos por el anís, ni porque haya que ir. Ya se habrá sospechado: vamos porque no podemos soportar las formas más solapadas de la hipocresía"<sup>45</sup>) que se llevan a cabo automáticamente para cubrir las apariencias, sin menor rastro de autenticidad. Para esta

<sup>43</sup> Johan Huizinga. *Op. cit.* p. 17.

<sup>44</sup> *HCF*. p. 48.

<sup>45</sup> *HCF*. p. 50.

familia ir a un velorio es un juego comparable al de posar tigres,<sup>46</sup> por lo que se preocupan en impartir esa lección a los demás, y si no la siguen los castigan robándose sus velorios (porque si de simular se trata, ellos lo pueden hacer mejor, quizá porque asumen con toda honestidad su papel: en el momento en que actúan como deudos del muerto, viven esta función como si fuera absolutamente cierta, y ellos son los primeros que se la creen). Lo único que ellos piden es que si se va a jugar el juego (cualquiera que sea: el juego de vivir y el juego de morir), se haga de a veras.

#### 4.7 "Final de juego".

Se o leitor desprevenido, se deixar levar pelo impressionismo fácil a que os textos o predispõem, poderá pensar que "o poeta se diverte", num momento de ócio entre obras mais "sérias", numa forma de *entertainment*, [...] puro engano; o autor se diverte mesmo, mas é assim que ele faz *sempre*, num jogo libérrimo da invenção.<sup>47</sup>

Así pues que queda claro: las *HCF* no son inocuas: *cf.* "Instrucciones para dar cuerda a un reloj" o "Las líneas de la mano", donde la muerte ronda con sus leves piececillos de ciempiés. Pero ni aun ahí se está a salvo: también con la muerte se juega: "*y juegue mi vida* (que es lo mismo que decir 'juegue mi muerte') *mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario en la esquina* (uno de los actos más simples que pueda haber)". Aunque todo este drama se desarrolla, como lo apunta Arrigucci Jr., al nivel de la "invenção", lo importante es que se traslade al nivel de la vida común y corriente. Para esclarecer esta cuestión acudo de nuevo a la comparación de obras y personajes.

Si *Rayuela* parece ser un libro negativo dado que uno de sus teoremas es que el mundo (por lo menos el de la parte de Occidente) está funcionando mal, *HCF* resulta ser, al contrario, afirmativo, ya que en él, por medio del humor y del juego, Cortázar nos demuestra que se puede vivir en este mundo *con todo y lo malo que es*. Por lo que respecta a los personajes, enfrascados en una búsqueda casi permanentemente de la "otra orilla" de lo real, en la celebérrima novela aparece un Oliveira problematizado por esa búsqueda (por lo que tal vez sea quien con mayor fidelidad refleje la situación del hombre contemporáneo); remontándose hasta "El perseguidor" está un Johnny Carter

<sup>46</sup> Confiesa el narrador de "Los posatigres": "Para nosotros el hecho en sí de posar el tigre no es importante, sino que la ceremonia se cumpla hasta el final sin trasgresión". *HCF*. p. 48.

<sup>47</sup> Davi Arrigucci Jr. *Op. cit.* p. 54.



que atisba (a través de una rendija de la puerta) ese "otro lado" y que lo persigue rabiosamente, a pesar de que perseguirlo le cueste la vida; y por último se presentan los cronopios, quienes se la viven instalados en el "*kibutz* del deseo" sin que tal circunstancia los conflictúe mayormente (más bien parece que es la gente que les rodea a quienes se les paran los pelos de punta). Ellos asumen su condición con alegría: aunque jugar nos cueste la vida, habrá que hacerlo como Dios manda (respetando el supremo mandamiento), es decir, disfrutándolo.

Con el juego se persigue un nuevo sentido al ya gastado que muestra el mundo acomodado como está. No hay pues sinsentido, ya que los cronopios siguen lavándose los dientes como cualquier persona normal, sólo que antes tiran la pasta por la ventana; siguen leyendo la hora, así sea en una alcachofa; siguen teniendo recuerdos, si bien los dejan sueltos por la casa; siguen comprando hilos aunque uno de ellos sea azul, etc. El juego, como el humor, acude a la imaginación alegre como otra manera de afirmarse, de decirle sí al absurdo de la vida.

La realización imaginativa es entonces una instancia propia del juego. El niño (y el adulto que logra recuperar ese estado) no juega para ganar, juega para ser feliz, o, en caso de no serlo, para creer que lo es. Imaginar, distraerse, recordar es situar la conciencia en otro lugar y en otro tiempo que resultan ser más satisfactoros. Huir, hacer a un lado la realidad (como lo hacemos todos, todos los días, en un estado de neurosis que, sin embargo, es saludable, pues hacerlo nos permite, en última instancia regresar al mundo real), pero no negarla (estado de psicosis que es nocivo porque ése sí le impide al individuo volver de ese "otro lado").

En una palabra: Cortázar emplea el juego en su sentido original, es decir, con una función hedonista (o, frente a una realidad opresiva, como en el sueño, una función *compensativa*). La utilidad del mismo no se extiende aparte de la relajación que produce o más allá de la esfera del "sentirse bien" haciéndolo. Por eso los familiares que en "Pérdida y recuperación de un pelo", alteran la paz del vecindario no lo hacen por molestar, sino por pura diversión. Del mismo modo, el individuo que en "Maravillosas ocupaciones" envía una pata de araña en un sobre, antes que pretender derrumbar un gobierno (o mejor dicho, va implícito en ello), intenta salir de lo cotidiano, de lo previsible

y realiza un acto distinto que le sirve como alimento del alma. En el instante en que jugando se persigue un fin ulterior la cosa se descompone.

Es el caso de "Trabajos de oficina" donde el escritor queda desilusionado porque se le ha impedido escribir de un modo con el cual se siente bien, sino que tiene que hacerlo como lo dictan las normas de la Academia y el buen estilo, o sea, forzado por circunstancias que además le son desagradables. Y aunque le sean de su agrado, si no tienen que ver con el juego en sí, pierden su principal valor. Para mostrar un ejemplo acudo a una narración de nombre significativo además: "Final de juego". Cuando las jovencitas del cuento (en especial Leticia, que parecía ser la favorecida) conducen su juego, ya no por la diversión de realizarlo, sino para agradar a Abel, el juego, como reza el título, llega a su fin, y el día que, en vez de obstaculizar la "figura" de Leticia sus hermanas se lo facilitan (violando una de las reglas básicas del mismo), obtienen un resultado contraproducente. Y Leticia, estaba al tanto de ello, por eso decide jugar por última vez y desilusionar así al muchacho que la pretendía sin que sospechar su deficiencia física.

Lo que fascina a Cortázar del juego es, además de esa gratuidad igual de estéril como depositar un pelo en el tubo de lavabo ("Pérdida y recuperación del pelo"), la asunción de un acto en el que el hombre se juegue la vida (quizá demasiado literalmente) como lo preconiza en el texto introductorio del libro, esa recuperación que lo libre de la comodidad de saber que su vida (y la de sus parientes) está resuelta y que ya no tiene por qué molestarse en pensar, decir y hacer por cuenta propia (porque según para eso está el "superior Gobierno", la Asistencia Pública o en última instancia la Divina Providencia),<sup>48</sup> es decir, que ya no tiene razón para jugarse la vida (¿con un seguro tiene su sobrevivencia garantizada?) por una carta... en blanco, la carta de un gozo puro y justificado en sí mismo.

Para eso sirve el juego.

---

<sup>48</sup> De la misma opinión es Alfred Mac Adam: "Todo *cronopios* y *famas* puede verse como una diatriba contra el conformismo, una invitación a que el hombre civilizado considere el mundo como un lugar mágico, como lo hace el hombre primitivo". *El individuo y el otro*. p. 159.

5. TERCER CAPÍTULO: *HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS* COMO CRÍTICA  
DE LA REALIDAD

Existe una frase que describe a la perfección las intenciones con que he dado en interpretar el arte poética de Cortázar: Continuidad en los textos. Este juego de palabras y de conceptos trae a colación ese cuento de Cortázar titulado "Continuidad en los parques" y resume el conjunto de búsquedas que emprendo con este trabajo. Luego de una larga (o corta, como en *HCF*) travesía por varios mundos y distintas conciencias de sus personajes, el escritor nos coloca en vilo en una situación que, a pesar de ser trazada poco a poco, no deja de ser perturbadora: el verdadero personaje de la historia es el propio lector, ya que

En muchas ocasiones vivimos *literariamente*. Por esto mismo, si tales mancras llegan a arraigar en la vida humana, ahí está la prueba una vez más del poder taumatúrgico de la palabra poética. Su capacidad de metamorfosis de lo real no se limita a lo escrito, sino que trasciende hacia lo *vivido*.<sup>1</sup>

Cortázar en este cuento nos demuestra que, más que "en muchas ocasiones", en cualquier momento (en este preciso momento) podemos vivir "*literariamente*". Es en el lenguaje poético donde finalmente se cumple la aspiración del hombre de reflejar la realidad a través de construcciones lingüísticas. En el poético y no en el oficial, el de la razón y las reglas gramaticales. A partir de ahora, si el escritor se la está jugando para vivir como escribe, el lector se da cuenta de que también puede vivir como lee (digo, si quiere), y disfrutar de una realidad literaria sobrepuesta en la "cotidiana", y ya no más divorciadas una de la otra. De la misma opinión es Jorge Campos:

Esta es una de las características y novedades de Cortázar. Lo fantástico está injerto en la vida diaria, y se nos presenta tan real —no tan sólo tan inverosímil— como lo real cotidiano. Sólo se exige una cosa: saber verlo.<sup>2</sup>

para después aprender a vivir con lo fantástico y lo "real cotidiano" conjuntamente, como dentro del organismo humano conviven razón e imaginación, sea por herencia cultural, sea por herencia genética. En una palabra: si para el lector de Cortázar lo que lee se corresponde asombrosamente con lo que vive, "cualquier parecido con la realidad (no) es mera coincidencia".

### 5.1 ¿Imaginación *versus* realidad?

<sup>1</sup> Eduardo Nicol. *Formas de hablar sublimes: Poesía y filosofía*. p. 77.

<sup>2</sup> Jorge Campos, "Fantasía y realidades en Julio Cortázar" en Pedro Lastra, comp. *Julio Cortázar*. p. 327.

"A falta de otra mejor, no hay más realidad que las palabras".

La literatura es siempre una expresión de la realidad por más imaginaria que sea.<sup>3</sup>

Imaginación *versus* realidad es el esquema maniqueo con que se sitúa a algunas manifestaciones inconformes con el estado de cosas que guarda el mundo. Tradicionalmente se ha dicho que Cortázar invierte los esquemas y en gran medida esto es cierto. Si la imaginación encuentra sus cauces expresivos en la literatura, la realidad sería lo que está fuera de ella. Pero Cortázar dice que es al revés: "Ir a comer, tomarme una sopa eran (son) actividades 'literarias', artificiales; lo otro, la literatura era lo verdadero".<sup>4</sup> De producirse este proceso de subvertir el mundo del lector dentro y fuera de las páginas de *HCF* el asunto sería más sencillo y menos traumático, pero no lo es. Semejante operación demiúrgica no lo puede ser. La apuesta de Cortázar es más osada: se propone sacar lo imaginativo del vientre mismo de la realidad:

La tarea de ablandar el ladrillo todos los días, la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo, cada mañana topar con el paralelepípedo de nombre repugnante, con la satisfacción perruna de que todo esté en su sitio, la misma mujer al lado, los mismos zapatos, el mismo sabor de la pasta dentrífica, la misma tristeza de las casas de enfrente, del sucio tablero de ventanas de tiempo con su letrero "Hotel de Belgique".<sup>5</sup>

De acuerdo con Genette (y con Vital de cuyo libro extrajimos la información<sup>6</sup>), los prólogos, los epígrafes, los subtítulos, las dedicatorias, las notas a pie de página, los epílogos, las advertencias, denominados por él como "paratextos", son esa clase de escritos que le sirven al autor para expresar su personal punto de vista sobre la obra a la que anteceden o enmarcan, y para aleccionar al lector sobre la interpretación que espera se haga de las mismas. Asevera Vital:

En los prólogos es posible encontrar elementos de la estructura apelativa si el autor aprovecha ya algunos recursos del texto literario y exige al lector aguzar sus estrategias de recepción, obligándolo a llenar blancos o vacíos, a descifrar insinuaciones, a entresacar la estructura profunda de una ironía, a completar secuencias o escenas.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Julio Cortázar. *Obra crítica. Tomo III*, p. 227.

<sup>4</sup> Enrique González Bermúdez. *Op. cit.*, p. 79.

<sup>5</sup> Texto introductorio de *HCF*, p. 13.

<sup>6</sup> Alberto Vital. *El arriero en el Danubio*, p. 36-37.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 40.

etcétera, como sucede en la introducción a *HCF*, cuyo caso representa una especie de "arte poética" para los propósitos de Julio Cortázar. En tal sentido, al predeterminar la intención de sus historias, aunque sea el lector quien la desentrañe, ya desde antes le está marcando el camino por donde transitar, evitando así que, ante lo inusual de la propuesta, se extravíe o juzgue como despropositada la obra en cuestión (en el plano estructural la guía de lectura por capítulos en *Rayuela* cumple dentro de este libro una misión similar).

¿Cuál podría ser la enseñanza que nos deja el texto introductorio de un libro tan *sui géneris* que, por extravagante que parezca, no deja de tener sus parientes? En este estudio hemos señalado a *Rayuela* como uno de ellos. Dentro del capítulo 28 de dicha novela hay una crítica acerba sobre la pasiva aceptación de un orden establecido o de una lectura privilegiada de la realidad. Sostiene Oliveira:

El absurdo es que no parezca absurdo —dijo sibilinamente Oliveira—. El absurdo es que salgas por la mañana a la puerta y encuentres la botella de leche en el umbral y te quedes tan tranquilo porque ayer te pasó lo mismo y mañana te voiverá a pasar. Es ese estancamiento, ese así sea, esa sospechosa carencia de excepciones. Yo no sé, ché, habría que intentar otro camino.<sup>9</sup>

Lo mismo en el capítulo 67, en que Oliveira ve amanecer y se da cuenta de lo terriblemente inhumano que resulta que todos los días salga el sol. Con que un día esto no sucediera (y ese día será), todo lo que está bajo su amparo cobrará relevante sentido. Y el día que el sol no salga (si lo ven nuestros ojos) comprenderemos la magnífica belleza (puesto que una de las virtudes de la belleza es ser *irrepetible*) que guarda lo irremediablemente inexcusable. Mientras, aquí en la tierra, Cortázar se preocupa por la posibilidad de intentar otro camino que consiste en un cambio de actitud frente a esa "masa pegajosa" que nombramos como realidad: "Solamente vendrá lo que tienes preparado y resuelto, el triste reflejo de tu esperanza, ese mono que se rasca sobre una mesa y tiembla de frío". El cambio propuesto debe tener como sustrato la anulación de ese proceso mecánico que impele al ser humano a volverse rutinario y repetitivo (de ahí el horror —desde luego genético— que produce la posibilidad de la clonación en la especie humana, aunque digna de ser considerada en cuanto a que es eso, una

---

<sup>9</sup> *Rayuela*, p. 141.

*posibilidad*), es decir, escapar de lo cotidiano como resultado de una serie de situaciones que se reproducen en serie y

negarse a que el acto delicado de girar el picaporte, ese acto por el cual todo podría transformarse, se cumpla con la fría eficacia de un reflejo cotidiano. Hasta luego, querida. Que te vaya bien.<sup>9</sup>

O como le pide Cortázar a todo lector: "Rómpele la cabeza a ese mono, corre desde el centro de la pared y ábrete paso. ¡Oh, cómo cantan en el piso de arriba!".

Desde luego no se está abogando por el exterminio de los monos ni por una reacción necesariamente violenta contra lo rutinario e institucional. Hacia el final del texto Cortázar expone cómo esta rebelión puede ser más sencilla, aunque no por eso menos trascendente

cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y *juegue* mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina.<sup>10</sup>

Aquí el escritor corrobora de nuevo el objetivo que cumple el juego en su obra, pero también su trascendencia como actitud frente a la vida para acceder a esa "otra" realidad al momento de realizar una acción tan simple, rutinaria (comprar el periódico) y en un ambiente de lo cotidiano: la calle, ese mundo verdadero por impredecible, selva, campo de lucha y de cacería, similar al que alguna vez habitó el hombre primitivo, ese espacio de aventura donde el hombre actual se juega la vida, si no en la realidad, si en la imaginación, que precisamente para tareas como esa está ahí, sea como experiencia de lo alegre, sea como experiencia de la soledad, de una soledad solidaria a la que llegan los cronopios según Joaquín Roy.<sup>11</sup>

5.2 Cuando la barbarie se volvió civilización (o viceversa, que para el caso es casi lo mismo).

"Acceder a la 4ª dimensión sólo es posible a través de la imaginación".

<sup>9</sup> *HCF*, p. 13.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>11</sup> Joaquín Roy. *Julio Cortázar ante su sociedad*, pp. 109-115,

He aquí uno de los temas de *Historias de cronopios y de famas*: proponerse tareas y realizarlas con el solo objeto de desbaratar el caos organizado de la realidad.<sup>12</sup>

La imaginación es un juego. Transportarse hasta ese ámbito donde el jugador simula (hace como que) sólo es posible si en ello participa la imaginación, el sueño y el delirio. Imaginar es soñar es crear es amar. Cortázar tiene pues, siguiendo esta secuencia, una notable afinidad con los surrealistas y dicha cercanía es uno de los puntos más debatidos por la crítica en torno a su obra. Ciertamente, como aquéllos, Cortázar procura desatar las potencias de la imaginación, lo onírico y lo subconsciente (y así lo revelan claramente las narraciones de su primera etapa de cuentista, sobre todo antes de "El perseguidor"), manteniendo una empatía con el surrealismo en cuanto a los propósitos, pero no a los mecanismos, evitando de esta forma recurrir a métodos forzados y/o externos que alteren la perspectiva de la realidad, ya que ésta de suyo contiene la sagrada revelación de la "otra orilla". Cortázar es surrealista conforme a los contenidos, pero no de acuerdo a las formas, métodos ni programas (de Breton), aunque igualmente le preocupe divulgar entre sus congéneres la opción de ampliar su circunstancia vital y la visión de un mundo que, al ser parcializado por el sistema de pensamiento racionalista dominante, también lo ha mutilado.

Y tan no es necesario buscar un punto de observación trastocado que basta mirar un rato y detenidamente el entorno circundante para darse cuenta que es la realidad la que está trastocada. Por eso la imaginación más que escape es un complemento, un ingrediente más en su estructura, en tanto que se apoya en las capacidades intelectuales del ser humano, tal como lo hace el método científico, sólo que libre (al menos en primera instancia) de cualquier finalidad pragmática (László Scholz define a la imaginación como "razón no utilitaria"<sup>13</sup>).

Sería pues un error, igual de aberrante al que ha cometido la tradición occidental con respecto de las facultades imaginativas del hombre, el proponer un sistema de interpretación y trascendencia a partir exclusivamente de dichas facultades. Como lo consigné en el anterior párrafo, el empleo de la razón puede orientarse por el lado científico y/o utilitario, y por el imaginativo y/o gratuito. La raíz del problema no está en las cosas, sino en el fin con que se usen. El mismo sistema de pensamiento de

<sup>12</sup> Juan Carlos Curutchet, *Op. cit.* p. 83.

<sup>13</sup> *Op. cit.* p. 69.



Occidente se ha empeñado en ver (clasificándolos binariamente), como contradictorios los elementos que muchas veces son complementarios. El equilibrio del mundo es resultado no de la lucha sino de la combinación de los mismos.<sup>14</sup> Si las generalizaciones siempre son malas (o peor aún, simplistas), este caso no es la excepción. "Lo fantástico no es [...] lo opuesto de lo real o verdadero"<sup>15</sup> para Cortázar. Por tanto se caería en radicalismos inútiles considerar que su escritura persigue una realidad donde se privilegien, exclusivamente, las circunstancias insólitas y las potencialidades de la imaginación. No se trata de división u oposición sino de *re-unión*. Si Cortázar se caracteriza como un autor de historias inverosímiles (como las de cronopios y famas) esto es debido a que destaca entre quienes se atreven a explorar sin concesiones los ámbitos in o subconscientes, intentando regirse en base a una ordenación del mundo desprendida, hasta cierto grado, del imperio de la lógica calificada por él de "aristotélica"<sup>16</sup>. Para Cortázar "el otro cielo" está aquí, y para acceder a ese espacio el camino está en hacer que el hombre escindido se conciba como lo que es, un todo unitario.

### 5.3 La realidad "confrontada"

"Y empezando con los pies en la tierra..."

Quien imagine que sus historias de cronopios forman parte de una literatura de evasión, no tiene más que recordar el precedente de *Alice in Wonderland* y el genio de Lewis Carroll. Si estas historias resultan extrañas es sólo porque Cortázar ha sido el primer escritor en lengua española que asimiló y ejercitó un tipo de crítica del hombre, la sociedad y la cultura que, pese a su relativa longevidad, no había sido aún cultivado en Hispanoamérica.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> "El mundo de Cortázar es un mundo esencialmente dialéctico [...]. Cortázar es un creador igualmente fascinado por la realidad y la fantasía; es un cronista de esa realidad y un inventor de mundos imaginarios. *En él ambas opciones no se excluyen* (sub. mío). Toda su obra ilustra sobre la posibilidad de una fecunda interacción entre ambos mundos. El mundo fenoménico enriquece al mundo de lo fantástico dándole la verosimilitud y la plasticidad de un orden sensible; éste a su vez, enriquece a aquél dotándolo de una densidad significativa".<sup>14</sup> Juan Carlos Curutchet, *Op. cit.* p. 136.

<sup>15</sup> Malva E. Filer, *Los mundos de Julio Cortázar*, p. 27.

<sup>16</sup> A pregunta expresa de Enrique González Bermejo en *Conversaciones con Cortázar*, responde éste: —Lo que usted impugna es cierta concepción de la razón.

—A la razón —aunque la palabra es un poco ambigua— entendida aristotélicamente, es decir, toda la herencia judeo-cristiana-aristotélico-tomista de Occidente, que desemboca en el humanismo de nuestros tiempos. Eso es lo que Oliveira pone en crisis en *Rayuela*. Pero, ojo, no se trata en ningún caso de prescindir de ella. (p. 65)

<sup>17</sup> Juan Carlos Curutchet, *Op. cit.* p. 137.

Para llevar a cabo todo este proceso de transformación hacia un nuevo ser humano que se ubique a plenitud dentro de su circunstancia vital, la literatura de Cortázar emprende el camino de *afuera hacia adentro*, es decir, comienza por establecer una perspectiva analítica del entorno circundante para después darle coherencia, con base en un eje de interpretación y de conducta a partir del cual se pueda asumir una posición que le otorgue congruencia a la acción con el pensamiento.

En este sentido *Rayuela* e *HCF* plantean una severa crítica (que es el primer paso hacia el cambio) de la realidad, al negarse a aceptarla como si fuera (e indudablemente no lo es) la culminación de un proceso histórico-evolutivo satisfactorio:

Lo que parecía la realización de un ideal de nuestros tiempos, quiero decir un triunfo de la tecnología, de la vida moderna envuelta en el algodón de televisores, refrigeradores, cines y abundancia de dinero y autosatisfacción patriótica, despierta lentamente a la peor de las pesadillas.<sup>18</sup>

Sin embargo no todo está perdido. De manera ancestral, en la conciencia del hombre está sembrada la semilla de lo diverso, lo auténtico, lo imaginativo, y con estos instrumentos es capaz de desautomatizar, de devolverle sentido a lo que se hace por rutina y no llena sus expectativas de participación. Para eso se abre ese espacio que relativiza aquello que instaura de modo impositivo la costumbre, y revifica una realidad que parece tener un número cerrado de opciones:

En todos los casos, positivos o negativos, de esa relación entre realidad y literatura, de lo que se trata en el fondo es de llegar a la verdad por las vías de la imaginación, de la intuición, de esa capacidad de establecer relaciones mentales y sensibles que hacen surgir evidencias y las revelaciones que pasarán a formar parte de una novela o de un cuento o de un poema.<sup>19</sup>

y, en última instancia, de la vida misma. Porque justamente

es aquí que una nueva noción, y yo diría un nuevo sentimiento de la realidad, se abre paso en el campo literario, tanto del lado de los escritores como de sus lectores, que finalmente son una sola imagen que se contempla en el espejo de la palabra escrita y establece un maravilloso, infinito puente entre ambos lados. El producto de este contacto cada día más profundo y *crítico* de lo literario con lo real, del libro con el contexto en que es imaginado y llevado a término, está teniendo consecuencias de una extraordinaria

<sup>18</sup> Julio Cortázar, *Obra crítica. Tomo III*. p. 237

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 237-8.

importancia en ese plano que, sin dejar de ser lúdico, participa cada vez más con mayor responsabilidad en los procesos geopolíticos de nuestros pueblos.<sup>20</sup>

El meollo del asunto no radica pues en engañar al lector llevándolo gratuitamente por los espacios de la fantasía. Esta aventura termina con los pies firmemente asentados en la tierra: *Cortázar no critica a la realidad como es, sino a la interpretación que con base en lo racional se ha privilegiado de ella. Por eso, para compensar los pesos en la balanza es que en su escritura se le concede tanta prioridad a los ámbitos de la imaginación y de la intuición. A través de su recurrencia, Cortázar busca salidas de lo habitual, es decir, antes que pretender llamar la atención sorprendiendo al lector con los giros inesperados de lo imaginativo, de lo que se trata es de instalarlo en esa "otra" realidad apenas sospechada.*<sup>21</sup>

Sin embargo esta construcción de lo fantástico, unida con el Romanticismo por su misma actitud de escape frente a la realidad y por una negativa a aceptarla (por eso el movimiento romántico fue la primera crítica corrosiva a la Modernidad), finca en Cortázar una diferencia de perspectiva: mientras el Romanticismo aspiraba a sustituir la realidad cotidiana con otra construida en la imaginación y expresada en las artes, o huyendo a espacios y tiempos lejanos, la tentativa de Cortázar es enfocar la misma realidad cotidiana desde otro punto de observación, darle la vuelta a las cosas, como si nuestra visión del mundo fuera un calcetín que se pudiera voltear al revés.<sup>22</sup>

Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. [...] Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 231. Este optimismo cortazariano tiene sin duda su raíz no en el hecho consumado (que desafortunadamente las circunstancias actuales desmienten), sino en la manifestación de buenos propósitos, para que éstos, al transmitirse individualmente a cada lector, terminen convirtiéndose en una *realidad*.

<sup>21</sup> El famoso *kibbutz* del deseo que, echando mano de los símbolos presentes en sus obras, puede ser desde la experiencia unitiva con la mujer amada, hasta (como lo expresa abiertamente en muchos de sus artículos) la institución de un sistema político-económico que garantice el desarrollo de los países latinoamericanos; en una palabra, la consecución de una realidad para la realización plena del ser humano, tanto a nivel individual como colectivo.

<sup>22</sup> Tal propuesta ya había sido contemplada, como el mismo escritor argentino lo señala en *La vuelta al día en ochenta mundos* (p. 67 "Encuentros a deshoras"), por el filósofo de la naturaleza (así llamado), Paul Vitalis Troxler, cuando apunta: "No cabe duda de que hay otro mundo, pero ese otro mundo está en éste, y para llegar a su plena perfección es preciso reconocerlo bien y hacer profesión de ello. El hombre debe buscar su estado venidero en el presente, y el cielo no sobre la tierra, sino en sí mismo. / *La naturaleza de las cosas y su unidad primera no puede captarse sino en el último escondrijo del alma humana*" (Las cursivas son de Béguin). Citado en *El alma romántica y el sueño*, p. 125.

obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te regalan la tendencia a comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj.<sup>23</sup> ("Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj")

*HCF* es una obra donde los patos le tiran a las escopetas. Cortázar, de escritor vuelto poeta, es entonces un mago que (a diferencia de los estandarizados) no saca el conejo de la chistera, es decir, no inventa de la nada su realidad y no intenta tampoco empezarla de nuevo. Antes que cambiar, su misión es transformar el mundo (y en ese sentido mejorarlo) con los elementos de la realidad ya existentes.

#### 5.4 *Historias de cronopios y de famas* o la inversión de valores

Ese (otro) mundo existe en éste, pero como el agua existe en el oxígeno, *sur cette même terre*.<sup>24</sup>

En la cultura oficial de Occidente (porque no debe olvidarse que, en lo que toca al continente americano hay un sustrato indígena que se ha transmitido a los pueblos mestizos) existe la tendencia a concebir y conceptuar dos entidades presentes en la realidad como parte de una *oposición*: arriba *versus* abajo, día-noche, sol-luna, adelante-atrás, izquierda-derecha, etc. En Oriente esto no es así: la visión negativa que plantean los opuestos es inteligida como una *complementación*. Un ejemplo es el símbolo del yin-yang: la unidad se logra con lo diverso, con los dos elementos distintos y esenciales de la vida: el principio femenino y el principio masculino, punto. Todo lo demás es literatura (en el mal sentido de la palabra). Scholz escribe así: Cortázar "intenta agarrar un fragmento de la llamada otra realidad, que falsamente lleva el nombre de irrealidad, para incorporarla a la única y homogénea realidad".<sup>25</sup>

En alguna ocasión el escritor mencionó que, originalmente, *Rayuela* se iba a llamar *Mandala*. Este dato es interesante porque es indicativo de que al momento de escribir esta obra, el autor estaba muy imbuido en la milenaria sabiduría oriental, y además me sirve para asegurar cómo su propuesta de observación del mundo y su actitud vital no consistían en huir de la realidad, sino (como lo consigné en el capítulo

<sup>23</sup> *HCF*, p. 27.

<sup>24</sup> *Rayuela*. Capítulos prescindibles.

<sup>25</sup> László Scholz. *Op. cit.* p. 33.

sobre el humor) de extraer de ella misma más de lo que *previsiblemente* se supone puede hacerse. Si así sucedía con *Rayuela*, otro tanto puede decirse de *HCF*.<sup>26</sup> A un escritor tan melómano como Cortázar de seguro le gustaría más por esa cercanía con la palabra "concierto". Y si aún así, por aquello de que resulte especialmente difícil liberarse de la preceptiva occidental y no se pueda concebir como complementario lo que está opuesto, apelando a la formación mestiza de las naciones latinoamericanas, describiría la visión del mundo en *HCF* como una mezcla. Tiempos y lugares se mezclan y dan a luz uno sólo.<sup>27</sup> ¿Qué tiene que ver un grillo con la señora Delia y un jacobino de la Revolución Francesa minutos antes de ser asesinado? Para responder a eso vino Lautréamont a este mundo:

Señora Delia, deje a ese grillo andar por platos playos. Un día cantará con tan terrible venganza que sus relojes de péndulo se ahorrarán en sus ataúdes parados, o la doncella para la ropa blanca dará a luz un monograma vivo, que correrá por la casa repitiendo sus iniciales como un tamborilero. Señora Delia, los invitados se impacientan porque hace frío. Y Marat en su bañera.<sup>28</sup> ("Plan para un poema")

Pero también es innegable que en *HCF* hay una declarada simpatía por esa parte de la realidad que se ha mantenido al margen y a oscuras de la visión histórica del hombre:

La ruptura con lo real, lo comprobable, se justifica aquí y más adelante, en tanto Cortázar trata de integrar a las múltiples sub o superrealidades presentes en el hombre. De ahí la idea de lo monstruoso como instalado en nuestra parte más íntima, que una realidad, o un modo de acceder a la realidad, compartimentada, regida por la lógica, nos impide encontrar y reconocer.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> "En las *Historias de cronopios y de famas* está ya *Rayuela*, pero sólo en esquema, está la forma de situarse en el mundo que, a través del conflicto de *realidades paralelas* va a permitir a Cortázar llevar a cabo una de las experiencias más fascinantes de toda la literatura moderna".<sup>26</sup> Dice Curuchet, a lo cual sólo me atrevería a corregirle la palabra "conflicto" por la de "concertación".

<sup>27</sup> *Rayuela* es un ejemplo: "Supo que la sala que daba al jardín en Burzaco era la realidad, lo supo como se saben unas pocas cosas indosmentibles, como se sabe que se es uno mismo, que nadie sino uno mismo está pensando eso, supo sin ningún asombro ni escándalo que su vida de hombre despierto era un fantasma [al lado de la solidez] y permanencia de la sala aunque después al volverse a la cama no hubiera ninguna sala y solamente la pieza de la rue du Sommerard, supo que el lugar era la sala de Burzaco con el olor de los jazmines del Cabo que entraba por las dos ventanas, la sala con el viejo piano Bluthner, con su alfombra rosa y sus sillitas hundidas y su hermana, <sup>27</sup> muestra de que también Cortázar andaba a la *recherche du temp perdu*. Y por ese camino de mezclar espacios, tiempos y cosas es por donde la poesía llega hasta el hombre.

<sup>28</sup> *HCF*, p. 89.

<sup>29</sup> Susana Jakfalvi, en Julio Cortázar *Las armas secretas*, p. 21.

La seductora clave de lo fantástico es utilizada así por el escritor para resaltar (en tanto que ya estamos condicionados para ello) como inusuales elementos cotidianamente presentes, puesto que lo fantástico no es un paradigma aislado de la realidad, sino una *reconstrucción* de la misma en otro nivel, basada en acentuar sobre todo la colocación desde donde se observa:

Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo del la *excentricidad*, puesto que entre vivir y escribir nunca admiti una clara diferencia. [...] Escribo (pues) por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas.<sup>30</sup>

La constante búsqueda en la obra cortazariana se sustenta así en la imperiosa necesidad de colocar al lector en un sitio distinto al que generalmente lo obligan a pararse las conductas tradicionales y los métodos educativos de la civilización moderna. Por dar a una metáfora, que descubramos el absurdo de que el vaso de agua esté *siempre* sobre la mesa. *Rayuela*, por un lado busca la liberación de un modo exasperante: hay sin duda un desahogo psicológico y emotivo cuando se estrella el vaso contra el piso. Por el otro lado *HCF* recurre a una solución no tan violenta, por lo menos físicamente hablando: así sea sobre la mesa o el piso, pone el vaso de cabeza, con todo y agua (habría que preguntarle a José Gorostiza qué piensa de eso). Vayamos a algunos ejemplos.

Burlándose, el escritor describe cómo lo absurdo está en ciertas actitudes que se consideran "normales", y no en el dejarse llevar por el flujo de la imaginación. En "Sabio con agujero en la memoria" tenemos el típico caso de que al mejor cazador se le va la liebre. Es una parodia a la exhibición prolija de conocimiento que a veces no se constata más que en el currículum, sin tomar en cuenta la solidez de su obra. Pero al mismo tiempo es una crítica contra ese puntillismo exagerado de calificar a ésta, la obra, no por su profundidad sino por su cantidad (sin ninguna omisión) de contenidos:

Sabio eminente, historia romana en veintitrés tomos, candidato seguro Premio Nobel, gran entusiasmo en su país. Súbita consternación: rata de biblioteca a full-time lanza grosero panfleto denunciando omisión Caracalla. Relativamente poco importante, de todas maneras omisión.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Julio Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos*. p. 21.

<sup>31</sup> *HCF*. p. 88.

Otro ejemplo del escándalo que produce lo excepcional por no reconocerlo como parte del mundo circundante es "Camello declarado indeseable". Si en este texto, el animal se muere de tristeza se debe, más que a la vivencia de su situación marginal, a la compasión que despierta su desventura y a la negativa de verlo como algo factible de suceder, haciendo sentir al camello más marginado de lo que está:

Aceptan todas las solicitudes de paso de frontera, pero Guk, camello, inesperadamente declarado indeseable. [...] Tristeza de Guk, retorno a las tierras de infancia. Y los camellos de familia, y los amigos, rodeándolo y qué te pasa, y no es posible, por qué precisamente tú. Entonces una delegación al Ministerio de Tránsito a apelar por Guk, con escándalo de funcionarios de carrera: esto no se ha visto jamás, ustedes se vuelven inmediatamente al oasis, se hará un sumario.<sup>32</sup> ("Camello declarado indeseable")

En "Fin del mundo del fin" nada más faltó que como en *Cien años de soledad* los peces entraran por la ventana. La naturaleza da golpes de estado y como una fuerza armada efectúa conquistas (además de que satiriza el excesivo empleo de la representatividad de los países: a éstos ya no los conforman territorio ni gente, sino gobernantes, embajadoras de belleza, equipos nacionales de fútbol, etc.; es decir, nada que ver con la realidad): "presidentes de diversas repúblicas son sustituidos por lagos y penínsulas, presidentes de otras repúblicas ven abrirse inmensos territorios a sus ambiciones, etcétera".<sup>33</sup> La situación se invierte: si antes la naturaleza era afectada por los caprichos de la política (piénsese en las presas o en la expansión de la tierra sobre las aguas implementada en los Países Bajos, pero mucho antes también en los lagos del Valle de México), ahora ella, en venganza, es la que maneja los hilos de su acontecer.

"Geografías" es una magnífica paráfrasis del exceso en los afanes analíticos del ser humano sobre hechos o cosas de las que no se dispone información suficiente, y acerca de las cuales se emiten afirmaciones insulsas, o cuando menos desacertadas, *verbigratia* los supuestos ríos en Marte, conjetura planteada a partir de algunas fotografías tomadas por el Pioneer II y que fomentó la creencia sobre la vida en ese planeta, o la monumentalidad de las pirámides de Egipto, pretexto ideal de algunos científicos —de ciencia ficción, claro— para aseverar que en su construcción habían intervenido los extraterrestres. Todo esto mezclado con aquella historia en los libros de primaria, donde un grupo de niños tocan en la oscuridad un elefante y se imaginan que

---

<sup>32</sup> HCF, p. 91.

<sup>33</sup> HCF, p. 72.

se trata de objetos muy disímiles. En el texto de *HCF* son las conjeturas de una página escrita por las hormigas las que despiertan otras a su vez. Sobre el "Cielo Duro" que el autor interpreta como una montaña

se cierne ya una polémica que no terminará pronto. A la opinión de Fry y Peterson, que ven en él una mediana de ladrillos, se oponen la de Guillermo Sofovich, que presume un bidé abandonado entre las techugas.<sup>34</sup>

La burla es ácida: además de que las suposiciones entran en un terreno donde cualquiera de ellas es válida (lo cual como en los casos concretos que arriba cité es no sólo posible sino aceptable; su problema es esa pretensión de querer implantarse como verdades científicas), su incidencia se hace notar cuando se colige que se trata de una controversia sobre un punto del que no se puede obtener mayor provecho, siendo éste uno de los objetivos primarios de toda indagación científica.

La conclusión sería que el mundo está de cabeza. De lo que son apreciaciones subjetivas se intenta sacar leyes universales y de la opinión sobre un hecho excepcional una norma de comportamiento. Vista así la cuestión parece que las *HCF*, en la inversión de valores que exhiben, el autor no tuvo mayor mérito al presentar unos seres curiosos, pintorescos y subversivos contra la realidad circundante:

Estos cronopios, famas y esperanzas son la corporización de esquemas mentales elaborados a partir de la observación del hombre en relación con el medio. Estos seres absurdos se niegan a someterse a una lógica basada en la razón, se niegan a ser una pieza más del mecanismo tenaz de los días, se rebelan frente a todo lo que implique rutina y repetición, y se instalan en la zona de lo maravilloso, de lo extraordinario y lo fantástico.<sup>35</sup>

Por lo tanto, Cortázar en este libro, más que imaginar, observa, y el juicio acerca de esta acción, codificado hacia el nivel de lo fantástico, tiene sin embargo sus referentes asentados en lo que consideramos la realidad "evidente". Es por eso que en prácticamente todas las *HCF* los personajes, aunque calificados como seres fantásticos, reproducen actitudes típicamente humanas:

Los famas para conservar sus recuerdos proceden a embalsamarlos en la siguiente forma: Luego de fijado el recuerdo con pelos y señales, lo envuelven de pies a cabeza en una sábana negra y lo colocan parado contra la pared de la sala, con un cartelito que dice: "Excursión a Quilmes", o: "Frank Sinatra".

<sup>34</sup> *HCF*, p. 81.

<sup>35</sup> Susana Jakfalvi. *Op. cit.* p. 24.



Para los famas (como para muchos seres humanos) los recuerdos son hechos ya acontecidos, irrepetibles, por lo que la única manera de retenerlos (materialmente) es mediante una fotografía colgada en la sala o con un póster comprado como *souvenir*. En cambio para los cronopios los recuerdos son como sus hijos, y al mismo tiempo no tienen la pretensión de remontarse en el tiempo para tenerlos presentes, ya que sus recuerdos traspasan la imagen que los reproduce y son de nuevo seres vivos que conviven diariamente con los cronopios:

Los cronopios, en cambio, esos seres desordenados y tibios, dejan caer recuerdos sueltos por la casa, entre alegres gritos, y ellos andan por el medio y cuando pasa corriendo uno, lo acarician con suavidad y le dicen: "No vayas a lastimarte" y también: "Cuidado con los escalones". ("Conservación de los recuerdos")<sup>36</sup>

Y aunque Cortázar critica, también propone: si el escritor, en cuanto a ser humano, estaba ya a la expectativa de lo que se acepta como realidad considerando al juego, el humor, la imaginación, la distracción como salidas de una rutina opresora, no había más que un paso para que en el aspecto político, también como una posible (la más viable a su criterio) salida, se adhiriera a la doctrina que con mayor denuedo defendía (aunque ya convertida en gobierno no siempre lo aplicara) el principio de la justicia de clases: el socialismo. Por eso sostiene en su carta a Fernández Retamar: "De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros debían culminar en la realidad".<sup>37</sup> Traslado de la palabra a la acción que se haya más o menos manifiesto dentro de las dos obras a las que me he referido con mayor insistencia (*Rayuela* e *HCF*, junto con *Los premios*, inmediatas posteriores a 1959) y del momento histórico al triunfo de la Revolución Cubana:

Más allá [...] no llegué a sentirme un escritor de izquierda a consecuencia de un proceso intelectual sino por el mismo mecanismo que me hace escribir como escribo o vivir como vivo, un estado en que la intuición, la participación al modo mágico en el ritmo de los hombres y las cosas, decide mi camino sin dar ni pedir explicaciones.<sup>38</sup>

Según Cortázar, si ha de ser, la liberación tiene que empezar desde el ámbito individual y partir de las acciones más simples que puedan imaginarse, por muy

<sup>36</sup> *HCF*, p. 115.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>38</sup> Julio Cortázar. *Obra crítica*. Tomo III. p. 37.

intrascendentes que parezcan. Por lo tanto no se requiere de grandes malabarismos: bastará solamente con cambiar el punto de donde se mira al mundo para que todo el proceso se desencadene. Y desde ese momento será posible dar una "vuelta al día en ochenta (por mencionar un número) mundos" cuando se sale a la calle y ésta comienza a invadirnos, a entreverarse con nuestra realidad (interna y externa también) y el modo como la exploramos o como la entendemos (gracias a ello es posible que Oliveira lea un capítulo de Galdós y al mismo tiempo —¿a quién no le ha pasado?— su conciencia discurra aparte sobre una y mil cosas diversas<sup>39</sup>). Será posible porque también Johnny Carter, al escuchar una melodía recuerda el vestido verde de Lany en el Club 33, estando él en París, o Julio Cortázar al hacer lo mismo coi: Lester Young, evocar al Kid Azteca.

Pero ojo. Un mundo se sobrepone al otro, el caos entra en el orden pero no produce un *desorden*. Por muy débil que sea, siempre hay una línea de contacto que une la nigromancia con el socialismo (ver el caso de George Sand), al ratón con la trituradora de papel, y es en ese preciso lugar donde entra en juego la poesía (por eso no tiene por qué ser desorbitado que una hormiga vea al excusado como un "cielo duro" —"Geografías"); y también por eso, si el lenguaje *no* es la realidad, en la literatura, a través de las potencias de la imaginación, se puede hacer que la realidad sea como lo dicta el lenguaje y que una pariente o vecina tenga nalgas de ánfora etrusca (cfr. "Etiqueta y prelaciones"), y que por la expresión idiomática se unan estas dos entidades (realidad y lenguaje) para que un hombre "pierda la cabeza", literalmente ("Acefalia").

Pero tampoco es para tanto. La ruta por donde se puede transitar hacia la "otra orilla" comienza regresando por el sendero que ya se recorrió. Cortázar en "Retrato de un casoar" plantea que debemos aprender a desconocernos, a *desfazer* el camino mal andado, porque el objeto convierte a su vez en objeto al sujeto que lo observa al momento en que él también lo observa. En el mundo de *HCF* el arriba y el abajo tienen el mismo valor, el blanco y el negro, el cielo y la tierra. En todo caso el juicio dependerá de la perspectiva y la intención con que se contemple el mundo circundante.

### 5.5 Una nueva visión del mundo como actitud vital

---

<sup>39</sup> *Rayuela*. Cap. 34.

"Benditos sean los cronopios, los piantados, los gallegos, los yucatecos y demás idos de cualquier latitud del mundo".

Entonces, ¿cuál es en resumen el propósito de Cortázar? Inventar no, descubrir la otra realidad subyacente dentro de lo que podríamos catalogar como "realidad evidente". Que el fenómeno de la lectura sea un punto de encuentro para un contacto recíproco: la mitad de un libro se constituye cuando el autor lo escribe, la otra mitad se completa cuando el lector lo lee. Y por último, que este lector, a través de una gimnasia de la imaginación, desarrolle sus "músculos" espirituales y existenciales, como Cortázar, que al escribir *HCF* retrata una visión del mundo marginada y de ese modo inunda de luz las páginas del libro, que a su vez actúa como un puente, un espacio de transición, un vehículo de travesía para que al ser leído el lector no sólo acepte esa concepción de la realidad sino que, ya sea consciente o inconscientemente, se atreva a *asumirla*, y esa realidad marginal brinque de las páginas del libro al ámbito cotidiano del lector, descubriendo así que esa otra versión y visión no vienen de fuera, antes bien se localizan en su propio espíritu y lo que (generalmente) han tratado de hacer las normas de la civilización es cercenárselas.

Desde este punto de vista, en *Rayuela* las conclusiones pueden estar un tanto equivocadas: no hay que empezar de cero sino encontrarle sentido a un mundo que, como está actualmente, parece no tenerlo. *Eppure si muove*: cuando el hombre, aparte de su razón, pueda recurrir sin cortapisas a su espíritu y a su instinto, el equilibrio será restablecido puesto que "para él (Cortázar) la realidad incluye todo —el sueño, la locura, el azar, la intuición, la magia— y no se separa en mitades contradictorias".<sup>40</sup>

En *HCF*, empleando los instrumentos del humor y el juego, Cortázar demuestra lo que ya está. Por eso tampoco se trata tanto de descubrir como de decir: los cronopios existían desde antes de *HCF*. No había pues que descubrirlos sino nombrarlos, darles un lugar en la literatura y convertir a ésta en un medio de liberación que, por lo demás, siempre lo ha sido, sólo que en este caso cumple también funciones de difusión. En esa misma dirección el asunto no es privilegiar, a partir de ahora, el espíritu irracional, sino

---

<sup>40</sup> László Scholz. *Op. cit.* p. 23.

darle un lugar equitativo frente a la razón, y dárselo alabando el instante mágico en que hace su aparición para así reivindicar todos esos siglos que se le mantuvo reprimido. Y recurriendo a la metonimia, cito aquí la parte (los piantados) por el todo (los seres de actitud "cronopia", de visión "descolocada"), con una anécdota donde el mismo autor clarifica sus propósitos:

es justo decir que si la capital se enorgullece de un meritorio porcentaje de piantados, en cambio nuestras provincias continúan repletas de idos; [pero su principal] importancia [radica en la] esperanza de que la suma de idos y piantados alcance algún día a contrarrestar la influencia de los cuerdos, con los cuales nos está yendo hasta ahora como usted ya sabe.<sup>41</sup>

Como quien dice, para restaurar el equilibrio perdido.

"Mientras más alejado de la realidad, más cerca de este mundo".

Sobre este punto no faltarán las críticas (¡qué bueno!): este propósito de difundir un modo de interpretar la realidad refuerza todavía más la reminiscencia que guarda *HCF* con las fábulas que tanto promovió la literatura neoclásica, para una "buena educación de la juventud". Sin embargo, al invertir el esquema de ese tipo de escritura descendiente del Siglo de las Luces, Cortázar cae en el mismo objetivo: utilizar la escritura con fines pedagógicos. Pero la diferencia de sutil pasa a determinante. En primer lugar, esta literatura de fábulas educativas tenía una finalidad "pedagógica coercitiva"; en ese sentido quizá su función no es distinta de las famosas telenovelas actuales: crear modelos de conducta homogéneos para que todos miren igual, piensen sin diferencia, sientan lo mismo, se queden calladitos en su casa (como la hormiga de la célebre fábula) y crean que son felices así. En cambio las *HCF* tienen una obsesión distinta (simpatizan con la cigarra, por principio de cuentas). Son, por decirlo de algún modo, "pedagógicas liberativas", en tanto que revelan otras posibilidades para el ser humano. Si en ellos hay una coerción, ésta apunta a que la realidad no acepta una sola y oficial interpretación:

Contrariamente al estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico, un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho

---

<sup>41</sup> Julio Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos*. p. 181-2.

más exigente en materia espiritual de lo que imaginan los escritores y críticos improvisados por las circunstancias.<sup>42</sup>

Sobre esta cuestión puntualizo: en *HCF* el propósito del autor no persigue un "adoctrinamiento ideológico", aunque en la recepción del lector así resulte. Para bien o para mal, de su lectura puede desprenderse un aprendizaje (porque hablando de la literatura convertida en experiencia vital, no tiene caso cruzar el pantano sin mancharse). Como dije antes, lo único que no se debe aceptar es que esa "exposición de motivos" se vuelva un dogma impositivo.

En el mundo que las *HCF* edifican (que nunca sobra decirlo, también es el nuestro) cada quien tendrá la libertad de realizarse a su gusto. Aunque Cortázar evidencie mayor simpatía hacia los cronopios (así sea por contraste) en su división dicotómica (o tricotómica) admite de manera natural a famas y esperanzas. Trasplantado esto al mundo corriente, tenemos, tres variantes (por señalar los tipos que aparecen en el libro pero que seguramente hay más, por lo que el número de estas categorías debería ser ampliado) existenciales para el ser humano entre las cuales puede escoger si desea en ellas identificar su comportamiento. Así, las claras tendencias que este escritor apoya son la heterogeneidad, la diversidad, la libertad para que (claro, sin ofender al prójimo) cada quien sea como le dé la *real* gana.

En segundo lugar está de nuevo la libertad. Así como el ser humano tendrá, a partir de la asunción de un sentido en su vida, la posibilidad de elegir de entre una amplia variedad de opciones, así también el escritor, preocupado (o apoyado) por la resonancia que obtenga su obra, está en la libertad y el derecho de inclinar su pluma por el lado ético, o psicológico, o sociológico, o político, o filosófico, o histórico, o metafísico, o religioso, o metaliterario, toda vez (o al mismo tiempo) que haya logrado trascender el plano estético. Y éste requisito, sin duda (merced también al humor que impregna su mirada y al juego formal), Cortázar lo ha trascendido ya, como lo demuestran casi cualquiera de sus páginas, escogidas al azar:

Una esperanza cambió con su hermana los siguientes telegramas, de Ramos Mejía a Viedma:  
 OLVIDASTE SEPIA CANARIO. ESTÚPIDA. INÉS.  
 ESTÚPIDA VOS. TENGO REPUESTO. EMMA.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento" en *Obra crítica. Tomo II*. p. 382.

<sup>43</sup> *HCF*. p. 138.

## ("Telegramas")

Un caso donde el humor aparece elevado a plenitud hasta el rango de lo literario, esperando que después suba hasta la esfera de lo vital.

## 5.6 Una nueva visión del mundo como actitud vital.

"Brinca la tablita yo ya la brinqué"

El humor es una reconciliación con la vida. Esto presupone un estado de conflicto: la vida no es aceptable tal como se nos presenta. Pero la reconciliación no disuelve la causa del conflicto; sólo cambia la disposición de quien lo vive. Esto es precisamente lo que se expresa en el humor: la vida se afirma a pesar de todo.<sup>44</sup>

La afirmación de Nicol guarda un parentesco cercano con la de Fernando Savater cuando habla de su "imaginación alegre". La alegría tiene cabida porque nos ayuda a vivir por encima de lo que ya no se puede remediar. Un poco de placer a cambio de lo inexorable: "La razón que justifica la búsqueda del placer es ese mismo comedimiento con que se aceptan el dolor, la adversidad, el destino inescrutable, la brevedad de la vida y la seguridad de la muerte".<sup>45</sup> Y el humor a fin de cuentas no es sino una colocación distinta frente a lo adverso. El ser humano tiene entonces la disyuntiva y la posibilidad de elección cuando las cosas se le cambian de lugar (es decir, cuando no salen como se espera). En su voluntad está o lamentarse de algo que a lo mejor ya no se puede componer, o simplemente reír (que en más de un sentido es saber vivir). Así le sucede al cronopio de "La foto salió movida" al pensar que

sería horrible que el mundo se hubiera desplazado de golpe, y a lo mejor si los fósforos están donde la llave, puede suceder que encuentre la billetera llena de fósforos, y la azúcar llena de dinero, y el piano lleno de azúcar, y la guía de teléfono llena de música, y el ropero lleno de abonados, y la cama llena de trajes, y los floreros llenos de sábanas, y los tranvías llenos de rosas y los campos llenos de tranvías.<sup>46</sup>

pero de lo cual también uno puede pensar que no es "horrible", sino que es maravillosamente cómico, o, en su defecto, poético. O inclusive surrealista.

## 5.7 La subversión de la realidad: contactos con el surrealismo.

<sup>44</sup> Eduardo Nicol. *Op. cit.* p. 196.

<sup>45</sup> *Ibidem.* p. 199.

<sup>46</sup> HCF. p. 125.

Todo induce a creer que existe cierto punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente.<sup>47</sup>

Mucho se ha escrito sobre los contactos de la literatura de Cortázar con el surrealismo (los escritores de dicha corriente también utilizan de manera conjunta los elementos del humor y el juego en su escritura). Para contribuir a esta polémica, la cita de uno de los *Manifiestos* viene como anillo al dedo a fin de respaldar la intención de Cortázar de conciliar imaginación y razón, humanidad y naturaleza, sentidos e intelecto en "cierto punto del espíritu" e ingresar así a la tan anhelada "realidad 'absoluta' —como le llamó Breton" donde se borran "los límites falsos de lo real e irreal".<sup>48</sup>

Pero es en el enlace entre escritura y vida donde resulta más patente este vínculo: "En realidad Cortázar ha realizado en parte el deseo de los surrealistas de formar con el arte un principio de *vidas* (sub. mío) más que un nuevo arte".<sup>49</sup>

El escritor argentino, hacia finales de la década de los cincuentas, principios de la siguiente, se encuentra con un ser humano dividido. El avance tecnológico, que un día le prometiera un dominio de su entorno físico para mejorar o simplificar su existencia, desencadenó aparte una serie de conflictos delicados, el principal de todos que con ese mismo avance pudiera ser víctima de su destrucción total. Lo real y la razón no justificaban un precio tan alto y eran insuficientes para el objetivo que se les planteó. Escindido, la labor era ardua (por remontarse hasta lo más básico) pero insoslayable: había que conciliar de nuevo al ser humano consigo mismo. ¿Cómo? Revalorando las aptitudes del alma: la ensoñación, el juego, lo fantástico, lo irracional, lo metafísico. Así lo habían hecho los románticos, Baudelaire y los *poètes maudites*, los surrealistas. El camino era pues más o menos conocido.

Una sutil distinción hay que atender sobre este punto. Revalorar las instancias imaginativas significa contraponerlas y *equilibrarlas* (que no suplantarlas) frente a las racionales, canonizadas por la legislación y las buenas costumbres. Y si bien es el estado alterado, cercano a la locura, el de las grandes realizaciones (decía Breton que la

<sup>47</sup> André Breton . *Manifiestos del surrealismo*. Citado por Susana Jakfalvi en *Op. cit.* p. 31.

<sup>48</sup> László Scholz *Ibid.* p. 66.

<sup>49</sup> *Ibidem.* p. 69.

lucidez es la gran enemiga de la inspiración), para todo habrá tiempo. En ese sentido es que estoy utilizando el concepto de equilibrar: habrá tiempo para ser racional y apolíneo, habrá tiempo para ser lo contrario y dionisiaco. Todo dependerá de la cancha de juego y de las circunstancias anímicas en que se halle uno. Por dar un ejemplo (que como toda regla contiene también sus excepciones): para desempeñar un trabajo (en tanto actividad productiva) es no sólo recomendable sino necesario ser racional; para realizar actos donde se demuestra que el hombre no es una máquina que produce en serie ("taylorizada" según José Juan Tablada) lo deseable es dejarse llevar por los sentidos y las emociones, y encontrar así el suplemento (ése de total plenitud) que la realidad "diurna" niega regularmente. Al realizar uno su influjo invade al resto: amar es un anhelo de completud; imaginar también.

En suma Cortázar (al menos en *HCF*, libro por el que pongo las manos al fuego) es un "poeta maldito" al que tal calificación resulta un tanto sobrante, un romántico no por utópico, sino entendiendo al Romanticismo en sus dimensiones reales, como "una liberación del arte y de la personalidad".<sup>50</sup> Una liberación del hombre.

Por lo pronto, la liberación comenzará por los territorios propios del ámbito imaginativo: la creación artística dentro de ellos. Dice María Rosa Palazón:

el paraíso que nunca hemos abandonado son las artes que, al no dividimos, sino expresarnos como un todo y satisfacer de manera sublimada nuestros deseos, funcionan como una reserva de salud mental para los pueblos.<sup>51</sup>

Sabias palabras dado que, si el poeta interpreta el imaginario colectivo, la poesía resulta de algún modo una especie de reunificación con aquello que perdió en los primeros días de la Historia.

Y sobre el surrealismo expresa algo que también se puede aplicar acerca de las búsquedas cortazarianas:

El surrealismo intentó acabar con las concepciones parcializadas del ser humano para reivindicarlo como un todo complejo, vivo, sorprendente, que va realizándose y que debe tener la posibilidad de realizarse más plenamente.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Que según así lo definía Victor Hugo, citado por Manuel Serrat en Conde de Lautréamont. *Los cantos de Maldoror*, p. 28.

<sup>51</sup> María Rosa Palazón, "La imaginación al poder" en *Revista Universidad de México*, p. 63.

<sup>52</sup> *Ibidem*.



es decir, que el hombre sea el Adán de sí mismo y complete su propia creación, un hombre nuevo que retome los objetivos originales de los que se desvió un día, deslumbrado por el conocimiento metodizado del exterior que le rodeaba y al que se lanzó a dominar antes de hacer lo mismo con su propia realidad interior.

Sin embargo siempre hay un pelo en la sopa. Donde las propuestas del surrealismo ya no encajan en la obra de Julio Cortázar es en la asunción radicalmente de la libre fantasía como ordenadora de un texto literario. Nada tan alejado de su literatura como los "cadáveres exquisitos". En Cortázar, así se trate de la línea más oscura que se pueda encontrar, hallaremos siempre una intencionalidad, una dirección definida, si no al momento de su escritura, si en el proceso de revisión (baste citar las notas de pie de página y la "Bitácora" que acompaña a la edición de *Rayuela* dentro de la Colección Archivos para comprobar esto). Y más aún (como se verá en el capítulo siguiente), nada le es igualmente más ajeno que constituir una preceptiva literaria e implantar un método de escritura "automática". Nada de imponer un sistema por otro, nada de recetas. En la vida como en la creación literaria todos los sistemas son viables; el único requisito es que armonicen y embonen dentro de su estructura orgánica interna.

Por último, el distanciamiento entre el surrealismo y las propuestas cortazarianas obedece a una cuestión sencilla. Por principio de cuentas, en Cortázar hay un rechazo de los medios programáticos; por esa misma razón en su vínculo con el socialismo se abstiene de adoptar sus dogmas impuestos: si no hay libertad de elección, no hay libertad. Del mismo modo, aunque el escritor argentino también recurre a lo irracional como campo de experimentación libertario, esta estrategia, antes que lanzarse a una expedición asistemática a través del inconsciente, persigue un sesgamiento de lo rutinario y estáticamente instituido. Una exploración de la realidad donde las aristas del rompecabezas no encajan, donde aparece cuadrada la línea circular.

5.8 La escritura de Cortázar: hacia la plena instalación en el "otro lado".

"Donde aparece cuadrada la línea circular".

En el último capítulo de este trabajo hablo de la materialización (que parte de los personajes y aspira llegar hasta el lector) de un nuevo tipo de hombre. Un recorrido que empieza en el escritor para cerrar su círculo en el ser humano que todos los días hincha las calles del mundo y que atónito se queda, alienado de sí mismo, al borde de la noche.

Los personajes de Cortázar (a partir de la etapa en que descubre una orientación existencial de su escritura, sus protagonistas y sus lectores) se ubican en la misma circunstancia y en la misma aspiración de trascender la esfera de lo real, de romper la telaraña que los exilia de la esencia de las cosas, oscilando en su eterna búsqueda (quizá lo único que justifica la existencia de la eternidad) de la "otra orilla", apenas vislumbrada, entregada a medias. Arenas movedizas, espacio indeterminado que se revela cuando le place y casi siempre escondido tras de la cortina de la tradición o lo habitual. Habla Johnny Carter:

...no puede ser que no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta... [...]

—Sobre todo no acepto a tu Dios— murmura Johnny. No me vengas con eso, no lo permito. Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa [...]. Aquella vez en Nueva York, yo creo abrí la puerta con mi música, hasta que tuve que parar y entonces el maldito me la cerró en la cara nada más porque no he rezado nunca.<sup>53</sup>

Mujer de presencia fugaz, lo poco que se sabe de esa "otra realidad" aumenta el apetito por su obtención, la imposibilidad de brincar la muralla, si es que no hay alguien que también la esté golpeando del otro lado en el mismo punto (¿es que el amor es otra cosa?), tal como lo piensa Horacio Oliveira:

...habría que vivir de otra manera. [...] Sí, quizá el amor, pero la *otherness* nos dura lo que dura una mujer, y además en lo que toca a esa mujer. En el fondo no hay *otherness*, apenas la agradable *togetherness*. Cierto que ya es algo... Amor, ceremonia ontologizante, dadora de ser. [...] Pero gentes como él y tantos otros, que se aceptaban a sí mismos (o que se rechazaban pero conociéndose de cerca) entraban en la peor paradoja, la de estar al borde de la otredad y no poder franquearlo. La verdadera otredad hecha de delicados contactos, de maravillosos ajustes con el mundo, no podía cumplirse desde un solo término, a la mano tendida debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro.<sup>54</sup>

Sólo los cronopios parecen estar instalados del otro lado de la muralla, libres de agresivas conflictividades, y moverse a sus anchas por ese "otro lado", ya que, haciendo

<sup>53</sup> *El perseguidor*. pp. 87-88.

<sup>54</sup> *Rayuela*. Cap. 22, p. 90-91.

equivalencias, si *Rayuela* es el fracaso del pensamiento, *HCF* es el triunfo de la alegría. Los cronopios no tienen pues necesidad de patear puertas o de que alguien les ayude a pasar de la mano las fronteras. Pueden correr, brincar, soñar, dibujar, jugar, reír sin tener que pedir permiso para hacerlo, ejemplo digno de tomarlo en cuenta, porque siguiendo, pero invertido, el apotegma que cita Kundera, si ahora los hombres nos dedicamos a reír, Dios se pondrá a pensar.

**CUARTO CAPÍTULO: *HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS*, UNA VARIANTE  
EXISTENCIAL PARA EL LECTOR**

Entre Cervantes y Cortázar existen vínculos especiales. Al primero se le debe la estructuración del género literario predominante en el periodo de la Modernidad: la novela. Al segundo le cabe la gloria, dentro de la evolución sufrida en el siglo XX, de ponerle punto final a dicha estructuración, y si la novela pervive será (por su culpa) con base en otro esquema. *Don Quijote de la Mancha* fue la obra con la que Cervantes consagró su propuesta escritural; lo mismo fue *Rayuela* para Julio Cortázar.

Pero las similitudes llegan hasta aquí, porque en cuanto entramos al terreno de los personajes principales, Cervantes construye la personalidad de un hombre encantador y maravillosamente desfasado de la realidad, para inventarse a cada momento otra, a la altura de sus proyectos y preceptos. En cambio Horacio Oliveira desdora en ese aspecto: se queda a medias en su lucha por edificarse una realidad para sí (aunque también bordea las lindes de la locura), quizá porque no la merece o no la termina de descubrir. Sin embargo en el resto de la literatura de Cortázar aparecen cierto tipo de personajes que, sin saber a ciencia cierta si son desquiciados mentales, rivalizan con la magia de un don Quijote empeñado (y muchas veces victorioso) en hacer que el mundo circundante se acople a la medida de sus deseos, o lo que es lo mismo, que mejore: los cronopios y sus sendos acompañantes:

Los Cronopios ("esos objetos verdes y húmedos") fueron concebidos por Cortázar durante un concierto por Louis Armstrong en París en 1952, y representan el tipo humano ideal cortazariano: un ser desafiado, desordenado, que goza la vida y vive en las afueras de la sociedad.<sup>1</sup>

Y vivir "en las afueras de la sociedad" significa no ser asocial, sino negarse a ser acondicionado (y al mismo tiempo contaminado) por estructuras huecas (en tanto rutinarias y previsibles) de comportamiento.

Como no han oído la risa de Dios, los agelastas (que no ríen ni tienen sentido del humor) están convencidos de que todos los seres humanos deben pensar lo mismo y de que ellos son exactamente lo que creen ser. Pero es precisamente al perder la certidumbre de la verdad y el sentimiento unánime de los demás cuando el hombre se convierte en individuo.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Alfred Mac Adam. *Op. cit.* p. 165.

<sup>2</sup> Milán Kundera. *Op. cit.* p. 147.

Moraleja para el lector: "cuando llegues a una conclusión, lo más seguro es que estés equivocado":

Las esperanzas lo saben, y no se preocupan.  
 Los famas lo saben y se burlan (después de todo la sabiduría no les está negada).  
 Los cronopios lo saben, y cada vez que encuentran una tortuga, sacan la caja de tiza de colores y sobre la redonda pizarra de la tortuga dibujan una golondrina.<sup>3</sup>

### 6.1 Cortázar y su visión pragmática de la realidad

"Un mundo donde todo es posible, incluso que exista"

Essa "urgencia de apreensão por analogia", [...] surgiria no homem desde suas primeiras operações sensíveis e intelectuais, mas teria perdido sua *eficácia* diante do predomínio da razão, que, no Ocidente, determina a história e o destino das culturas. Conservando-se, porém, em diferentes estratos e com diversa intensidade em todo indivíduo, se revela, por exemplo, como elemento emotivo e de descarga, nos diversos usos idiomáticos. A poesia, reduto permanente dessa "lógica afetiva", manteria, entretanto, essa tendência analógica como um *instrumento eficaz*, como uma espécie de sentido espiritual, capaz de explorar um mundo irredutível em sua essência a razão.<sup>4</sup>

Entre lo enunciado por el título de esta sección y la cita que le sigue existe al parecer una flagrante contradicción, la cual es, dentro del ámbito de la poesía, una de sus virtudes. Contradicción que es reunión de valores disímbolos. Tradicionalmente se ha conceptualizado a la poesía como un estado de evasión, pero a la vez es un modo de plantarse con firmeza frente a la vida, una forma de aproximarse a ella. Si César Moro dice:

Pienso en las holoturias angustiosas  
 que a menudo nos rodeaban al acercarse el alba  
 cuando tus pies más cálidos que nidos  
 ardían en la noche  
 con una luz azul y centelleante,<sup>5</sup>

está describiendo una realidad de la mejor manera posible, por lo menos para él y para quien lo sigue en ese camino (el lector de poesía). El decir poético es una flecha que va directo a la médula de las cosas (de ahí que Arrigucci califique como "instrumento eficaz" la "tendencia analógica" de la poesía). Ese relámpago del cual surge la chispa, al unir

<sup>3</sup> H (algo modificada) de CF, p. 141.

<sup>4</sup> Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.* p. 46.

<sup>5</sup> César Moro, "Carta de amor" en *Renombre del amor. Antología*, p. 23.

dos o más realidades apartadas, constituye una función práctica en tanto sintética: ahorra para el lector el largo trayecto que hay que recorrer dentro del discurso ordinario para reunir a las realidades susodichas. De hecho, este cúmulo de líneas que voy haciendo son una traición del objetivo poético. Explicar la poesía es tan desalentador como explicar un chiste: la gracia se pierde y todo se lo lleva el diablo.

Si al momento de emitirlo el decir poético tiene un compromiso con el mundo cotidiano en la medida en que es un asunto de todos los días, lo mismo sucede con el escritor cuando cobra conciencia de la repercusión comunicativa que implica el empuñar la pluma. En el caso de Cortázar este compromiso muestra dos vertientes. La primera circunscrita a lo concreto y particular, asegura que, al ejercer su oficio, el escritor tiene la obligación moral de dirigir (que no determinar) su obra, como medio de comunicación (e incluso de información en algunos casos) que es, hacia la denuncia de una situación de miseria, explotación e injusticia que el sistema político-económico vigente ha generado en América Latina. Y Cortázar es más radical todavía: apoya la lucha armada para revertir esta situación:

En ese dominio manchado de sangre, torturas, de cárceles, de demagogias envilecedoras que nuestra literatura libra sus batallas como en otros terrenos las libran los políticos visionarios y los militantes que tantas veces dan sus vidas por una causa que para muchos parecería utópica y que sin embargo no lo es, como acaba de demostrarlo con un ejemplo admirable ese pequeño pueblo inquebrantable que es el pueblo de Nicaragua, y como está ocurriendo en este momento en El Salvador y continuará en otros países de nuestro continente (y continuando hacia arriba están Guatemala y Chiapas).<sup>6</sup>

El mismo Cortázar divide su visión política entre la etapa de simpatizante socialista y con los movimientos armados de liberación, y la de distanciamiento (casi indiferencia) con respecto de ellos. Conforme a esto se supondría que su etapa de simpatizante (a partir de la década de los 60 en adelante) es también su etapa como revolucionario y escritor comprometido. Sin embargo, en nada de esto influye su papel de escritor, ya que para tener una postura política y reivindicadora no necesita ser escritor; en todo caso servirá (eso sí) como ejemplo difusor de una ideología y un pensamiento dentro de su circunstancia vital y como persona pública que es.

El segundo tipo de respuesta, más abierta y distendida, nos presenta a un Cortázar que siendo subversivo es maravillosamente revolucionario, actitud que parte

<sup>6</sup> Julio Cortázar, *Obra crítica*. Tomo II, p. 233.

desde su primera etapa de escritor (de *Los reyes* a *Las armas secretas*) y, afortunadamente, se continúa en la segunda (de *HCF* a *La vuelta al día en 80 mundos*<sup>7</sup>). Cortázar será por esto peligroso incluso para la Revolución misma, entendida ésta como la simple ecuación de ganar la lucha de clases y, una vez tomado el poder, beneficiarse de ello, hacer propaganda de la reivindicación de la gente empobrecida pero negándoles una participación política efectiva, estatizar la economía para anquilosarla y manejar ideológicamente a la población con los medios masivos para que nadie se tome la molestia de pensar, de cuestionar (¿cómo, si el futuro ya llegó?) y ni siquiera debe uno preocuparse por los pequeños problemas cotidianos que el infalible y *sabelotodo* supremo gobierno ya está trabajando para solucionarlos lo antes posible. Y los escritores, que por obviedad ya no tienen nada que denunciar, si es que quieren continuar con su tarea (escribir), tendrán que alabar los logros de la Revolución.

Cortázar está de origen deslindado de este tipo de compromiso, porque su búsqueda no es tanto material como espiritual: su simpatía con las ideologías de izquierda es más bien *circunstancial*, en tanto que comparte con ellas el objetivo de la liberación humana, pero eso es sólo un puerto en su travesía. Desde el personaje de Johnny Carter las finalidades se aclaran: lo que importa es la liberación existencial y la revolución colectiva a través de la revolución individual: "En definitiva Johnny se está buscando a sí mismo y está buscando a su prójimo" en una nueva escala, un ser que podría llamarse un "hombre nuevo" que condene el "hecho de contentarnos con la objetividad externa, lo que limita nuestra experiencia de la vida y nuestro desarrollo personal. ¿No es más interesante 'abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo' y 'sentir el latido de metal de una cucharita' [...]".<sup>8</sup>

*HCF* se localiza dentro de dicho marco referencial. Y lo está no sólo porque la crítica especializada lo haya calificado como un libro disparatado, sino también porque de acuerdo al humor y el juego, que junto con esa visión crítica de la realidad son sus ingredientes básicos, es posible la aparición de unos personajes fabulosos (cronopios, famas y esperanzas) que ponen al mundo de cabeza.

<sup>7</sup> Esta clasificación que presento reúne por una parte sus obras iniciales, y por otra, las que publicó dentro de la década de los sesenta.

<sup>8</sup> Enrique González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, p. 69.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**



"El compromiso significa, pues, ser consciente del destino del hombre y contribuir con su quehacer de formar al hombre nuevo quien, por lo demás, debe crearse a sí mismo".<sup>9</sup> Pero la constitución (y/o consecución) de este nuevo hombre, ni implica el seguimiento estricto de una fórmula, ni tampoco puede lograrse sin la libre voluntad y participación del individuo. El autor o su obra pueden ser guía y acompañante durante algunas etapas de este crecimiento, pero no en todas.

Por tanto, la revolución "institucionalizada" (descrita ya suscitadamente) no podrá aprovecharse del Cortázar escritor como una plataforma propagandística, ya que en su propuesta de cambio ésta (la revolución) será antes una actitud liberadora de alcances más generales, cotidianos y permanentes. Porque ya lo dijo el "Beto" en la Selva Lacandona, de lo que se trata es de poner al mar en lugar del cielo (siquiera un rato) para que lo conozcan quienes no lo han visto.<sup>10</sup> Frente a eso cualquier clase de revolución socio-política parece quedar bastante más descolorida.

## 6.2 ¿El "hombre nuevo" es un hombre salvaje?

La causa del mal está en la sociedad y en la forma en que los hombres modificaron la naturaleza original inocente del hombre salvaje.<sup>11</sup>

Para Sara Castro-Klarén, la fabulación ontológica de Cortázar sitúa al hombre como dueño de su albedrío (libre de limitantes deterministas y todavía sin alcanzar ese ámbito buscado, es decir, en una etapa evolutiva intermedia).<sup>12</sup> El escritor está apostando a futuro y la llegada de ese hombre nuevo (cabría mejor decir, renovado) será entonces paulatina. Sin embargo su búsqueda se puede remontar hasta épocas pasadas, comenzando desde los ideólogos de la Ilustración misma.

Me refiero a Rousseau, quien al utilizar al hombre americano (caracterizado por mantener un mayor contacto con la naturaleza que el hombre europeo) como objeto de sus reflexiones, lo relaciona con el hombre de las etapas primigenias. Arrigucci, valiéndose de las teorías de Lévy Brull, dice algo parecido respecto de Cortázar y su

<sup>9</sup> László Scholz. *Op. cit.* p. 63.

<sup>10</sup> *La Jornada* 5 de julio de 1995. p. 11.

<sup>11</sup> Roger Bartra. "Los ciudadanos de la naturaleza" en *La Jornada Semanal*, p. 8.

<sup>12</sup> En Jaime Alazraki. *The final island*. p. 140-150.

hombre nuevo, señalándolos partes constitutivas de un proceso de regresión a la etapa pre-lógica del hombre primitivo quien, como el poeta,

estabeleceria [...] uma classificação dos elementos da realidade, com base na analogia sentimental. Com apoio na analogia, o primitivo aproxima determinados seres porque têm propriedades místicas comuns. Do mesmo modo procederia o poeta, ao criar uma imagem".<sup>13</sup>

o los cronopios al usar alcachofas como relojes y al dibujar golondrinas en las conchas de las tortugas, amantes de la velocidad. De nuevo el choque de dos elementos pertenecientes a realidades diversas (que no divergentes). El conde Isidore Ducasse tenía razón.

El "filósofo de la naturaleza" por su parte considera que tal regresión a los periodos primitivos de la especie humana sería loable para recuperar algunas de las virtudes que el hombre "civilizado" perdió (algo a lo que también aspira Cortázar con sus cronopios). Rousseau describe a este hombre que, por remontarse a sus orígenes dentro del entonces siglo XVIII, se le califica como un "hombre salvaje" que "no conoce más bienes que la comida, la hembra y el reposo, y los males que teme son sólo el dolor y el hambre", pulsiones que lo aproximan a los animales. Sin embargo más adelante viene lo de las virtudes:

Pero hay tres peculiaridades del *homme sauvage* que tienen un sello distintivamente rousseaiano: es libre, es perfectible, y es piadoso. El hombre salvaje es un agente libre capaz de contrariar las reglas naturales y capaz de tener conciencia de esta libertad.<sup>14</sup>

Se trata entonces de un ser que vive apegado a la naturaleza, pero que a la vez se da cuenta que puede transformarla, si como tal entendemos eso de "contrariar").

Desde que tales ideas fueron dadas a conocer por Rousseau, hubo un rechazo inmediato. Se pensó que lo que proponía era una involución lamentable. Todo lo que el hombre había construido resultaba entonces vano, pero más aún existía un miedo (casi pavor) en descubrir que los sistemas de vida que se habían establecido tenían fallas:

Grande es el temor de descubrir la existencia de fracturas esenciales, de diferencias irreducibles; de hallar señales de que la humanidad es una comunidad artificial

<sup>13</sup> Davi Arrigucci Jr. *Op. cit.* p. 47.

<sup>14</sup> Roger Bartra. *Op. cit.* p. 7.

compuesta de segmentos incapaces de comunicarse entre sí sus experiencias primordiales.<sup>15</sup>

Ya desde entonces se sospechaba aquello que Cortázar en su obra hace explícito: en la civilización de Occidente algo andaba mal.

¿Cuál podría ser la solución? Desde luego, al interior mismo de sociedad moderna mantienen vigencia todavía manifestaciones liberadoras de necesidades instintivas y atavismos como las artes. Pero de manera más concreta el carnaval y los bailes de máscaras, son susceptibles de ser utilizados por las autoridades como desahogo para mantener un dominio o un control sobre los conglomerados sociales (como se hacía en la Edad Media con los villanos): "Tanto para Pascal como para Rousseau, el disfraz y el engaño son artificios usados por los poderosos para someter a los hombres". Sin embargo la dosis de subversión permanece cuando lo que empieza como mascarada o un simulacro, se vive como algo netamente verdadero: "¿Qué podría ser un simulacro verdadero para Rousseau? La representación figurada de una voz interior auténtica". Así Rousseau, como Cortázar a través de sus personajes, descubren la "auténtica" naturaleza humana y la actúan, lo cual les ayuda para hacerla transmisible y quienes así lo decidan puedan a su vez encarnarla:

En este punto Rousseau va más allá que los ilustrados científicos "descubridores" de la naturaleza humana: la descubre y además la actúa. Es un explorador de la naturaleza del hombre, pero también su profeta.<sup>16</sup>

Lo importante aquí es tener un tiempo y un espacio liberativo que no se rija por el calendario, sino que esté determinado por las circunstancias específicas generadas en un instante equis. En este sentido existe la posibilidad de regresar a esa especie de entorno edénico del que hablaba antes, donde a la vez convivan los avances del hombre civilizado con la sensibilidad del hombre campirano. De nuevo dos realidades que se funden en una sola: la fusión de ambos dará a luz eso que Rousseau llama *el ciudadano de la naturaleza* y que en sus características también se parece al hombre nuevo de Cortázar ya que cultiva "la soledad, la expresión directa de los sentimientos, el desprecio por la artificialidad, la críticas de las apariencias", construyéndose así "un punto de vista" analítico de la sociedad, pero al mismo tiempo "una mirada amorosa hacia los

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 9.

hombres",<sup>17</sup> que en más de un sentido parece ser la asunción de una tarea mesiánica o profética.

A pesar de esta construcción tan elaborada de un ser que busca moverse libremente en su entorno, hay un detalle en el que no reparó Rousseau (tal vez porque le tocó vivir los gobiernos totalitarios como estructuras igualmente explotadoras, pero no exterminadoras del hombre, como lo fueron las del siglo XX): la postura que debe guardar un individuo que intenta reintegrarse con la naturaleza ante un sistema opresivo (político, social, económico o militar) que lo enajena y violenta. Ésa sería tarea para los pensadores del futuro.

### 6.3 Cortázar y Camus frente a frente

Las razones de la Historia son siempre las de la eficacia, la acción y la razón. Pero el hombre es eso y algo más: contemplación, sinrazón, pasión.<sup>18</sup>

Por medio de este recorrido ontológico en las concepciones de la naturaleza humana, deseo trazar una línea secuencial entre la ubicación que da Rousseau para su *homme sauvage*, Albert Camus con su *homme revolté* y Cortázar con su "hombre nuevo". Tal vez, si se tratara de una fórmula matemática, podría describirse así:

*homme sauvage* + *homme revolté* = ¡hombre nuevo!

pero las matemáticas también son engañosas, sobre todo cuando tienden a simplificar.

Así pues, en el segundo estadio de este proceso evolutivo se localiza el hombre rebelde de Camus, quien al moldearlo, con todo y lo destructivo que parece, con todo y su cercanía con el criminal, le interesa escarbar en su interior hasta dar con la esencia de su condición humana:

El último fin de su despiadada destrucción, de su protesta incesante, de su furiosa rebeldía apunta siempre —aunque sea aun nivel sumamente abstracto— al hombre social. Por eso hace todo lo posible por formar co-autores de los lectores, por rescatar lo verdaderamente humano.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Mario Vargas Llosa, "Sartre y el Nóbel" en *Entre Sartre y Camus*. p. 13.

<sup>19</sup> László Scholz. *Op. cit.* p. 13.

László Scholz acertadamente identificó algunas similitudes entre la búsqueda del hombre nuevo cortazariano, y el *homme revolté* de Albert Camus, quizá porque la rebeldía es el primer paso hacia una renovación sustentable. ¿Y qué es para Camus un hombre rebelde?: "Un hombre que dice que no. Pero si se niega, no renuncia; es además un hombre que dice que sí desde su primer movimiento".<sup>20</sup>

Ser rebelde no implica entonces estar a la defensiva, sino ser propositivo para de este modo ubicar en el mismo plano que las funciones del intelecto, a esa imaginación cercana, al mismo tiempo, a la inspiración divina y a la locura: "Esa parte de sí mismo que quería hacer respetar la pone por encima de lo demás y la proclama preferible a todo, inclusive a la vida"<sup>21</sup> porque en ella radica la sustancia de su vida. No la que una educación recta y las "buenas costumbres" han modelado para él. No la que por medio de una serie de necesidades creadas y permanentemente insatisfechas le tienen atado a una configuración socio-política y a un sistema de valores dobles, cuando no cuestionables. No. Cortázar y Camus piden a su hombre rebelde voltear a su espalda y, como el general de "Tema para un tapiz" o el vendedor de palabras de "Cuento sin moraleja" esgrimir su integridad humana en un campo de batalla donde blande una espada invencible: el modo cómo vivir su vida. Es por ello que el cronopio no escucha a los famas que lo imprecán y que acuden (¡pobrecitos!) a lo universal para resolver lo particular. En el momento en que los obedezca y admita que dictaminen lo que tiene que hacer con su vida, en ese momento dejará de ser un espíritu libre. Éste es el principio de toda revolución verdadera.

Camus también lo ratifica: esta actitud, asumida así, libremente, se difundirá de forma natural al resto de los hombres. Este "jugársela" en pro de un valor superior a su propia vida le redunda para ingresar en un ámbito donde, con un gesto, se entiende y comunica con todos sus congéneres:

Si el individuo [...] prefiere la probabilidad de la muerte a la negación de ese derecho que defiende es porque coloca a este último por encima de sí mismo. Obra, por lo tanto, en nombre de un valor que, aun siendo todavía confuso, al menos tiene de él el sentimiento de que le es común con todos los hombres. Se ve que la afirmación envuelta en todo acto de rebelión se extiende a algo que sobrepasa al individuo en la medida en que lo saca de su soledad supuesta y le proporciona una razón de obrar.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Albert Camus. *El hombre rebelde*, p. 17.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 18.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 19.

Sin embargo, la cosa se pone trágica y no es para tanto (principalmente tratándose de cronopios y anexos). Afortunadamente todavía es posible disponer de medios para alcanzar la liberación de estos sistemas opresivos en tanto que su radio de acción (o botín de guerra) es la conciencia del ser humano, la cual se busca esclavizar (léase homogeneizar) o corre el peligro de, si bien no se descarta una posibilidad de incidencia represiva violenta puesto que, generalmente, las vías de opresión se hayan interconectadas (*remember* el 68 mexicano).

Por eso aunque la rebelión comience en el plano individual, su injerencia termina haciéndose notar en el plano colectivo, y una causa de rebeldía puede agrupar a otras:

El esclavo se alza por todas las exigencias al mismo tiempo cuando juzga que con tal orden se niega algo que hay en él y que no le pertenece a él solo, sino que constituye un lazo común en el cual todos los hombres, hasta el que le insulta y oprime, tienen una comunidad preparada.<sup>23</sup>

A esto se debe que los cronopios sean peligrosos aunque parezca inocuo tirar pasta por la ventana o enfadarse porque no hay un solo sandwich de queso en la mochila: si el ejemplo se expande, este acto de tomar conciencia de la realidad que se vive puede generar peligrosas reacciones en cadena.

#### 6.4 El principio de rebeldía

"Rebelarse es revelarse"

*Nuestra desgracia —escribiría en 1948— es que estamos en la época de las ideologías totalitarias, es decir, tan seguras de ellas mismas, de sus razones imbéciles o de su verdades estrechas, que no admiten otra salvación para el mundo que su propia dominación. Y querer dominar a alguien o a algo es ambicionar la esterilidad, el silencio o la muerte de ese alguien.<sup>24</sup>*

El hombre rebelde es el hombre inconforme, y esa inconformidad es el origen de semejante pesquisa en busca de la esencia de las cosas y de la vida. A su vez esto lleva al hombre rebelde a salirse del guacal (como por acá decimos) y del conglomerado

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 20.

<sup>24</sup> Albert Camus. Citado en Mario Vargas Llosa "Albert Camus y la moral de los límites" en *Entre Sartre y Camus*. p. 93-94.

social que lo violenta. Camus expresó muy bien esta condición en *El extranjero*, donde lo aparente inunda y envuelve al personaje "extraño" porque no se comporta como los demás. Vargas Llosa explica este punto admirablemente: al personaje de la novela se le podría perdonar que matara a un árabe (el mismo estado francés o sus representantes en su nombre, directa o indirectamente, lo hicieron muchas veces), lo que no le perdonan es que no esté arrepentido o no lo simule siquiera, como tampoco simula tristeza ante la muerte de su madre, hecho que es traído a cuento para sumarlo a sus cargos. Concluye Vargas Llosa:

Es imposible para Mersault, por ejemplo, fingir en el entierro de su madre más tristeza de la que tiene [...]. Tampoco puede —pese a que en ello le va la vida— simular ante un juez un arrepentimiento mayor del que siente por la muerte que ha causado. Eso se castiga en él, no su crimen.<sup>25</sup>

Para el escritor francés, nacido en Argelia (ojo con ese dato), el hombre rebelde, al asumir libremente dicha actitud, se opone irremediabilmente al Estado, y a casi cualquier forma de gobierno, pues en tanto eso, *forma*, le son inherentes las fórmulas de comportamiento, esa ritualidad criticable por vacua y simulante, y que lo vuelve (al Estado) un "monstruo que día a día gana terreno, invade los dominios que se creían los más íntimos y a salvo, suprimiendo las diferencias, estableciendo una artificiosa igualdad" con las trampas de la satisfacción material, de las que no se salvan "los artistas y los escritores".<sup>26</sup> En *HCF* hay también casos de rebeldía frente a la autoridad del Estado, debido a eso la familia "rara" es relevada de sus funciones por la policía en "Correos y telecomunicaciones", el hombre que vendía palabras es fusilado en "Cuento sin moraleja" y el cronopio locutor de "Inconvenientes en los servicios públicos" es condenado a lo mismo.

Por lo demás, esta oposición contra las autoridades es prácticamente natural en todo ser humano preocupado por su prójimo. Camus, contemporáneo de Cortázar, experimentó también el espejismo de la reivindicación social a través de las ideologías de izquierda, y aunque ambos conocieron algunos de sus resultados negativos, lo que en el primero es negación, en el segundo se vuelve transformación: Cortázar visualiza una buena base en el socialismo, como sistema de gobierno más cercano a la justicia de

---

<sup>25</sup> Vargas Llosa. *Op. cit.* p. 85.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 105.

las clases oprimidas (sobre todo en la experiencia latinoamericana), pero que no debe abrazarse (como no lo hace él) de manera acrítica e incondicional (algo muy distinto a Sartre, quien consideraba ciertos excesos, como los crímenes estalinistas, un mal necesario<sup>27</sup>). Es por eso que Camus no se adhiere a ninguna doctrina política (igual como tampoco lo hizo en el terreno religioso), para mejor poder señalar las deficiencias de un sistema (comunista) u otro (capitalista), pero sobre todo para denunciar el límite donde el hombre es desarraigado de sí mismo y tomado simplemente como parte de una estructura gubernamental, un peón para la producción en serie, un número en la nómina:

Para ese humanismo que sostiene que el individuo sólo puede ser fin, nunca instrumento, el enemigo del hombre no es sólo quien lo reprime sino también quien lo explota para enriquecerse, no sólo quien lo encierra en un campo de concentración sino también el que hace de él una máquina de producir.<sup>28</sup>

Por lo tanto la rebeldía es ese enfrentamiento contra el caos de una realidad estraficada según tal o cual organización de ideas, para encontrar un orden que sea, antes que racional o ideológico, congruente con lo humano, que tiene un poco que ver con la asunción de sus propias contradicciones y un mucho con la libertad para poder vivirlas sin tener que rendir cuentas a una instancia rectora (porque generalmente se vuelve represora), detentando una moral irrestricta, lo mínimo indispensable para que no se rompa el equilibrio de la convivencia, lo cual quiere decir también un respeto al libre albedrío del otro, del hombre de la calle, de la minoría de grupos (raciales, religiosos, sexuales, culturales, etc.) o de los países menos desarrollados.

Aquí se detecta una de las debilidades del acto de rebeldía que corre el peligro de desvirtuarse cuando se institucionaliza:

El movimiento de ciertas formas de rebelión, que consiste, como veremos, en restaurar la razón al término de una aventura irracional, en volver a encontrar el orden a fuerza de desorden y en cargarse voluntariamente con cadenas más pesadas todavía que aquellas de las que ha querido librarse.<sup>29</sup>

equivaldría, más que a una reivindicación del hombre total, a una venganza de sus facultades imaginativas y espirituales sobre la razón y la conveniencia, que tienen en códigos y leyes sus efímeras bases. Sin embargo Camus aleja su concepto de rebelión

---

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 11-12.

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 101.

<sup>29</sup> Albert Camus. *Op. cit.* p. 83.



de todo resentimiento, porque no pide venganzas, no busca restablecer el orden moral violándolo nuevamente: "La rebelión, en su principio, se limita a rechazar la humillación sin pedirla para los demás"<sup>30</sup>. En el momento en que la moral (en cuya definición es muy claro Camus: ésta consiste en "no cometer ni justificar, en ningún caso y en ninguna circunstancia, la mentira y el crimen"<sup>31</sup>) del respeto por la vida y el individuo está encima de todo, parece tomar forma una especie de visión redentora del hombre, un nuevo evangelio (que todo humanismo auténtico lo es). De nuevo se actualiza el postulado juarista de que "el respeto al derecho ajeno es la paz".

Importante aquí es aclarar que, con todo, cuando Cortázar ha cristalizado su concepto del hombre nuevo no se siente ningún demiurgo ni pugna en pro de alguno que con sus manos lo moldee. Se limita a proponer que el "nowhere man" lo inaugure dentro de sí. Ese hombre nuevo no hay que inventarlo sino descubrirlo, por eso, cuando se asume rebelde frente a un mundo que lo subyuga por inhumano, se *revela* su otro yo, esa otra mitad complementaria que desesperadamente busca afuera y cuya semilla (paradójicamente) está guardada adentro.

#### 6.5 El hombre nuevo como suma de las revoluciones individuales.

"La poesía es la medicina homeopática del alma"

Buscando algún punto débil en la propuesta existencial de Cortázar, a partir de *HCF*, éste podría tal vez localizarse en el tono didáctico (abiertamente simpatizante a favor de los cronopios) que baña sus historias, si bien funciona a la inversa o como parodia al dictar una serie de enseñanzas-ejemplos contra lo útil y lo conveniente, del que exhibían las fábulas del Neoclasicismo. Sin embargo, en muchas de ellas el objetivo es la invitación a actuar (propiamente no imitando, sino adoptando las posturas frente a la

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>31</sup> Vargas Llosa. *Op. cit.* p. 88. Estos dos mandamientos inevitablemente me remiten a los emitidos con Cristo, ya que además procuran lo que en éste se resume en su segundo mandamiento: "Amarás a tu prójimo como a ti mismo". La única diferencia radica en que los de Camus (como la mayoría de los de la ley mosaica) son negativos, es decir, prohibitivos, y los de Cristo son propositivos en tanto que invitan hacia una acción positiva. Esto resulta un indicio del grado de corrupción que Camus detecta en la sociedad actual. Como si se tratara de un caso médico, ya no se puede prevenir la enfermedad, ahora hay que intervenir quirúrgicamente.

realidad de los cronopios). Respecto a este punto pudiera haber similitudes con la propaganda literaria del socialismo que expresamente el mismo Cortázar hará después:

Es más que evidente que sus autores y también sus lectores (argentinos concretamente) saben que si escribir y leer significa siempre interrogar y analizar la realidad, también significa luchar para cambiarla desde adentro, desde el pensamiento y la conciencia de los que escriben y los que leen.<sup>32</sup>

En *HCF*, nuevamente dentro de un contexto más general que implica no sólo voltear y sanear la cuestión política sino hacer lo propio con la realidad evidente, concreta, se da esta misma proposición: cambiar desde adentro (pensamiento y conciencia) la realidad referida, no para anularla (como después se especificará), antes bien para darle cauces de salida a la "otra", virtual, latente porosa, móvil, que se escurre y salta a través de pequeñas ranuras.

Y desde la antigüedad, el personaje que es capaz de cambiar al mundo es el mago. Sus cualidades, unidas con las del poeta dan como resultado de la adición la figura del profeta. Por tanto el poeta sería (dado que, de principio, el terreno donde transforma el mundo es el abstracto) un mago metafísico. Pero cuidado con las malas interpretaciones. Cortázar quiere que el hombre sea un poeta y luego un mago (el que es capaz de transformar el entorno que le rodea). El poeta, cercano a la locura clínica por negarse a aceptar la realidad, procura dirigirla a su gusto en el ámbito lingüístico-imaginario, y si bien la rehuye para ser "otro" en "otra" realidad, como ésta se localiza dentro de la misma que le es adversa, su propósito se circunscribe entonces a reducirla para aprehender sus esencias: "O mago quer apossar da realidade material; o poeta das essências"<sup>33</sup>; así que el asunto no para ahí. Falta el otro nivel donde el hombre nuevo será mago, el que detenta "o dominio sobre a realidade".<sup>34</sup> Ésta y la otra. El poeta lo consigue cuando trasciende su obra a su circunstancia vital; los cronopios (como canta Ringo Starr) "actuando natural":

Entendemos, assim, que o poeta é o elemento poroso por excelência e seu ato, que funda o universo poético, equivale a uma negação da dualidade. A sua linguagem, de base analógica, transforma-se num instrumento de fusão, do homem com o mundo.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Saúl Sosnowski introducción a Julio Cortázar, *Obra crítica*. Tomo III, p.

<sup>33</sup> Davi Arrigucci Jr. *Op. cit.* p. 48.

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 46.

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 50.

Por tanto la conciliación de contrarios es "un juego de niños". Un reloj es una alcachofa en la imaginación, vuelta realidad, de un cronopio, pero en ningún momento los dos objetos dejan de ser lo que son: si para un niño un palo es una espada eso no obstará para que termine como alimento del fuego. Operación de suma y no de resta, la virtud de la imaginación estriba en que, por muy pobre que sea el ser humano, gracias a ella será tan rico como lo desee. Riqueza que tiene valor desde luego no en el nivel de lo real, sino en el "otro" donde (lo reitero nuevamente) también se vive. Así el hombre nuevo no tendrá que renunciar a ninguna de sus dos partes intelectuales, la racional y la imaginativa,<sup>36</sup> antes contradictorias. No si deja que la poesía, con su función analógica, irrigue su existencia: "Afirma [...] Cortázar que o primitivo e o poeta aceitam como satisfatória toda conexão analógica, aceitam essa visão que contém em si mesma sua própria prova de validez", con lo cual el poeta queda caracterizado como el hombre de búsqueda:

El poeta, el hombre de busca, Johnny (de *El perseguidor*), Oliveira (de *Rayuela*), [...] buscan un centro, viajan hacia algo (hacia el tiempo o en el tiempo, tras un espacio, en otro país), se fugan, se evaden, sueñan, vivencian el trance del laberinto: Cortázar los imagina lúcidos, desacralizadores, trabajados por el *pathos* de lo original; los ha ganado la nostalgia de un paraíso, se desahacen en la culpa de un pecado original (¿de Argentina?, ¿de América?, ¿del hombre?).<sup>37</sup>

Los personajes de Cortázar se peculiarizan por ir contra lo establecido y con ello introducen el caos al interior de la realidad, pero es un caos con sentido, al menos el que le inyecta la búsqueda emprendida, asumen la negativa de comportarse como *siempre*, se van por la zurda, desarticulan los sistemas que siembran la pasividad y el conformismo:

Por esto es que casi todos los personajes de Cortázar son perseguidores de ese encuentro en el que la experiencia de la unidad sería la conquista más cercana de su felicidad aunque sea "al precio del descenso a los infiernos de la noche y el alma."<sup>38</sup>

A pesar de la generalización hecha, esta cita no se refiere a la totalidad de los personajes de Cortázar, sino exclusivamente a esos que son "perseguidores" y que obtienen algo de su persecución. Los personajes de su primera etapa narrativa (de los libros de cuentos *Bestiario* y *Las armas secretas*) no estarían incluidos, porque al

<sup>36</sup> László Scholz la denomina "la razón no utilitaria", *Op. cit.* p. 69.

<sup>37</sup> Policarpo Varón, *Op. cit.* p. 20.

<sup>38</sup> Susana Jakfalvi, prólogo a Julio Cortázar. *Las armas secretas*. p. 32.

vislumbrar un agente extraño en sus vidas, si intentan combatirlo terminan renunciando a su postura de enfrentamiento, y tampoco se concilian con él (cuando proviene de los personajes mismos), es decir, su mentalidad excesivamente racionalista no les permite asumir su existencia como algo posible.

Contagiados de una flexibilidad negativa (contrarios a Johnny Carter, Oliveira y los cronopios, quienes no renuncian —aunque no les vaya muy bien dentro de tal conducta— a sus búsquedas y realizaciones vitales) convertida en pulsilanimidad, se caracterizan por claudicar frente a una situación impuesta desde fuera. Los guardianes de mancupias, a pesar de estar metódicamente organizados, las terminan abandonando a su suerte ("Cefalea"); Mario (de "Circe") al intentar matar a Delia da la razón a los rumores sobre ella de ser la causante de la muerte de sus anteriores novios; Celina, así sea bajo la figura de un fantasma, es vista después de muerta por Mauro en el ambiente donde pertenecía y del cual su marido había querido sustraerla ("Las puertas del cielo"); los hermanos (de "La casa tomada") que, ante una temible y abstracta amenaza que invade la construcción donde viven, deciden abandonarla; los pasajeros (Clara y su acompañante), que no llevaban flores, una vez librados del peligro que representa el chofer del camión, al bajar de él compran un ramo de pensamientos ("Ómnibus"); el hombre que, luego de un accidente en su moto, creía estar soñando un pasado donde sería sacrificado por los sacerdotes aztecas, cuando en realidad lo del accidente era un sueño venido del futuro ("La noche boca arriba"); Luis y Laura, los esposos de París, quienes bajo la sugestión que les produce la correspondencia materna, terminan por aceptar que Nico está vivo ("Cartas de mamá"); el hombre que, con la presencia de los conejitos que vomita y el caos que éstos implantan por su proliferación, es orillado al suicidio ("Carta a una señorita en París").

En cambio Johnny Carter, Oliveira, los cronopios e incluso algunos famas no ceden, no renuncian a la confrontación, actitud que si bien es a lo mejor próxima a la locura, tiene mucho que ver con la integridad y congruencia de principios. Y a partir de aquí se marcan otras diferencias dentro de este segundo grupo.

Para empezar, en Johnny Carter y los cronopios hay un *sumum* de la actitud de Oliveira frente al mundo. Lo que para este último es reflexión que paraliza, en aquéllos, además de crítica, es acción. Oliveira se mueve más bien por inercia de lo que piensa (y

ya vimos lo que sucede cuando el hombre piensa solamente). Por eso (y también por intuición) las actitudes de la Maga son más auténticas, gracias a la espontaneidad, que las suyas. Sin embargo (a excepción, desde luego, de la Maga que por eso Etienne no la considera dentro del grupo) esto no es una endemia propia de Oliveira, sino que en general todos los personajes de *Rayuela* (en especial los del Club de la Serpiente, Traveler e inclusive Talita) coinciden en esto y al teorizar su circunstancia vital (asumiéndose como marginales) aplican de algún modo conocimientos adquiridos a través de una preparación intelectual.<sup>39</sup> A la inversa de ello, los personajes de *HCF*, sin ser muy conscientes de su marginalidad la disfrutan y se comportan con plena naturalidad, antes que ponerse a analizar el sentido de sus palabras y de sus actos.

Así como *Rayuela* expresa una visión pesimista (por la conclusión de que hay que empezar de cero), *HCF* no lo es tanto. Los personajes de este libro, apoyándose en el humor y el juego, demuestran que se puede vivir dentro (porque también se puede estar fuera) de la realidad, por muy nefasta que se pretenda para el individuo como tal. Por eso contrastan con Horacio Oliveira, quien al negar su entorno concibe como única postura crítica la inmovilidad, la renuncia a actuar. Y no: así como Cortázar combate lo *literario* (esa parte anquilosada de la escritura creativa) a través de la palabra escrita, los cronopios se oponen a las acciones "lógicas" que devienen en absurdas, cuando realizan actos que, desde un principio, son deliberadamente absurdos (y en cuanto lo son únicamente en apariencia terminan invirtiendo los esquemas): "No sin trabajo un cronopio llegó a establecer un termómetro de vidas. Algo entre termómetro y topómetro, entre fichero y curriculum vitae",<sup>40</sup> es decir, para enfrentarse a acciones y actitudes alienadas, emplean como arma de combate actos que resultan compensantes y subversivos en tanto liberadores.

## 6.6 El hombre nuevo a través de los personajes de *Historias de cronopios y de famas*.

"¿Quién es ese quijotillo que anda en pos de doña Blanca?".

<sup>39</sup> Cortázar le confiesa a González Bernejo: "Cuanto más frecuento a la gente popular, a la gente no muy culta, más me asombra la capacidad de intuición y de apertura que tiene para ciertas cosas, que no siempre tienen los eruditos y los hiperintelectuales." *Op. cit.* p. 63.

<sup>40</sup> *HCF*. p. 117.

En consecuencia creo que en Horacio Oliveira no se concluye el objetivo de edificar a un hombre nuevo y liberado, puesto que se ve impedido para modificar el curso de su existencia, de acoplarse así sea solamente con un pequeño sector de las cosas que le rodean, esperando tal vez que las condiciones le sean favorables (si es que algún día lo son). Además su vinculación con el mundo exterior significa para él un choque (casi irreparable) con sus ideales. Por muy marginal que sea su conducta, sus actos siempre tienen como espacio de realización primigenia su intelecto, reflexiona antes de actuar. Incluso cuando decide sufrir la misma suerte que la *clochard* amiga de la Maga para terminar deportado a la Argentina, su acción es premeditada, la realiza para demostrar que puede ser solidario con ella y que puede oponerse a la fuerza (la más tangente) del sistema. No es un auténtico *hombre libre* porque asume una actitud con una finalidad perfectamente delimitada en el campo de la razón, si bien a partir de otro sistema de ideas. No la realiza por sí mismo sino por la repercusión que dicho acto puede tener.

A diferencia de ello, los cronopios muestran un desarrollo de mayor plenitud. Aunque hay un gran peligro en actuar sin pensar, ellos, precisamente por no hacerlo, *viven*. Y no que esté mal meditar los actos, sólo que no es posible que la razón esté alerta *todo el tiempo*. Habrá (hay) instantes en que se actúe por instinto o dejándose llevar por las emociones:

Los cronopios, que no deseaban ningún mal a las esperanzas, las ayudaban a levantarse y les regalaban pedazos de manguera roja. Así las esperanzas pudieron ir a sus casas y cumplir el más intenso de sus anhelos: regar jardines verdes con mangueras rojas.<sup>41</sup>

Tampoco se puede estar todo el tiempo bajo el dominio de lo irracional, aunque a los cronopios el mundo no se les acaba porque no les sea favorable: si las tortugas aman la velocidad y no pueden volar les pintan una golondrina en su concha ("Sus historias naturales"), si tienen un empleo aburrido se dedican a hacer abstracciones de las partes del cuerpo humano ("Posibilidades de la abstracción) e incluso cuando no encuentran sandwiches de queso, se embarrinchan ("Los exploradores"). Sus acciones subversivas no son porque traten, premeditadamente, de sacar a los demás de sus cabales, sino que evidencian el ejercicio efectivo de su libertad. Si tiran la pasta de dientes por la ventana o usan como reloj una alcachofa, no lo hacen tanto para llamar la

---

<sup>41</sup> *HCF*. p. 121.

atención como para *sentirse bien haciéndolo*. Escribe Curutchet (si bien cargado de pesadumbre y pensando, principalmente en *Rayuela*.

Básicamente los personajes de Cortázar no aspiran a destruir el caos organizado del capitalismo; sólo aspiran a sobrevivirlo, a ensanchar sus ámbitos particulares agrietando las paredes que los rodean, a conspirar inútilmente (ni tanto) contra ciertos hechos particulares que, por su esencial ahistoricidad, condenan la pasión a convertirse en una solitaria aventura siempre deparadora de nuevas derrotas e infortunios.<sup>42</sup>

O siendo concisos, para sentirse vivos, seguros de que la alegría (independientemente del resultado de su sublevación, porque la misma estaría medida por los parámetros de lo útil y conveniente) también es posible dentro de la existencia. Por lo tanto, si de algo no podemos acusar a los cronopios es de ser deshonestos y aburridos.

Podemos acusarlos, eso sí, de ser cínicos y despreocupados de todo compromiso externo. Porque a fin de cuentas los cronopios sí se preocupan de los seres que los rodean, pero no lo hacen por obligación, sino porque les nace (que es la mejor manera de ser solidarios con el prójimo). Un ejemplo de ello es el texto con el que cierra el libro.<sup>43</sup>

En esta parte que funciona como réplica de las famosas "fábulas", aparece un texto que habla de una tortuga y un cronopio. Resumiendo la trama, se ve cómo la tortuga tiene una gran ansiedad de volar, por lo que un cronopio le dibuja con un gis, en su concha, una golondrina volando. La acción pareciera en determinado momento cómica, pero es también un resumen de ternura y esperanza.

Las barreras que el pensamiento racional coloca en nuestros hábitos se derivan básicamente de las clasificaciones y definiciones. Si "algo" es un vaso no puede ser una mariposa. Al aceptar dicho postulado, la más que posible, cercana unidad entre estos dos elementos resulta irrealizable para el intelecto. En la escritura de Cortázar se manifiesta una preocupación por trascender este hecho. Y el único medio de que dispone es la imaginación. Por eso el cronopio con su dibujo ayuda a la tortuga para que se vea a sí misma volando.

<sup>42</sup> Juan Carlos Curutchet. *Op. cit.* p. 139.

<sup>43</sup> HCF. "Sus historias naturales" p. 141. *Cfr.* con cita 3 al inicio de este capítulo.

A este respecto es indispensable ser claros. Atendiendo a lo estrictamente científico, se sabe que las tortugas están impedidas para volar. Es más, hasta se podría asegurar que no saben lo que es volar ni lo desean, por lo que desde luego la tortuga es el símbolo de alguien que anhela lo que no puede tener, y cuyo impedimento está regido por las leyes de la física. Por eso, para apreciar la valía de este texto, hay que hacerlas a un lado momentáneamente y así tal vez no sea tan desconcertante y antinatural que las tortugas consigan volar. Lo curioso es que en casos como éste, el impedimento para que las tortugas vuelen está, antes que en estas leyes, en la concepción que en la mente tenemos de ello. Es decir, que el problema para el vuelo de los quelonios no es tanto fisiológico, sino en que no se concibe a estos animales capaces de volar (ya que en la clasificación de los quelonios, dentro de sus características, en ningún lugar dice que puedan hacerlo). La suposición (por muy científica y comprobable que sea) del ser humano queda impuesta sobre la naturaleza antes de que ésta emita su veredicto: ¿quién puede desmentir que en el curso de la evolución de las especies, algún día les crezcan alas a las tortugas? Mientras tanto el hombre, a partir de las clasificaciones zoológicas y genéticas, ya se las amputó, sin considerar que una tortuga es de una manera totalmente autónoma de como la nombremos y clasifiquemos.

El punto esencial de toda esta disertación radica en el prurito de suspender cualquier esquema preestablecido que cancela *de facto* otras posibilidades, muchas de ellas reales. No para (en un loable afán altruista) echar a volar a las tortugas desde el vigésimo piso porque estamos convencidos de que volarán, sino para realizar su aspiración a través de la conciencia imaginativa, dado que desde el instante en que el cronopio le pinta una golondrina en su concha ya está volando. El cronopio que imagina y sueña a las tortugas volando es el esbozo más cercano del hombre nuevo que se preconiza, sabedor de que para lograr lo que se desea, primero tiene que soñarlo, llevarlo a efecto en su imaginación. De ahí se está más cerca de hacerlo realidad.

Con los elementos vistos estoy en posición para proponer una hipótesis: en *HCF* hay una actitud aleccionadora aunque no necesariamente cibernética, ni mucho menos autoritaria. En la clasificación de sus personajes se vislumbra cierta concepción maniquea, aunque esta misma es relativa desde el momento en que los famas pueden ser amigos de los cronopios y viceversa, además de que, como he procurado demostrar, las prerrogativas cortazarianas están encaminadas hacia la libertad, que guarda una





donde entiende lo que puede, prefiere o elije entender. Apoyándonos en la TRL, definiríamos este rango de posibilidades como lo que Iser llama "horizonte de expectativas", esa serie de huecos en la lectura reconstruidos por el lector conforme a su experiencia personal (función de espejo para el lector). Es éste el sitio donde las interpretaciones lectivas se diversifican, y de donde parte esa circunstancia tan peculiar que permite que dentro de un mismo pasaje (narrativo, poético o dramático) una persona infiera una conclusión distinta de la de otra persona.

Cortázar, cuando escribe, procura siempre que la obra sea integra, es decir que responda a los principios que le son inherentes y que se van construyendo conforme se avanza en su escritura (una obra que se hace a sí misma). Pero sería ingenuo pensar que no se haya colado por ahí un eje rector o una predisposición, así sea inconsciente, que induzca al lector hacia una exégesis determinada:

En síntesis, es el lector, en Cortázar, no sólo el creador definitivo de una obra que se define por su naturaleza re-creativa, *sino que es, él mismo, la obra más acabada del escritor* (sub. mio), precisamente por ser parte de un proceso que —como en toda obra abierta— no concluye necesariamente con la lectura del texto, sino que se puede iniciar con la re-lectura de la realidad: una realidad múltiple.<sup>46</sup>

Sin embargo es sólo eso, una inducción, mas no obligación (nada que ver con los manuales de superación personal, de éxito en la vida, en el amor, en los negocios, en el dinero —a los cuales además parodia— y que retratan la "visión ganadora" al estilo anglosajón).

Por ello hemos hablado de gradación: dentro del espectro más amplio de receptores para la escritura de Cortázar (en una palabra, todo ser humano), habrá lectores<sup>47</sup> que, aunque algún día lean un libro, se queden en el nivel de no leer ningún libro de Cortázar; otros habrá que a pesar de que sí lo hagan, se quedarán en la lectura de aquellos libros que no conceden tanto privilegio a una toma de conciencia frente al mundo circundante; otros más serán aquellos que, aun accediendo a esta toma de conciencia, la rechacen, así sea nomás como propuesta de escritura; otros la aceptarán

<sup>46</sup> Juan Carlos Curutchet. *Op. cit.* p. 141.

<sup>47</sup> Quienes previamente necesitarán una preparación específica para enfrentarse con este autor, ya que la complejidad y malicia de sus libros no son recomendables para lectores inocentes, aunque tanto para unos (los libros, que pueden terminar en una prestigiada biblioteca lo mismo que en un basurero, en un baño o como alimento para el boiler) como para otros ("polvo eres y en polvo te convertirás"), cualquier cosa (de nuevo el juego, de nuevo el azar) puede suceder.

como viable, e incluso necesaria, pero estrictamente dentro de la ficción literaria; y en la culminación de la pirámide (circunstancia ineludible) estarán esos pocos que consideren posible y digna de tomarse en cuenta la visión de un mundo que no presenta (porque no lo tiene) un círculo cerrado de opciones vitales.

Dentro de esta esfera cuestionadora de lo establecido no hay pues una relación causa-efecto, sino una selección operada un poco por el azar y otro poco por la voluntad. Sin buscar constituirse como la única, esta visión de las cosas bien puede ser complementaria (al considerar ese lado que generalmente queda en penumbras) a la establecida como normadora de nuestra percepción del mundo.

Hemos dicho también que Cortázar no debe ser leído con inocencia (sin embargo esto no quiere decir que lo contrario no sea un hecho factible y en más de una ocasión suele suceder) porque sus libros fueron escritos sin ella. De entrada éstos precisan llegar a manos de lectores maliciosos o más o menos preparados, que estén dispuestos a intervenir en el texto. Una vez logrado lo anterior, será posible que con la obra de Cortázar suceda lo que, alguna vez me decía un amigo, es esperable de un libro: que le cambie a uno la vida.

Para respaldar aún más la teoría sobre la respuesta que Cortázar intenta provocar en sus lectores, y recurriendo otra vez al esquema de la obra como reflejo, tanto del autor como del lector, sostengo que existe un principio de correspondencia para uno y para el otro. Ya sea que la vida haya incidido en la obra o viceversa, al momento en que Cortázar confiesa que su visión histórico-política cambia, en una fecha no muy distante de cuando escribe "El perseguidor", *HCF* y *Rayuela*, también se observa este cambio en su escritura a partir de las obras susodichas.<sup>48</sup>

Una vez demostrada la evidencia de tal cambio, de forma proporcional podría especularse que la respuesta perseguida en el ánimo de sus lectores fuera diferente. De ahora en adelante (si el lector se atrevía a tanto), su literatura (aquí me gustaría decir, asistiéndome o no la razón, su *poesía*) podía alterar no sólo la visión, sino la existencia

<sup>48</sup> Así que es importante analizar con sumo cuidado algunas investigaciones sobre la literatura cortazariana que sostienen hay en ellas una línea distinguible e invariable dentro de sus propósitos escriturales, no tanto porque nos atrevamos a sostener lo contrario, sino porque soslayan, quizá por ignorancia o descuido, esta variación de objetivos que el mismo escritor apunta en la entrevista ya citada.

misma de sus lectores en cuanto concibieran la obra, antes que como mero artificio, valorable únicamente por su innovación y factura formal, como una especie de entidad viva, como un amigo ejerciendo cabalmente las funciones de consejero, guía o, si se quiere, nada más de acompañante (con exactitud los mismos rangos que les damos a las personas que nos rodean), funciones cuya asunción (nuevamente) se encuentran en el albedrío de cada uno de nosotros, al menos en el papel de lectores (o receptores de cualquier manifestación de poesía, no sólo la escrita u oral, sino también la que se expresa en cualquier otra rama artística, espiritual, humana, de la naturaleza o divina).

"Gozar a lida indefinidamente  
amar"

—A outra banda da terra— Caetano Veloso

En el anterior capítulo, había comentado ya algo sobre la vinculación de Cortázar con el surrealismo. Si tal fuera la esencia de un estudio acerca de su obra mejor sería remontarse hasta el romanticismo, por lo que hace a esa búsqueda de una realidad que subvierta un estado de cosas dirigido exclusivamente a través de la razón y el orden. Aquí he explicado que el lugar donde termina esta búsqueda es la conciencia del lector, cuestión que también perseguían el surrealismo y antes el romanticismo, "el deseo de cambiar la vida del lector, de empezar una revolución que transformará al mundo de rutinas y hábitos en un mundo mágico".<sup>49</sup>

Los escritores románticos y muchos de los surrealistas llevaron a la práctica su actitud de rebeldía literaria contra la normatividad sistematizada de la vida. Algunos de los personajes de sus obras lo hacen también. Pero a Cortázar le interesa que tal actitud surja (y así acontece como ya se ha visto) además en los lectores. Profeta del cambio, a su obra escrita no le resta brillo (y no tendría que dárselo tampoco) el dudoso prestigio de una vida escandalosa y desordenada, porque a diferencia de los románticos, no reacciona contra la estructura rígida de pensamiento y existencial de Occidente lanzándose hacia el otro extremo, puesto que en su misión de revertir dicha estructura, la posición de combate que guarda es la del equilibrio. No desde luego el asumir una postura moderada ante la vida (ya lo había dicho antes y lo repito: a veces, más que

---

<sup>49</sup>. Alfred Mac Adam. *Op. cit.* p. 167.

absurdo sería estúpido mantenerse ecuánime frente a realidades como el amor, la música, el fútbol o la poesía; desde luego esto es una regla aplicable, en primer lugar, sólo para un servidor y para quienes decidan estar de acuerdo conmigo), sino la posibilidad de elección, en determinado momento, de un comportamiento desmesurado o contenido. En mucho de eso radica la libertad auténtica. Aunque al ser libre se le tache, al individuo en cuestión, de loco.

## APOSTILLA "NUEVO ELOGIO DE LA LOCURA"

La libertad no es el caos sino la elección de vivir y de oscilar dentro del ámbito diurno o el nocturno, de poder transitar del juego al trabajo, del humor a lo solemne, de la fantasía a la realidad y viceversa. Y dicha elección es personal y autónoma: no quedarse solamente en uno de ellos y, en dado caso de que así sea, no porque se ignore la existencia de otras opciones, sino porque así se decide asumirlo.

Manida ha sido la idea de la responsabilidad dentro de la libertad, pero en el caso de la literatura de Cortázar no deja de estar vigente. Es imposible pasar por alto que la relación entre lector y obra no deja de ser *responsable*: si como espectador del drama que desarrollan las páginas al lector se le confieren ciertas prerrogativas, en equivalencia lo que sucede con el hombre dentro de su acontecer vital es similar, y aunque cada acto implica una consecuencia, tal hecho hace entender la ley de la causalidad, pero de ningún modo debe tomarse como un impedimento. Dicho en otras palabras, que el estar consciente de las repercusiones de un acto no se vuelva una forma para que el miedo sea un imperativo a no ejecutarlo.

Y el miedo mayormente extendido (después del temor al ridículo), sobre todo entre aquéllos que no quieren parecer como desfasados mentales, es el de la locura. Y pensar que hay una gran cantidad de locos sueltos por ahí que dan la apariencia de ser sanos. Inevitable situación dentro de una cultura que privilegia la imagen. Pero hace más de cuatro siglos, hubo un pensador holandés que sin importarle los juicios de los demás elevó hasta el rango divino a la locura y la convirtió en responsable de todas nuestras dicias,<sup>1</sup> si bien hablaba de la locura, no como un estado psíquico alterado, sino como un lapsus en el que hace acto de presencia la insensatez. Esa obra (una de las lecturas clásicas a lo largo de los tiempos) es un ejemplo vívido que respalda aquello de que "entre menos se piensa más se vive".

### 7.1 El ajuste de cuentas

"Y que palabra se convierta en acto"

---

<sup>1</sup>. Habla la *morfa*: "Y, ante todo, ¿puede haber algo más dulce y preciado que la vida misma? ¿Y a quién atribuir su origen sino a mí?". Erasmo de Rotterdam. *Elogio de la locura*. p. 22.

El primero fue escrito hace siglos por Erasmo de Rotterdam. No recuerdo bien de qué se trataba, pero su título me conmovió siempre y hoy sé por qué: la locura merece ser elogiada cuando la razón, esa razón que tanto enorgullece a Occidente, se rompe los dientes contra una realidad que no se deja ni se dejará atrapar jamás por las frías armas de la lógica, la ciencia pura y la tecnología.<sup>2</sup>

Así comenzaba Cortázar un breve artículo de 1981 titulado "Nuevo elogio de la locura", donde hablaba de las valientes mujeres de la Plaza de Mayo que, intentando averiguar el paradero de sus familiares desaparecidos, se manifestaban abierta y "locamente" en contra de la dictadura militar. Tal actitud no podía menos que despertar simpatía en un escritor de semejante argentinidad y de similar locura. El suceso le representaba una notable importancia dado que, en el curso de este análisis, toda esa interpretación "torcida" de la realidad se aplica estrictamente a sus páginas literarias. Y lo que en última instancia importa es lo que está afuera de ellas.

Ya desde los primeros estudios hechos sobre la obra de Cortázar se ha subrayado la preocupación que dicho autor tenía por escribir libros que critiquen, sacudan y en última instancia cambien la perspectiva de sus lectores con respecto del mundo. De ahí que su cercanía con la TRL resulte natural como lo sostengo en páginas más arriba. Pero entre estos analistas ha habido algunos que cuestionan los logros de Cortázar en este campo. Tal es el caso de László Scholz quien afirma:

el hombre nuevo debe liberarse de sus límites individuales, consciente o inconscientemente tiene que formar parte de constelaciones o grupos de hombres para poder tener una vida completa con el otro ser humano, lo que es — como lo testimonia la obra cortazariana — inaccesible por el momento.<sup>3</sup>

Dado que el anterior comentario corresponde a un libro publicado una década antes de las manifestaciones en la Plaza de Mayo, sería un tanto injusto criticar a Scholz de inexacto a partir de la confrontación que se puede hacer de esta cita con el artículo "Nuevo elogio de la locura", que para el caso de una búsqueda (o mejor dicho, construcción) de un hombre nuevo se presenta como un hecho *concreto* de aproximación a tal jerarquía. Haciendo a un lado la cuestión cronológica, en primer lugar resulta que las mujeres que protestaron (y protestan aún hoy en día) en la bonaerense Plaza de Mayo no son personajes de la narrativa cortazariana, y en

<sup>2</sup>. Julio Cortázar, "Nuevo elogio de la locura" en *Obra crítica. Tomo III*. pp. 321.

<sup>3</sup>. László Scholz, *Op. cit.* p. 127.



segundo, tampoco es posible aseverar que asumieron tal actitud por haber leído *HCF* o cualquier otro título de Cortázar. Más bien este artículo demuestra hasta qué punto es real la posibilidad de que el ser humano encuentre su propias vías para transitar a ese espacio (el Cielo, *kibbutz* del deseo o como se llame) llamado utópico "por el momento". El cambio será, pero gradualmente. Hoy en el aspecto político, mañana en el social ( o viceversa).

Cortázar jamás se propuso en tal sentido dar la última palabra, ni constituirla como la suprema Ley. Su búsqueda es un poco más modesta: no intenta ser la Verdad (entendida como actitud y no como valor absoluto impuesto) sino un camino (uno de tantos) hacia ella. Que el lector, del mismo modo como completa la obra escrita, en su circunstancia personal se aboque a la tarea de volverla sangre y llevarla a la práctica. Que a nivel existencial se atreva a hacer de su vida una obra.

"When I was young..."

John Lennon, Eric Carmen o Supertramp (el que sea)

Y la tarea no es difícil: igual que en la primaria sólo hay que hacerla. Y es que hubo un tiempo dentro del cual, tal vez inconscientemente, el hombre vivía en un ámbito pleno, sólo comparable con el paraíso edénico. Todo consistiría en algo tan sencillo como regresar a la niñez, recordar sus atributos y trasponerla al día de hoy. Por eso en *HCF* los cronopios actúan como los niños y son tan felices como ellos.

Ya desde el apartado correspondiente al sentido de lo lúdico, me ocupé en señalar cómo para Huizinga el ámbito de la poesía, en tanto juego que es, se localiza en la infancia: cfr. *Op. cit.* p. 144, con las historias "Correos y telecomunicaciones", "Propiedades de un sillón",<sup>1</sup> "Aplastamiento de las gotas" y "Tía en dificultades" (entre otros), texto este último donde aparece una tía que se siente cucaracha (¡vaya broma!) pues teme quedarse con las patitas al aire (igual que el celeberrimo bicho kafkiano), una de tantas manías de la gente común, pero precisamente por eso no tan corriente, y a pesar de lo absurdas que se juzguen no siempre son condenadas (la familia termina entendiendo a la tía) y extirpadas. Como lo dice el mismo autor al final del

<sup>1</sup>. "Los chicos siempre traviosos, se divierten en engañar a las visitas en ausencia de la madre y las invitan a sentarse en el sillón". *HCF*, p. 86.

texto, estas manías pueden insertarse en la vida cotidiana de cualquiera y no pasa nada: "La vida siguió así y no era peor que otras vidas".<sup>5</sup>

Cuando se habla de situaciones como la anterior, se suele emparentar las manías con una actitud cercana a la locura. En *HCF* el caso de la "tía en dificultades" es de los pocos que muestran una actitud excéntrica frente al mundo que no es asumida por el personaje, sino que se trata de una circunstancia especial de su estado psicológico. El resto de las *Historias* exhiben a personajes que, *conscientemente*, se oponen al orden establecido, o debido a una situación "excepcional" en que los colocan las vicisitudes de un día cualquiera. Sea asumido por libre albedrío o no, este comportamiento, justamente por ser cercano a lo anormal, es juzgado a veces como locura también. Tomando en cuenta los antecedentes literarios en lengua española, esto redundaría para los personajes de Cortázar en un elogio.

En la memorable obra de Cervantes Saavedra, don Quijote es tratado de a loco, primero que nadie por su autor mismo (quien, empero, a la vez lo califica de "ingenioso"), lo cual era necesario para exponer su personal perspectiva del mundo y que este personaje aplica traspaleando sus lecturas de caballerías al ámbito real, alterando sensiblemente el orden (tendiente a la logicidad) que el Renacimiento empezaba a estructurar acerca de un mundo donde cada cosa tiene su respectivo sitio. Don Quijote era pues un bendito loco de remate: sólo así podía ver gigantes en molinos de viento (bien mirados, ¿quién podría probar que no lo son?) o enfrentarse al mismísimo poder real imaginando un ejército devastador en un rebaño de ovejas. Sin embargo esta perspectiva de la realidad parece no ser tan asumida libremente, es decir, además de que existe detrás de sus "trabajos" un fin utilitario, falta *intencionalidad* en el hecho de ver unas cosas por otras (cabiendo también la posibilidad de que tal vez ésta se halle escondida detrás de la seriedad con que don Quijote emprende sus hazañas), si bien nace de una lectura *voluntaria* de las novelas de caballería.

Cosa muy distinta a la que ocurre en el episodio donde se enfrenta a un león que le rehuye el combate. Cuando don Quijote explica su acción (absolutamente gratuita ya que no existe utilidad alguna en matar a un león que no atacaba a nadie,

---

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 44.

que es sacado de su jaula para enfrentarse al caballero cuyo solo provecho era demostrar su bizzarria) se da uno cuenta que la asume, y consciente de ella la lleva a cabo. Dicho en otras palabras, aquí la imaginación construye otra realidad que es implantada voluntariamente sobre la realidad ordinaria y el personaje se sitúa en medio de ambas para elegir la que desee, y elije esa que presenta un eje de valores distinto, además de un riesgo superlativo, donde la valentía vale más que la utilidad y la cordura. En el marco de esta segunda opción es donde deben colocarse los personajes de *HCF*. Ellos son locos no tanto porque la mente se les haya trastornado y les impela, fuera de su voluntad, a comportarse de diferente modo al común de los mortales, sino porque lo que tienen trastornado son los ojos: la visión se les ha cansado de lo rutinario y buscan otro orden (o un verdadero orden) para esa realidad tan inhumana que día a día se les viene encima y de la que es posible sobrevivir gracias precisamente a esa "locura bienhechora".

He dicho locura bienhechora porque es la misma, exactamente la misma que ayuda a los artistas y escritores a vivir o a morir, pues en tanto creadores, son ellos los primeros en confrontarse con la susodicha realidad inhumana por represora de las facultades anímicas, espirituales e imaginativas (que, empero, siempre encuentran un cauce para salir, aunque a veces no del todo "bienhechor", como en el caso de la locura clínica o, de plano, el de la muerte). Es este tipo de locura la que se analiza cuando se habla de potencias creadoras en el artista (quien es el primero en detectarla antes de trasponerla a su obra y personajes), y no una locura completa, un desfase total con la realidad. Como se ha visto, en primer lugar consiste más bien en un estado de ánimo, puesto que nace de una libre elección: está en la voluntad del artista ver gigantes donde molinos de viento o la condición humana en el agua contenida dentro de un vaso. Y en segundo lugar, apoyándonos en Freud,<sup>6</sup> deviene en un estado

---

<sup>6</sup> Sigmund Freud, *El yo y el ello*. pp. 160-166. Dice a la letra Freud: "La neurosis no niega la realidad: se limita a no querer saber nada de ella. La psicosis la niega e intenta sustituirla" (p. 162). El creador artístico y su cómplice, el lector, al participar en ella, adoptan "una conducta que reúne determinados caracteres de ambas reacciones; esto es, que no niega la realidad, al igual que la neurosis, pero se esfuerza en transformarla como la psicosis". A esta conducta, se le llama "normal" o "sana" (p. 163). Y aunque es en combinación que estas patologías describen la relación de Cortázar con la realidad a través de la literatura, más adelante Freud, a partir del elemento lúdico, aporta una explicación que resulta más afín a la obra cortazariana: "Pero el mundo exterior fantástico de la psicosis quiere sustituir a la realidad exterior, mientras que el de la neurosis gusta de apoyarse, como los juegos infantiles, en un trozo de realidad —en un fragmento de la realidad distinto de aquel contra el cual tuvo que defenderse— y le presta una

neurótico, ése que evade pero que no niega la realidad, lo cual, aunado a lo anterior, puede resultar momentáneo, pues implica siempre la conciencia de que se es un ente anfibio fluctuando entre dos ámbitos (el real y el que construye la neurosis), y aunque se elude aceptar como valedera la realidad ordinaria, está consciente de que existe afuera y para los otros.

En comparación con ello, el psicótico sí niega la realidad y la sustituye, hecho que además resulta egoísta ya que con ello bloquea la posibilidad de que exista otra diversa de la suya, mientras que el artista neurótico tiene la opción de transportarse a esa realidad trastocada al momento de crear y, una vez satisfecho (o no) este afán liberativo, regresar a la realidad común u "oficial", y poder así sobrellevarla. Y por último, dichos seres (humanos y cronopios más humanos que los *idem*) se trasladan a ese otro ámbito de la psique con una finalidad más común, aunque no menos trascendente: como dice Pablo Milanés, simplemente "para vivir"...

En el capítulo correspondiente a HCF, Curutchet llama *rebeldes* a los cronopios. Este término sin embargo me parece incorrecto. Más aproximado es el de *subversivo*, ya que los cronopios, más que manifestarse permanentemente *contra todo*, lo están contra el orden establecido por los mecanismos de la racionalidad que clausura, automáticamente, cualquier otra posible organización del mundo. Su método para enfrentarse a esto no es haciendo *lo indebido* (lo cual bastaría para apuntalar su posición de inconformidad) sino haciendo *lo inesperado*, que además de impedir facilismos calificatorios, es un camino para mostrar que al lado de un modo de concebir las cosas hay otro, y junto a él otro, y también otro, y muchos más, opacados todos ellos cuando se oficializa la voz del esquema organizativo que defiende el "sentido común" (¿común a quién?).

Los cronopios pues estarían ubicados en una instancia intermedia entre los locos y los subversivos. El punto clave de distinción es el sentido con que visualizan su propia libertad. Aquéllos no tienen conciencia de la libertad que connotan sus actos, y éstos no adquieren una libertad plena en tanto que la dejan supeditada a un plan preestablecido y a unos propósitos utilitarios y/o "convenientes". Por eso no hay una

---

significación especial y un sentido oculto al que calificamos de simbólico, aunque no siempre con plena exactitud" (p. 165).

formulación absoluta (ni absolutista) de la visión del hombre en Cortázar como la pide el investigador húngaro Scholz: "le es imposible, hasta ahora, rescatar lo humano de manera duradera por carecer de una concepción concreta acerca de la liberación —a nivel social— del individuo alienado".<sup>7</sup> A pesar de que se meta en embrollos filosóficos y existenciales sobre la condición humana, aquél que busque un dogma en su literatura estará en el camino equivocado. Ésta es sólo un muestrario y no un recetario de cómo el hombre se puede comportar frente a la vida.

En todo caso lo único que se exige es ser responsable, y en ese mismo sentido consciente, de su modo de actuar, y entender que esa responsabilidad la tiene, en primerísimo lugar, consigo mismo, para que el éxito o el fracaso (si es que se aceptan tales términos como medidas) de su experiencia vital no recaiga en otras personas y menos aún en institución alguna, y para que el parámetro de su grandeza o de su pequeñez habite en él mismo, cuestión preferible a tener que estar supeditado a moldes foráneos impuestos.

La responsabilidad del hombre nuevo será edificarse un porvenir más acorde con sus *propias* expectativas, sin fórmulas mágicas (porque al instante de asumir esta responsabilidad no se llegará necesariamente al cielo de la rayuela, al *kibbutz* del deseo, al Aleph de la existencia y/o al Nirvana inefable, pero se estará más cerca) y sin ilusionismos vanos de que automáticamente el mundo se ajustará a la forma de sus deseos. No se trata pues de ser inflexibles sino de que, como en toda relación, cada quien ponga de su parte, es decir, procurar que la realidad lo modifique a uno en la misma medida en que ésta también es modificada por el hombre nuevo. Lo que se dice una auténtica locura, aunque no sé si porque realmente es una idea desproporcionada, o porque se tenga miedo o falta de coraje, ya no digamos para llevarla a efecto, sino simplemente para imaginarla posible.

## 7.2 La insensatez como una postura frente a la vida

"La sensatez es como las corbatas: una horca elegante que cambia con la moda".  
—El Durito—

---

<sup>7</sup>. László Scholz, *Op. cit.* p. 127-128.

*Por el mar corren las liebres,  
por el monte las sardinas*

Esta es, en pocas palabras, la esencia de la literatura, la puerta de ese otro mundo, alegórico, donde afortunadamente no se han colado ni las religiones, ni las reglas de cálculo, ni la goma de borrar.<sup>8</sup>

La aparición de los cronopios es una epifanía compensatoria con que Cortázar intenta borrar ese condicionamiento de vivir "fuera de la realidad" que la literatura ha generado. Si en un momento dado (pensemos en don Quijote que se ha vuelto loco y se cree un caballero "desfazedor de entuertos" o en las novelas románticas que han degenerado en el subgénero "rosa" actual) la escritura condicionó una interpretación y sensibilidad estandarizada frente al mundo, ahora él propone otra que la subvierte, mas no la sustituye (imposible aspirar a tanto dentro de una cultura tan diversificada hoy en día), aunque le sirve de contrapeso.

La inocencia es entonces rebasada en esa instancia. Si el escritor caracteriza a su personaje como un demente, algo está pasando en su relación con el mundo. O realmente está loco, o (lo que es más probable) está condicionado por el autor para mostrarse como un loco frente a los demás para así ser libre y ser *él mismo*. Cómo estarán las cosas que para ejercer el derecho restringido de la individualidad, éste tiene que hacer acto de presencia por su lado trastornado o con su cariz de simulación.

Y es que la mejor manera para demostrar que se es libre (o por lo menos la más patente) es siendo insensato. Claro que esto se parece mucho a la estupidez, pero esta última tiene mucho que ver con la ignorancia; la insensatez en cambio es la forma más honesta y radical de "jugársela" a conciencia, es decir, asumiendo que se lleva las de perder. Sin embargo el juicio sobre lo insensato depende también del contexto. Julio Verne pudo ser visto como un soñador desbocado si no le hubiera dado forma novelada (por esa tendencia a concebir lo real apartado de la literatura) a sus fantasías de ver un hombre pisando la superficie lunar. Más aun, Cristóbal Colón es el típico caso (y ya puedo imaginarme las objeciones a partir de la ley de probabilidades, de que la excepción confirma la regla, que la ciencia medieval era empírica y carecía

<sup>8</sup> Luis López-Delpecho, "C. de Carroll y de Cortázar" en Pedro Lastra comp. *Julio Cortázar*. p. 175.

de fundamentos con respecto de la realidad, etc.) del hombre que mantiene sus convicciones (o alucinaciones, da lo mismo) en contra de la opinión de todo mundo, si bien este panorama resulta exagerado por la mitificación histórica de dicho personaje. Con todo, hay una virtud que se manifiesta incólume: Colón consiguió lo que había proyectado y ése es su mejor ejemplo de libertad. Porque si hablamos de aciertos en su concepción geográfica, ante la Historia (así, con alta) no queda muy bien parado: se tropezó con América buscando el Oriente. Pero aquí también la situación le es favorable: se subió al árbol en busca de naranjas y bajó con aguacates. Es decir, finalmente, a pesar del enorme riesgo de caerse no se murió de hambre (lo digo en sentido figurado).

Los cronopios, y en general todos los personajes de las *HCF*, tampoco. E incluso cuando así llega a suceder, existe una cualidad que los sostiene sobre cualquier reproche: como reza el dicho: "el que por su gusto muere..." Eso, frente a un mundo que constantemente condiciona (y más aun, coerciona) al ser humano para ver, pensar, sentir, imaginar, soñar, hablar, amar, morir igual, escoger una forma diferente a ello es un desafío digno de ser admirado. Por muy loco que parezca.

"Si no el crimen, la locura es otra de las bellas artes".

¿Y por qué no he de hablaros con la franqueza que me caracteriza? ¿Son acaso, decidme, la cabeza, la cara, el pecho, las manos, las orejas, partes que se consideran honestas las que engendran a dioses o a hombres? Pienso que no; en cambio, la propagadora de la raza humana es aquel órgano tan ridículo y absurdo que no se puede nombrar sin echarse de reír; tal es la fuente sagrada de donde todos recibimos la vida y no <<¡aquel número cuaternario de los pitagóricos!>>.<sup>9</sup>

Erasmus de Rotterdam, con su proverbial libro sobre la locura, estableció una interpretación de semejante estado mental, *diferente* al de la mayoría, *distinto* a lo "normal", que se ha satanizado en la estructura social relegando a quienes la padecen a un sitio que se parece un poco a una cárcel y un mucho a un *ghetto* o un campo de concentración: el manicomio. Todo esto porque nos asusta lo diverso y nos parece inconcebible que alguien se comporte de otro modo y no considere como espacios y tiempos sagrados los que ha canonizados la comunidad. Decir que alguien está loco

<sup>9</sup>. Erasmus de Rotterdam. *Op. cit.* p. 23.

es la salida más fácil para descalificarlo y lograr así restarle peligrosidad y posibilidad para que su ejemplo sea copiado.

Como lo explica el mismo Erasmo en la introducción de su obra, en realidad no se refiere a este trastorno convertido en padecimiento patológico, pero los puntos de contacto estrecho no dejan de ser representativos. La insensatez (o la estullicia) como la locura son estados de regresión a la época de la infancia y, desde la antigüedad, vinculados con la revelación divina, o cuando menos con la felicidad plena (como si fuera poca cosa). De cualquier modo, constituyen comportamientos anímicos que extrapolan al individuo ("escogido por los dioses") y lo sitúan en un éxtasis (aunque no siempre) del que no pueden disfrutar aquellos que tienen que vivir sujetos a la norma por su falta de enfermedad en forma de lucidez, que bien podría ser una definición de la locura. Me apoyo en las palabras de Antonin Artaud:

...Por eso considero  
que es a mí, enfermo perenne,  
a quien corresponde curar a todos los médicos  
—que han nacido médicos por insuficiencia de enfermedad<sup>10</sup>...

El nudo de esta cuestión es nuevamente de índole moral. Aquél que se sienta aquejado por la locura (en alguna de sus distintas facetas) comete una total felonía si acude con un especialista (que no se piense que de mala fe les quiero quitar la chamba a los psicólogos y anexos) que lo ayude para "curarse". Mayor insensatez (ésta sí de la mala) no habría, ya que el objetivo del tratamiento es hacer que la persona afectada regrese a la normalidad, al cubil de lo homogéneo, a la comodidad de lo previsto ("a ver niños, tomar distancia, un, dos, tres, ahora marchen derecho a su salón, y si se portan bien mamá irá como todos los días a darles su besito de las buenas noches"). Infame sería además que con ello, se relegue en otra persona la responsabilidad y la toma de decisión de esos actos que deben ser propios.

Y por último, hay que considerar que las diferencias *espirituales* del ser humano son una manifestación más de los distintos grados de locura, así se muestre como insensatez, estullicia, arrebato, crisis nerviosa, manía, delirio de persecución o de grandeza, histeria, neurosis, esquizofrenia, psicosis o cualquier otra de las llamadas

---

<sup>10</sup>. Citado por Manuel Serrat en su prólogo a Conde de Lautréamont. *Op. cit.* p. 33.



patologías mentales. Quien reniega de su propia "locura" está siendo, además de deshonesto, mostrándose como un hombre dividido frente al mundo al querer definir para sí un perfil espiritual insípido en cuanto "sano". En una palabra, si uno es feliz con su locura, no tiene por qué curársela,<sup>11</sup> pues como lo ejemplifican los cronopios, con ella se ha conseguido ya el objetivo más importante de la vida: darle a través de la felicidad, a través del juego y la poesía, un sentido inalienable, autónomo y congruente. Y si todavía hay quien se muestre escéptico ante estas afirmaciones, le recuerdo las palabras de Erasmo:

A todos aquellos que encuentran esto ridículo les pediría que meditaran y se preguntaran si no es mejor este tipo de vida placentera y loca, que ir buscando por ahí, como dice la gente, un tronco donde ahorcarse.<sup>12</sup>

Moraleja (si se vale alguna): "a nadie se le puede alienar su derecho y su libertad de ser insensato"

### 7.3 Historias de cronopios y de famas en la actualidad

El universo podría no ser como lo imaginamos, el tiempo es tal vez una materia untuosa como la mermelada y en algún punto del espacio somos los mitos de minotauros y unicornios que no pueden dar por cierta nuestra insensata realidad.<sup>13</sup>

Con el propósito de aventurar alguna posible interpretación de cómo puede repercutir la lectura de *HCF* en nuestros días, considero de gran importancia el retomar sus propósitos, especialmente cuando la presencia de los medios masivos de comunicación están causando estragos en la facultad de disención contenida en todo ser humano. Los *mass-media* a futuro resultaron ser los escribas desaprensivos de "Fin del mundo del fin": en medio de un caos informativo donde se tiene acceso a una noticia, suplantada de inmediato por otra para evitar se discernida. Además los *spots* publicitarios están llevando a una homogeneización de la especie humana, principalmente de aquellos que tienen acceso a los medios electrónicos: todos terminamos vistiendo, hablando, pensando (si se puede todavía), sintiendo e incluso

<sup>11</sup>. "Que loco es quien a la locura de amor pone término", dicta Ezra Pound en un fragmento de *Homage to Sextus Propertius*, VII, traducido por Jorge Esquinca con el título "Noche dichosa" en *Revista Universidad de México*, nº 557, p. 15.

<sup>12</sup>. Erasmo de Rotterdam. *Ibid.* p. 50.

<sup>13</sup>. Alberto Cousté, prólogo a *El perseguidor*. p. 6.

(¡oh, desdicha fuerte!) amando igual. En tal panorama la propuesta libertaria de pensamiento, palabra y acto de *HCF* resulta insoslayable y primordial el ser secundada.

Sólo que la homogeneización a través de necesidades artificiales y hechizas (la creación de demanda, en términos de mercado) no puede desembocar a una estandarización del espíritu multiforme y escurridizo. De ahí que definamos como condición natural la del hombre que se desenvuelve en un abanico inacabable de acciones potenciales. Los gestos son repetidos (*cfr. Rayuela*, cap. 67 o "Qué tal López" en *HCF*), pero distintos en cuanto las coordenadas espacio-tiempo varían. Una sonrisa no significa lo mismo en un carnaval que en un velorio, en un día soleado o bajo una nevada. Incluso los seres humanos, que para muchos gobiernos sólo son parte de las estadísticas y fungen como utensilios intercambiables, dotados están de alma (¡Eureka! ¡Aleluya!) y esa singularidad los hace resaltar del resto de sus congéneres.

Imaginarse un mundo nuevo nos remite simultáneamente hacia ese otro pensador, contemporáneo de Erasmo que también se atrevió a tanto (y a quien precisamente el filósofo holandés dedicó su *Elogio de la locura*): Tomás Moro. Su mundo, siendo en la práctica irrealizable, condujo a que su concepción, la *utopía*, se le conciba como sinónimo de lo imposible. A pesar de que cambiara la actitud del ser humano y de buena voluntad se introdujeran modificaciones que hicieran más humanitaria nuestra estancia en este mundo, pudiera ser que también la "utopía" analizada en este trabajo fracasara, como la anterior, por intentar introducirse en el mundo material (lo cual no es sólo deseable sino necesario). Mas ello no tiene por qué ser motivo de renuncia:

Es posible que no se alcance nunca la meta, pero el esfuerzo gastado en la lucha —y aquí las tendencias existencialistas de Cortázar se manifiestan— justifica el derecho del individuo a vivir con dignidad en el universo.<sup>14</sup>

Desenvolviéndose en el terreno de la imaginación no hay fracaso. Simplemente imaginando, con los ojos cerrados ("Living it's easy with eyes close..."), el cielo de la imaginación en la tierra de la realidad, *hoy* (como lo pedía Camus), es posible. Porque

<sup>14</sup>. Alfred Mac Adam. *Op. cit.* p. 161.

ya lo dijo el que sabía decir las cosas mejor que nadie: "No sólo de pan vive el hombre".

## CONCLUSIÓN

"Ya con esta me despido"

Para decirlo concretamente, en *HCF* Cortázar postula la búsqueda de un hombre nuevo. Pero a éste no busca edificarlo ni descubrirlo. Su labor consiste en reintegrarlo simplemente a un ámbito del cual fue desterrado por el excesivo privilegio que en la sociedad occidental se dio a la explicación del mundo en base a lo comprobable a través de la lógica ("aristotélica" y no). Tampoco es cuestión de entregarse desmedidamente al imperio de los sentidos y la imaginación. Un balance sería más bien lo adecuado. Pero no un balance que imponga un comportamiento "correcto", haciendo que el ser humano se instale en un justo medio sin ningún motivo de preocupación cuando ya otros (el Estado por ejemplo) le han resuelto la vida, sino que le permita vacilar entre razón e intuición, entre sensibilidad e inteligencia en el momento cuando lo desee y necesite, oscilación que le permita recorrer todas las posibilidades de orden en *su* mundo.

Esto, al mismo tiempo, lleva a ver que existe (también) una reacción contra el Estado en tanto forma de gobierno domesticante: cuando una administración pública, en aras de satisfacer los requerimientos sociales le da al ciudadano trabajo, casa, vestido, alimento e, incluso, coche y diversión, prácticamente está cancelando la posibilidad para las variantes y la aventura. Nadie tiene derecho a ser infeliz. Se ha eliminado el riesgo dentro de las actividades que se desempeñan. Pero el azar es un tigre escondido en la maleza. Cortázar lo ha descubierto y sabe que acecha en el simple acto de ir a comprar el periódico. Saber que en ese momento se está uno jugando la vida, la vuelve a dotar otra vez de su sentido original. Saber que la realización de un acto en una forma u otra cambia la futura posición de las fichas en el tablero, recupera ese espíritu de emoción y misterio frente a la vida que desde los tiempos de la prehistoria el hombre ya había perdido.

Por tanto el juego es el mejor recurso de que dispone el autor para resaltar una visión del mundo donde surge una infinita gama de variantes para un solo hecho. Reino de la incertidumbre y espacio propicio para lo inesperado, las leyes de lo práctico, lo útil y lo lógico quedan suspendidas y, en una rutina que en su propio desenvolvimiento genera sus reglas particulares, la realidad adquiere una significativa e incluso simbólica representación. Vivir es más bien *jugarse* la vida y sentirse todos los días el protagonista principal de una película de aventuras.

Conforme pues a lo que hemos tratado de apuntalar dentro del presente estudio acerca de las funciones que ejercen el humor y el juego en *HCF*, podemos considerar las siguientes conclusiones:

1. Los elementos del humor y el juego aplicados a *HCF* sólo pueden estudiarse de modo conjunto. Aislar uno de ellos (*verbigratia* el juego), implica una mutilación, ya que este elemento también se halla presente en otras obras de Cortázar, por lo que trasladarlo de manera aislada a este libro no enriquece nuestra visión del mismo. Y resulta que la peculiaridad que cobra en *HCF* consiste en emparentarlo con una respuesta humorística en el momento de la lectura. Por lo tanto, aunque el autor plantea un juego reglamentado (si bien no de reglas tan severas) y realizado con absoluta seriedad, su objetivo final es provocarle al lector una experiencia alegre.

2. Humor y juego constituyen dos instancias dentro de un proceso de entendimiento y comprensión. A través de ellos, la intención de Cortázar es apelar a la astucia y sensibilidad del lector para que, reconstruyendo las huellas esparcidas en cada texto, desentrañe por medio de su lectura las claves de un severo cuestionamiento a las normas con que generalmente conducimos nuestra vida. Así, tanto el humor como el juego, contrariamente a lo que se piensa, son instrumentos de la inteligencia, y no de la inconciencia ni del caos, si bien no por ello pierden su carga subversiva.

3. Dichos elementos también operan en función a una crítica de lo convencional, lo correcto y lo racional, como ya lo había dicho. *HCF*, como un libro velada y sutilmente didáctico en tanto que el autor denota cierta simpatía por un tipo de personajes y por su modo de comportamiento, conforma una propuesta para liberar de estas trabas la acción y el pensamiento del ser humano. Cortázar no sólo busca que el fenómeno lectivo acabe en el texto, sino que también invada las páginas donde cada hombre lee y escribe su propia historia. Esta subversión, que rompe el orden diurno y cotidiano, pero que no degenera en caos (porque a su vez crea sus propias reglas, puesto que el ir contra lo convencional ya es una regla), para no volverse imposición procura balancear la experiencia vital (como lo explica el mismo Cortázar en el texto introductorio del libro) a fin de que el lector, en tanto ser con libre albedrío, en determinada circunstancia esté posibilitado y consciente para elegir entre un comportamiento lógico o ilógico,

conveniente o no. Que no se quede instalado en el lado de la razón ni en el de la fantasía, sino que, como una especie de anfibio (como lo que en realidad es, intelecto e imaginación), pueda fluctuar entre ambos. Ésa es la verdadera revolución (que empieza a nivel personal) y renovación del espíritu para el hombre futuro que desde hoy debe edificarse. Ésa es la verdadera libertad, que a su vez promueve una serie de consecuencias, a saber:

- a) La cuestión nodal de una renovada postura frente a la vida es, antes que cambiar al mundo (como lo procuran los revolucionarios de buena cepa) cambiar la actitud y la visión que guarda de él.
- b) Cortázar no predica convertir al hombre en un perseguidor de *soluciones* sino de *opciones*, es decir, eliminar las monovías a que nos conducen las costumbres o el pensamiento lógico-matemático. Así como hay muchas puertas de entrada, también hay muchas puertas de salida para la realidad.
- c) El hombre nuevo cortazariano, a diferencia del *homo revolté* de Camus, se concibe como un proyecto a futuro pero que, al igual que éste, se empieza a construir a partir de ahora, y que además debe aprender a ser libre y, si se encuentra en una situación marginal, a asumirla, puesto que la libertad en casiones tiene mucho que ver con la soledad.

En síntesis, de algún modo todo se reduce al ejercicio de la libertad, por lo que la verdadera conclusión (que anula todas las anteriores) sobre este trabajo es que, dentro del escalafón de los libros que no se escribieron para que se hagan estudios de crítica literaria sobre ellos, sino para leerse, está *HCF*. Por tanto, doy fe de haber concluido semejante tarea (a reserva de que la "cortazaritis" resulte ser —que creo sí lo es— una enfermedad recurrente) con *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar, escritor que ni siquiera los años (cuantiménos la muerte) han podido silenciar.

México, Ciudad Universitaria 1996

## ANEXO I

## ESQUEMA ESTRUCTURAL DE LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN LITERARIA

En torno a la estructura que da forma a la teoría de la recepción literaria, describiré algunas de sus características más importantes. Los procesos básicos de desarrollo de dicha teoría son dos: la producción y la recepción o consumo.

De acuerdo a ello existen tres tipos de teorías para analizar un texto literario: las que se ocupan de la obra exclusivamente, las que se ocupan del autor y las que se ocupan del lector. Sin pretender eclecticismos conciliatorios, para trabajar en mi investigación sobre *HCF* considero pertinente no radicalizar posturas privilegiando alguno de estos tres elementos de la obra literaria: ausente uno de ellos ésta ya no sería posible. Por lo tanto, apoyar la tesis de que sin el lector la obra literaria es inexistente no implica automáticamente que se esté descartando o minimizando el papel de la obra en sí o del autor. Ni siquiera, con fines comparativos, me siento autorizado para arriesgarme a dar con porcentajes cuál de estos elementos tiene mayor relevancia. Tal búsqueda inclusive parecería necia, porque además deja ver cómo el peso del racionalismo, que llevó a las Humanidades a aplicar en su estudio el método científico convirtiéndolas en ciencias sociales, es incongruente en casos como éste.

De cualquier forma la propuesta más coherente sería asimilar el fenómeno literario dividido en tres fases: I) el momento de la escritura, cuando el autor transforma la obra de una entidad abstracta a una concreta, II) cuando, aunque ya esté escrita, es para todo lector que aún no la lee, una obra potencial, y III) cuando al ser leída el lector le otorga existencia total.

Como resultado de ello la teoría de la recepción literaria opera conforme a las siguientes especificaciones:



1) Reconoce el papel del lector como (re)constructor de la obra literaria.

|                                   |                      |   |
|-----------------------------------|----------------------|---|
| Tradición<br>estética<br>(Normas) | Critica<br>implícita | -Decisión de leer<br>-Elección de una obra<br>dentro del paradigma<br>de varias.<br>-Apetencia o gusto<br>literario específico  |
|                                   | Critica<br>explícita | -Acuerdo o rechazo<br>de la obra o de lo<br>expuesto en ella<br>-Actividad de<br>expresar de forma<br>oral o escrita su<br>opinión sobre la<br>lectura hecha <sup>1</sup> |

2) Concibe la obra literaria como un medio de comunicación.

3) Revalora la obra escrita como un fenómeno histórico.

4) Considera la obra de acuerdo no sólo a las circunstancias extratextuales del momento en que fue escrita, sino también de las personas que la reciben.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>. En este punto se coloca dentro de la crítica implícita el campo de acción en que participa el lector común para quien la lectura es un ejercicio exclusivamente placentero, y dentro de la crítica explícita el lector especializado para quien el acto de leer constituye además una tarea profesional —como sucede con investigadores y críticos literarios. Un cuadro que describa esta diferencia podría ser el siguiente:

Subjetividad = Lector común

Objetividad = Lector especializado

Pero que conste: esta gradación no debe ser discriminativa sino funcional en cuanto a su radio de acción. Es más, una (la primera) debe alimentar a la otra.

<sup>2</sup>. Este cuadro está basado en los lineamientos que emplea Luis Acosta Gómez en *El lector y la obra*, pp. 16-20.

Así, la historia de la literatura o de las obras literarias no es sino la historia de sus recepciones, por lo que existe ciertamente una influencia que el público ejerce sobre la producción literaria.<sup>3</sup>

Para Cortázar, el punto clave de este proceso creativo es otorgarle la oportunidad al fenómeno de lectura para que él que le dé a la obra escrita el acabado final. Tal es el espíritu que anima sus obras más importantes de *Los premios* e *HCF* en adelante. En este mismo tenor hay opiniones como la de Guillermo Rousset Banda que parecen estar aludiendo a obras (desde luego poéticas) tan abiertas a la participación del lector como *Rayuela*:

La obra poética valiosa, totalidad concreta, en cuanto conclusa, aunque sea fragmentaria, es cerrada, pero también abierta en doble sentido: porque de suyo pasa a otras totalidades superiores más amplias y por la multiplicidad de interpretaciones personales que provoca como necesidad y exigencia de ser apreciada, con lo cual el sujeto estimante, no un simple "usuario" inocuo, participa en la construcción valorativa de la obra. La sola diferencia con el estilo actual consiste en el propósito explícito de multivalencia y ambigüedad, para incrementar la participación, las perspectivas y el diálogo del público efectivo, es decir, da más libertad a la necesidad en el apreciador para tratar de reproducir la esencia del proceso creativo del autor.<sup>4</sup>

Como toda puerta abierta es una invitación a entrar, por eso está a expensas de la atención (ese querer participar en el juego) que preste el receptor de dicha obra. Vista de este modo, la recepción literaria es antes una exigencia que una concesión para el "apreciador". Tener derecho a ella, implica primero un deseo y después una capacitación por parte de un usuario que no sea "inocuo", como lo califica Rousset Banda, para que pueda reconstruir "la esencia del proceso creativo del autor". Esta reconstrucción se realiza a partir de dos instancias básicas:

- A) Función apelativa: se recurre a la voluntad del lector para involucrarlo en el discurso dado, reteniendo sobre él su atención.
- B) Función reconstructiva: toda vez que asume su responsabilidad de participación con el texto, es cuando el lector interviene *activamente* en el discurso, conforme a su propia capacidad y/o experiencia.

<sup>3</sup>. De esta forma, si en la actualidad hay una propensión a escribir novelas que se convierten en *best-sellers*, parte de ello se debe a la demanda que despiertan.

<sup>4</sup>. Guillermo Rousset Banda, posfacio para Guadalupe Elizalde. *Sinestesia*. 3er párrafo.

De ahí que cuando el lector ha decidido participar activamente en el juego literario que se le está proponiendo, al mismo tiempo hace verosímil el contenido de su lectura. Dicha verosimilitud consistirá en tres niveles que no son excluyentes entre sí (es decir, acepta dos o más tipos en una misma experiencia lectiva):

- a) Lingüísticas y retóricas: Conocimiento del lenguaje y del estilo del texto.
- b) Culturales e ideológicas: Percepción de alusiones y connotaciones.
- c) Genéricas: Reconocimiento del sentido del texto y de las convenciones a que responde.<sup>5</sup>

Calificada por otros analistas (sobre todo en las artes escénicas) como un sentido de *pertinencia*, esta participación crédula de lo que la obra escrita (o representada) le está proponiendo es la sustancia de su razón de ser. Si le quitáramos la participación del lector (o espectador), se rompería el encanto y se destruiría la obra. No creer que Juan Pérez es Hamlet, es, aparte de estrechez mental, el acta de defunción para todas las artes. Sólo quien se deja engañar (en el buen sentido) tiene derecho al empireo de la imaginación, es decir, de la vida.

---

<sup>5</sup>. Lauro Zavala. *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. pp. 36-37.

## ANEXO II

## JULIO CORTÁZAR EN UNA CIRCUNSTANCIA "CRONOPIA"

Francia y Argentina (y tal vez algún otro país en la lista) coinciden en una peculiaridad singular: algunas de las personalidades que mejor han trabajado para la grandeza de su país no nacieron dentro de su territorio. En el caso de Francia está, ni más ni menos, Napoleón Bonaparte, quien obtuvo la nacionalidad francesa, siendo su familia de ascendencia italiana, gracias a que apenas unos meses antes de su nacimiento la isla de Córcega, a través de las armas, pasó a la jurisdicción de la corona francesa. Por otro lado en cuanto al fútbol tenemos a la que seguramente es su figura más notable: Just Fontaine, quien nació en Marruecos cuando aún era posesión francesa, y que en la Copa del Mundo de Suecia en 1958 anotó la máxima cifra de goles que se haya logrado en este tipo de competencias: 13. El caso de Albert Camus (quien también gustaba del fútbol) sería suficiente para ilustrar este fenómeno: nacido en Argelia, con su pluma vino a sumarse a la larga lista de escritores franceses premiados por la Academia de Letras en Suecia.

Vayamos a la Argentina y dejémosle la palabra al biógrafo Armando Defino:

Charles Romuald Gardes (verdadero nombre de Carlos Gardel) nació en Toulouse (Francia), el once de diciembre de mil ochocientos noventa, hijo de Berthe Gardes.<sup>1</sup>

Ocioso, pero no gratuito sería resaltar una vez más la altura de un personaje como Carlos Gardel, quien representa sin duda la voz cimera ("cada día canta mejor" decía Borges) del género musical más característico de Argentina: el tango, mismo que en su momento acusó furor tanto en los salones (y arrabales, de donde surgió) de América como de Europa. La otra figura de quien como la anterior es inegable su raigambre y representatividad argentinas, nació en Bruselas el 26 de agosto de 1914 y murió en París el 12 de febrero de 1984, pero cuyo corazón y cabeza tenían sus raíces asentadas en la Tierra del Fuego. Ese argentino del mundo se llamó entre nosotros Julio Cortázar, pero quienes le conocemos un poquito más de cerca le decimos simplemente "enormísimo cronopio".

## DOS NOTAS DE CONTEXTO HISTÓRICO

<sup>1</sup> Armando Defino. *Carlos Gardel: La verdad de una vida*. p. 51.

Y por si parecieran excesivamente curiosas las circunstancias en que Cortázar vio la luz, veamos qué sucedía cuando publicó *HCF*.

En 1962 el planeta entero se puso a temblar. Más que Chile dos años antes cuando sufrió un terremoto, situación que sin embargo no le impidió realizar la Copa del Mundo de ese año para que Brasil obtuviera su segundo campeonato consecutivo. El momento crucial vino después y no precisamente como un partido amistoso, desencadenando una confrontación internacional que, al no ser francamente abierta, terminó en empate. Y es que en la misma el balón en juego fue el planeta, aunque la cancha consistió sólo en una pequeña isla del Caribe con forma de lagarto. Para ser más claros dejémosle la palabra al libro de historia:

14 de octubre de 1962.- Las autoridades estadounidenses se dan cuenta, gracias a las fotografías tomadas por un avión espía (seguro descendiente del U2) de que la URSS está construyendo rampas para misiles en Cuba.

Durante seis días el presidente Kennedy y un grupo de consejeros discuten a puerta cerrada las medidas a tomar, [...] y el 22 de octubre anuncia el inicio del bloqueo (que sigue hasta nuestros días) sobre Cuba e insta a la URSS a dismantelar inmediatamente las rampas. Siguen unos tensos días, con el mundo entero temblando ante la posibilidad de una guerra nuclear. Moscú niega la existencia de las rampas, y una fuerza invasora estadounidense se prepara en Florida, dispuesta a atacar Cuba en cualquier momento. El líder soviético Krushev advierte que una ocupación de la isla será contestada militarmente.

Finalmente, a finales de mes, Krushev acepta el dismantelamiento de las rampas.<sup>2</sup>

y todos felices y contentos, gracias a que las dos "K", que gobernaban en los entonces centros magnéticos de la política internacional y poderío militar, trataron el asunto directamente (benditas sean pues las largas distancias del teléfono rojo, ya que como reza el dicho —así se trate de gobiernos rivales—, hablando se entiende la gente).

Dicen los especialistas en la materia que en ningún momento como éste fue tan grave el peligro de que se desatara una conflagración nuclear. Y aunque las fieras regresaron a su cubil, de ahí hasta 1989 la tensión se mantuvo con la posibilidad latente de que por el más mínimo pretexto, o por una equivocación infausta, el hongo atómico le produjera algo más que una intoxicación estomacal a este conflictivo planeta. En medio de tal panorama, y sobre todo tratándose de la tradición literaria hispanoamericana, a nadie se le hubiera ocurrido publicar un libro tan humorista y antisolemne como *HCF*. Excepto, claro, a Julio Cortázar.

<sup>2</sup> *Crónica de América. Tomo 4 (1948-1989)*, p. 646.

"¡Ay José, cómo me acuerdo de ti en estas Revueltas".

—Placa pseudoconmemorativa que estaba en el Aula Magna (FFyL)—

Sin embargo también de los libros (y las fechas en que fueron publicados) se ocupan las enciclopedias históricas. Después del susto del 62 (con crisis de misiles, de famas y apariciones de cronopios), llega el 63 con el asesinato de Kennedy y la publicación de *Rayuela*:

El novelista argentino Julio Cortázar ha sacado a la luz pública la extraordinaria novela *Rayuela*. Nacido en Bruselas en 1914, Cortázar ha vivido casi siempre en Argentina (cuando no andaba en las nubes) hasta 1961 (fecha incorrecta pero que, con el paso del tiempo, ya no importa mucho) en que se ha trasladado a París.

Pero donde abre fuego la artillería pesada es cuando se menciona nuestra obra en cuestión, "especie de manuel burlesco que constituyó *Historias de cronopios y famas* (1962)" y la obra en cuestión para ellos, *Rayuela*, que

ha atraído ya una importante atención por una estructura que no se adapta a ninguna forma novelística tradicional y en la que Cortázar ofrece dos maneras de leerla: según el orden en que está impresa o según el otro que él mismo señala. Pone en tela de juicio la propia literatura y su relación con la realidad. Esta ruptura de la forma, al proporcionar una serie de piezas para que el lector, al que se le da un papel central, pueda crearse su propia novela, *llevan a la idea de afirmar que no hay una visión superior*, de que cada hombre está solo con su experiencia individual. Se trata de una obra que puede marcar el mundo cultural latinoamericano.<sup>3</sup>

Cómoda visión de las cosas después de que hemos visto que así sucedió. Contenida en una colección enciclopédica (ver nota al pie de página) que hace las veces de un anuario con el recuento de lo más relevante que ha sucedido en el continente americano, esta descripción somera no está nada mal: concisa en lo importante, hace incapié en un punto que es caro para Julio Cortázar: en este mundo hay otros. Éste (el que dizque captamos con los ojos) es solamente un espejo o un resumen para todos los demás.

Y mientras las bombas nucleares estallaban (pero dentro de la tradición literaria) y *Rayuela* sacudía los cimientos de la cultura moderna de Occidente y las posibilidades existenciales del hombre y de la literatura, las "revueltas" de entonces a la fecha se han vuelto inevitables: resulta que al poco tiempo de estar estructurando este trabajo de tesis, mi madre empezó a conocer a Julio Cortázar a través del libro-homenaje *Queremos tanto a Julio*; y como mi madre es de las personas que no sabe guardarse una duda, me preguntó sobre qué trataba la obra capital de este escritor argentino llamada *Revuelta*. Al principio yo no supe a qué se refería (¿será otro inédito de

<sup>3</sup> *Idem*. p. 648.

Cortázar?), pero intuí finalmente que hablaba de *Rayuela*. De la manera más curiosa (es decir, sin haberla leído aún) mi mamá había definido la concepción básica, en cuanto a estructura de esta obra: una novela "revuelta". Claro que hay de revueltas a revolturas, pues el fin que persigue Cortázar en esta obra queda muy apartado de lo que podría considerarse un sinsentido o de una organización formal hecha al azar, asunto mejor analizado por un diverso número de plumas autorizadas en la materia.

En todo caso lo que me tocaría agregar es la hipótesis de que la estructura de *Rayuela*, y por ende también esta visión segmentada de una de las tantas realidades posibles, tiene sus antecedentes más claros, dentro de la obra de Cortázar en el título inmediato anterior y eje de este análisis, *Historias de cronopios y de famas*, texto que por lo suelto (que no disperso) bien podría concebirse como un libro Long-play.

"You know my name, look at my number".

-Lennon-McCartney-.

Y hablando de coincidencias, en términos más generales estos dos títulos (*Rayuela* e *HCF*) comparten el bagaje contextual de la cultura (o con más precisión llamada "contracultura") de los 60. Por eso la comparación que propongo encuentra raíces en el panorama musical de la época. Cortázar es uno de los pocos artistas que han logrado conjuntar un alto nivel en el desarrollo de su obra con una gran difusión y popularidad de manera simultánea. Lo mismo podríamos decir dentro del rock respecto a los *Beatles*. Es por ello que si antes aludí a la composición fragmentaria de *Rayuela* como una revuelta, no dejará de ser significativo para corroborar esta idea citar que el elepé inmediato anterior a la genial obra *Sargent's Pepper lonely hearts club band*, se tituló ni más ni menos *Revolver*. El título se lo puso Paul Mc Cartney derivado de la palabra con su significado en español, lo cual llevaría a refrendar lo ya dicho sobre *Rayuela*.

Pero la conexión tiene hilos más profundos aún. En *HCF* Cortázar desarrolla un perfil psicológico muy peculiar en el carácter de cronopios, famas y esperanzas. Los rangos quedan tan bien establecidos, que sin dificultad alguna se puede caracterizar dentro de ellos a prácticamente cualquier modo del comportamiento humano. En la propuesta musical de los *Beatles* encuentro dos resonancias principalmente. La primera es con respecto a "You Know My Name, Look At My Number": de principio la estructura de la melodía parece estar compuesta de retazos, o mejor dicho, fragmentos (condición fragmentaria que constituye también a *HCF*) armónicos sin que se vislumbre un eje

ordenador; sin embargo tal eje existe y el sentido de semejante tipo de obras está en la actitud experimentativa (el juego) y en el resultado placentero y alegre del mismo (humor). Los *Beales* nunca fueron más cronopios que cuando grabaron esa canción.

Y la segunda se refiere a "I Am The Walrus". En esta pieza deslumbrante la "puerta de la percepción" se abrió para John Lennon y encontró que frente a la realidad la tesitura del desconcierto humano no ha variado: siempre regresamos al principio por muy desarrollados que sean nuestros medios. La miseria que representa la condición humana sigue inalterable (o como lo sugiere Cortázar en *Rayuela* la civilización occidental en algún momento se malogró). De ahí esta necesidad del "eterno retorno", la búsqueda de la esencia o de la salida en lo primigenio. De ahí que Lennon subvierta surrealísticamente los sonidos hasta desembocar en los más elementales cantos de tribu. Y de ahí también que Cortázar, para hablarnos de cronopios y de famas, tenga que remontarse hasta sus fases mitológicas y prehistóricas en la sección final y cimera de *HCF*.

En resumen, lo que busco puntualizar con lo anterior son dos cosas. En primer lugar, la concepción de *HCF* representó para Cortázar una aventura tanto formal como de contenido. Instalado ya en Francia para esas fechas, es seguro, empero, que no dejara de preocuparle lo que sucedía a nivel mundial por causa de una isla del Caribe con silueta de lagarto. Y en ese justo momento, por lo que respecta a su escritura, decide asumir, publicando un libro francamente humorístico, una postura digamos surrealista y subversiva: ponerse el sombrero en los pies. O si se quiere ver desde un punto de vista de terapia psicoanalítica, haciendo reír para que el paciente se olvide, por unos instantes, de aquella coyuntura internacional tan grave que en un momento dado lo pudo haber dejado en los puros huesos. Si acaso.



## ANEXO III

¿Y QUÉ SON LOS CRONOPIOS? (Improbables antecedentes de algunos personajes no muy convencionales pero ciertamente no tan escasos)

Quizá los antecedentes más antiguos y certeros se pierdan en la noche de los siglos. Lo cierto es que los orígenes de los cronopios, por lo menos en lo que respecta a esta centuria, pueden rastrearse un poco más allá de su fase mitológica y de algunos conciertos parisinos de jazz, aunque, en ese mismo tenor (ya enclavados dentro de la terminología musical), parte de dichos antecedentes están vinculados igualmente a la música y a Francia. Quizá es a ellos (en su etapa de evolución prehistórica, o tal vez a algunos parientes lejanos y desconocidos) a quienes se refiere el compositor Erik Satie cuando después del título del estudio de sonoridades *De podophtalma*, dentro del conjunto *Embriones secos*, escribe:

Crustáceos de ojos móviles. Son hábiles e incansables cazadores. Se les encuentra en todos los mares (con razón dicen que la vida se originó en el mar). La carne del podophtalma constituye una sabrosa comida.<sup>1</sup>

Sin embargo, a fin de no ser acusado de subversivo, para estos efectos de investigación es mejor alinearse con la versión oficial que el propio escritor se ocupó en divulgar:

Cronológicamente, el primer cronopio fue Louis; en 1952 escribí estas páginas que se publicaron en la revista *Buenos Aires literaria*, gracias a la amistad de Daniel Devoto y de Alberto Salas. Años más tarde los cronopios hicieron su entrada multitudinaria por la vía del libro y llegaron a ser bastante conocidos en los cafés, reuniones internacionales de poetas, revoluciones socialistas y otros lugares de perdición.<sup>2</sup>

La anterior nota, que Cortázar redacta para introducir su artículo "Louis Armstrong, enormísimo cronopio" recogido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, bien pareciera ajustarse para satisfacer la curiosidad del lector, no familiarizado con *HCF*, sobre el origen de los cronopios. Sin embargo, aunque la explicación provenga del mismísimo autor, ésta tiene algunas variantes que no está demás tomar en consideración.

El artículo citado da constancia de las averías y sobresaltos que producen en el ánimo de los asistentes al concierto que Louis Armstrong diera en París el 9 de noviembre de 1952. Resulta curioso en este texto que desde el primer párrafo el único

<sup>1</sup> "Estudio de acordes" en Alejo Carpentier, *Ese músico que llevo dentro*. p. 101.

<sup>2</sup> Julio Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos*. p. 121.

cronopio no sea Armstrong, y que también aparezcan los neologismos "tregua" y "cataala" referidos a ciertos tipos de baile. En el segundo párrafo vemos aparecer a los famas, y de acuerdo a las actitudes que adoptan bien parece que igual que los cronopios tienen ya completamente definido su perfil conductual. Más adelante con las esperanzas sucede lo mismo al desempeñar el cargo de acomodadores del recinto en cuestión. Por último en el tercer párrafo el célebre bailarín Nijinsky también es calificado "cronopio", así como todo el público que atiborró el teatro aquella noche memorable.

Si de buena fe creyéramos lo que en la nota introductoria nos confiesa Cortázar, en 1952 ya estaba puesto el escenario, con todas las herramientas necesarias, simplemente para que cronopios, famas y esperanzas se abocaran a representar su muy particular tragicomedia "de la vida real". Pero como decía, el asunto no es así de simple. El mismo escritor, con sus propias palabras parece contradecirse en la entrevista *La fascinación de las palabras* que le hiciera el uruguayo Omar Prego. Citaré textualmente:

De dónde venían (cronopios, famas y esperanzas) no lo sabré nunca. Las circunstancias son las que ya he contado una vez, pero creo que es bueno repetirlas. Esto pasó poco tiempo después de mi llegada a Francia. Yo estaba una noche en el teatro des Champs Elysées, había un concierto que me interesaba mucho, yo estaba solo, en lo más alto del teatro porque era lo más barato. Hubo un entreacto y toda la gente salió, a fumar y demás. Yo no tuve ganas de salir y me quedé sentado en mi butaca, y de golpe [...] vi (aunque esto de *ver* no sé si hay que tomarlo en un sentido directamente sensorial o fue una visión de otro tipo, la visión que podés tener cuando cerrás los ojos o cuando evocás alguna cosa y las ves con la memoria) en el aire de la sala del teatro, vi flotar unos objetos cuyo color era verde, como si fueran globitos, globos verdes que se desplazaban en torno mío.[...] Y junto con la aparición de esos objetos verdes, que parecían inflados como globitos o como sapos o algo así, vino la noción de que éstos eran los cronopios. La palabra vino simultáneamente con la visión.<sup>3</sup>

como de manera general ocurre con los grandes escritores. De lo aquí expuesto, comparado con la anterior cita, hay una coincidencia: sea cual sea de los dos el verdadero origen de esta curiosa fauna, en ambos casos se halla vinculado al teatro (quizá por ello estos personajes tengan vocación histriónica) y durante un concierto (lo cual explicaría su gusto por el baile y esa peculiaridad de su carácter que los hace llevar la "música por dentro").

Sobre esa palabra muchos críticos se han partido las meninges porque han buscado por el lado del tiempo, de Cronos, para ver si había una pista metafísica. No, en absoluto; es una palabra que vino por pura invención, conjuntamente con las imágenes.[...] Pero esa pequeña visión que yo había tenido y además el nombre de cronopios —que me gustó mucho— siguió obsesionándome. Y entonces empecé a escribir las primeras

<sup>3</sup> Omar Prego, "Nostalgia de la poesía" en *La fascinación por las palabras*. pp. 123-124.

historias. Y de la misma manera aparecieron las imágenes —pero no tan definidas como las de los cronopios— (de los famas y de la esperanzas. Esas imágenes, ya, fueron sacadas, fueron inventadas como contraposición de los cronopios, y las esperanzas juegan un papel intermedio.

Con todo y lo autorizada que pueda ser esta versión proveniente del mismo Cortázar, el origen de los cronopios dista aún en estar aclarado, pues muchas veces los críticos literarios en vez de facilitarnos elementos que ayuden a la comprensión de un texto nos lo complican. Por ejemplo, Susana Jakfalvi en su introducción para *Las Armas secretas* señala, en una nota de pie de página, que un antecedente de los cronopios lo podemos ver encarnado en los aldeanos de Chivilcoy (llamados "piantados") donde Cortázar fungió como maestro durante un buen tiempo.<sup>4</sup> La nota a su vez nos remite a *La vuelta al día en ochenta mundos* donde hacen su aparición los "piantados" (algo así como los gallegos de la geografía argentina, que guardan una visión tan torcida de la realidad que casi la podríamos llamar poética), uno de los cuales, en actitud marcadamente "cronopía", ama tanto el verde que decide pintar de ese color su caballo, aunque el capricho le cuesta finalmente la pérdida del animal.<sup>5</sup>

Si hemos de identificar en los últimos personajes aludidos un parentesco con los cronopios, justo es también aportar por nuestra parte otra rama de tan ilustre y disperso árbol genealógico. Mientras que con los "piantados" el antecedente lo constituye un grupo humano, por el lado zoológico (que también se halla colocado en la prosapia ilustre de los cronopios) o de seres que forman una fauna fantástica en la escritura cortazariana, tendríamos a las "mancuspías"<sup>6</sup> del cuento "Cefalea". Estos personajes terribles se asemejan a los cronopios (y podemos agregar también a la parentela a los conejitos vomitados que aparecen en "Carta a una señorita en París" tomando en cuenta dos rasgos: su tamaño diminuto, pero también sus averías mayúsculas) en cuanto a que provocan reacciones inesperadas (muchas de las cuales desembocan a una destrucción irreparable) al trastornar el espacio vital donde se presentan, a pesar de tener una constitución frágil, además de que son en apariencia caprichosas o dominadas por sus instintos, lo cual genera, como el título de la narración lo indica, que las personas que tienen contacto con ellas pierdan el sentido

<sup>4</sup> Susana Jakfalvi, "Introducción" en Julio Cortázar. *Las Armas Secretas*. p. 14.

<sup>5</sup> Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*. p. 181.

<sup>6</sup> Que son definidas así: "Mancuspías. Por lo que se nos va diciendo de ellas, podemos pensar en animales que combinan rasgos de aves y mamíferos: ornitorrincos, equidnas acaso. Pero son (concluye) seres imaginarios, hijos del mito creado por Cortázar". Ana María Barrenechea, *La literatura fantástica en Argentina*. p. 82.

de lo que es la normalidad, se desconcierten, sufran la *cefalea* y, en casos extremos, se orillen ellas mismas a la muerte:

Abrimos los corrales, juntamos las madres, pero apenas queda avena malleada y las mancupias pelean ferocemente, se arrancan pedazos de lomo y de cuello, les salta la sangre y hay que separarlas a látigo y gritos<sup>7</sup>.

Como conclusión de esta pesquisa genealógica podemos asegurar que la conformación de los cronopios, en la conciencia del Cortázar escritor, es una suerte de mezcla de rasgos específicos ("piantados" más "mancupias", por aventurar un caso) que en determinado momento quedaron definidos (y puestos a prueba por primera vez en la crónica del concierto de Louis Armstrong), para después hacerlos aparecer en estos entes tan peculiares, ideados con el fin de poner el mundo de cabeza, lo cual implica que irrefutablemente primero fue redondeado el perfil físico y psicológico de los cronopios, y después escritas sus *Historias*. En cuanto a los famas y esperanzas, sus antecedentes son más escuetos. Fungiendo básicamente como contrapeso al carácter peculiar de los cronopios, su origen parece estar remitido solamente a la crónica "Louis, enormísimo cronopio" donde hacen su debut.

"If you going to San Francisco,  
be sure to wear some flowers in your hair..."  
—Scott McKenzie—

De entonces a la fecha, los cronopios no han dejado pasar ocasión para hacer acto de presencia (y recordando ahora el caso de otro Julio, Verne para más detalles, se refuerza aún más aquello de que la literatura a veces se adelanta a la historia), de forma masiva ahora, a fines de la tan llevada y traída década de la sicodelia. Durante el 68, en diversas geografías (que en el caso de México derivó a una masacre de cronopios el 2 de octubre —por supuesto, no se olvida— en la víspera de las malhadadas Olimpiadas) y en el 69, luego de que algunos de ellos anduvieron (Neil Armstrong, Edwin Aldrin y Michael Collins, para mayores datos), *literalmente*, en la luna, encontraron un respiro musical (puesto que los cronopios y la música tienen un contubernio realmente sospechoso) en el festival de Woodstock, bajo el lema "be sure to ware some flowers in your hair" (por eso, si el lector de estas líneas acude a las páginas de *HCF*, una buena medida para estar a tono con las circunstancias sería,

<sup>7</sup> Julio Cortázar, "Cefalea" en *Relatos*. p. 349.

como los cronopios, colocarse flores en el pensamiento). Dejemos que nuevamente tome la palabra el cronista histórico:

Woodstock, N.Y., agosto de 1969.-400,000 jóvenes asisten a un macroconcierto [de] rock de tres días de duración, desafiando al mal tiempo y al escaso suministro de comida y bebida.

Woodstock es uno de los momentos culminantes de la época hippie, que se desarrolló a finales de la década de los 60 e inicio de los 70. En estos años, el distrito Haight-Asbury de San Francisco, el Sunset Strip de Los Ángeles y el East Village de Nueva York se llenan de jóvenes de pelos largos y ropas extravagantes a menudo con flores dibujadas, que escandalizan a las gentes bien pensantes (¿famas?). Los hippies, al igual que los jóvenes politizados de los 60, rechazan al mundo que los rodea, pero en vez de intentar transformarlo, se dedican a crear el suyo propio. Los hippies viven a menudo en comunas, tanto urbanas como rurales, que recuerdan las experiencias cooperativistas del siglo XIX. En ellas todo, desde la propiedad hasta el amor y los hijos, es compartido. La cultura hippie tiene en la droga uno de sus elementos principales.

Los viajes que proporciona el LSD crean un misticismo ácido (¿acaso porque se puede anular con un Alka-Seltzer?) y un culto a la psicodelia.<sup>8</sup>

Dejar de ser sensible a esto (me refiero a los sucesos generacionales, no a la droga) y pasarlo por alto no podía alguien que vio la luz primera en esos "revueltos" días.

Pero quizá toda esta genealogía sea excusable. Nada es seguro con ellos, excepto que cualquier cosa puede pasar<sup>9</sup>, y tal vez sea gratuito perseguir sus orígenes. Después de todo los cronopios existen (y existirán) como los imprevistos metereológicos, como los eclipses divinos de luna, como los empecinados celacántidos que ya deberían estar extinguidos (seguramente nadie les ha avisado) en el cretáceo "y sin embargo se mueven".

<sup>8</sup> *Crónica de América, Tomo 4 (1948-1989)*, p. 661.

<sup>9</sup> En lo cual me apoya José Amicola: "La cronopicidad es un estado seráfico delimitado nada científicamente y que consiste en una serie de notas dispersas y asistemáticas de costumbres sociales". *Sobre Cortázar*, p. 124.

JULIO CORTA(EL)AZAR  
(A manera de epilogo)

El 4 de agosto de 1914, cuando los alemanes iniciaron su ofensiva sobre Bélgica, por fortuna (siendo éste un país donde al irse a dormir, la mitad de sus habitantes se abstienen de soñar durante las primeras cinco horas de la noche para no estorbar los sueños de la otra mitad de dormidos, que a su vez tomará el papel de los primeros en las cinco horas siguientes, y así de manera sucesiva incluso fines de semana y Año Nuevo), la casa donde vivían los padres de Julio Cortázar no fue bombardeada ni ellos tuvieron mayores percances.

Veintidós días después su nacimiento, por fortuna, fue sin sobresaltos. Por eso mismo, Cortázar no murió joven a pesar de tener una enfermedad que hace crecer a la gente más de lo debido.

Por fortuna fue gran escritor (por fortuna no lo lamentó) y una gran persona, lo cual de suyo resulta una combinación afortunada. En cuanto al resto de las fortunas ya se hallaban en potencia a partir de las anteriores: por fortuna Cortázar vivió en Argentina, por fortuna salió de ahí...

Y finalmente, por fortuna existe una película donde en una de sus escenas iniciales se muestra la actual construcción del lugar en que (sin importar que fuera Europa) hace 81 años nació Julio Cortázar, con una placa conmemorativa que lo alude como "enormísimo cronopio", palabra esta última de su invención y en la cual intervino (no hay que olvidarlo) algo más que la fortuna, y que en todos los idiomas (indoeuropeos al menos) se escribe igual y significa lo mismo.

26 de agosto de 1995

## VII. BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

1. CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas* (Edición de Susana Jafkalvi). Madrid: Cátedra, 1986 (Col. Letras Hispánicas, 69).
- 2.-----*Diario de Andrés Fava*. México: Alfaguara, 1995 (Col. Biblioteca Julio Cortázar).
- 3.-----*Historias de cronopios y de famas*. México: Alfaguara, 1994 (Colección Alfaguaras Literarias, 115).
- 4.-----*Rayuela* (Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich). México: Colección Archivos, 16, 1994.
- 5.-----*Obra Crítica. Tomo 2* (Edición de Jaime Alazraki). México: Alfaguara, 1994
- 6.-----*Obra Crítica. Tomo 3* (Edición de Saúl Sosnowski). México: Alfaguara, 1994.
- 7.-----*El perseguidor*. México: Alianza, 1994 (Col. Alianza Cien, 1).
- 8.-----*El perseguidor y otros relatos* (Selección y prólogo de Alberto Cousté). Barcelona: Bruguera, 1979 (Col. Libro amigo).
- 9.-----*Relatos*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1970.
- 10.-----*Todos los fuegos el fuego*. Bogotá: Norma, 1991.
- 11.-----*La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967 (Col. Creación Literaria, 83).

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

1. ALAZRAKI, Jaime e Ivar IVASK, eds. *The Final Island. The fiction of Julio Cortázar*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1978.
2. AMÍCOLA, José. *Sobre Cortázar*. Buenos Aires: Ed. Escuela, 1969.
3. ANDERSON, Blanca. *Julio Cortázar: La imposibilidad de narrar*. Madrid: Pliegos, 1990.
4. ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião encalacrado. (A poética da destruição em Julio Cortázar)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973 (Col. Debates, 78).

5. BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral, 1947.
6. BARRENECHEA, Ana María y Emma Susana Speratti Piñero. *La literatura fantástica en Argentina*. México: UNAM (Imprenta Universitaria), 1957.
7. BENEDETTI, Mario. *Sobre Julio Cortázar*. (Benedetti, Lezama, Simo, Retamar, Diego) La Habana: Cuadernos de la Revista Casa de las Américas, 3, 1967 (La mesa redonda).
8. BERENGUER Carisomo, Amanda. *Literatura argentina*. Barcelona: Labor, 1970 (Col. Labor, 115).
9. BURGOS, Fernando ed. *Los ochenta mundos de Cortázar. Ensayos*. Madrid: EDIG, S.A., 1987.
10. CAILLOIS, Roger. *Los hombres y los juegos*. (Trad. de Jorge Ferreiro Santana). México: FCE, (Col. Popular,).
11. CAMUS, Albert. *El hombre rebelde* (Trad. de Luis Echávarri). Buenos Aires: Losada, 1978 (Col. Biblioteca Clásica y Contemporánea, 393).
12. CURUTCHET, Juan Carlos. *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid: Editora Nacional, 1972 (Serie América. Mundos Abiertos).
13. DÍAZ RUIZ, Ignacio. *Siglo XX: Sociedad, pensamiento y literatura*. México: Trillas, 1985 (Serie Temas Básicos. Área: Lengua y Literatura, 6).
14. DUVIGNAUD, Jean. *El juego del juego* (Traducción de Jorge Ferreiro Santana). México: FCE, (Col. Breviarios, 32B).
15. GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta* (Introducción de Rafael Argullol). Barcelona: Ediciones Paidós. I.C.E. de la Universidad de Barcelona, 1991 (Col. Pensamiento contemporáneo, 15).
16. GIACOMÁN, Helmy F. *Homenaje a Julio Cortázar, varias interpretaciones en torno a su obra*. Nueva York: Las Américas, 1972.
17. GONZÁLEZ BERMEJO, Enrique. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: EDHASA, 1978 (Col. Perspectivas, 3).
18. HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Alianza Editorial (Col. Libro de Bolsillo 412. Serie Humanidades), Madrid 1972.
19. IGLESIAS MORINEAU, María Adela. *El juego en Historias de cronopios y de famas de Julio Cortázar*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1992.
20. JITRIK, Noè. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez editor, 1969.
21. KUNDERA, Milan. *El arte de la novela* (Trad. de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde). México: Vuelta, 1988 (Col. La Reflexión).



22. LASTRA, Pedro comp. *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, 1981.
23. LAGMANOVICH, David selec. y pról. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Ediciones Hispanoamérica, 1975.
24. LEIVA, Ángel. *El túnel*. México: Red Editorial Iberoamericana, 1985 (Col. Letras Hispánicas, 55).
25. MAC ADAM, Alfred. *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones La Librería, 1971.
26. NICOL, Eduardo. *La idea del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989 (Sección de Obras de Filosofía).
27. ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia. *En torno a Julio Cortázar*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995 (Letras del siglo XX).
28. PEAVLER, Terry J. *Julio Cortázar*. Boston: Twayne Publishers, 1990 (Col. Twayne's World Authors Series, 816).
29. PEREIRA, Armando. *Deseo y escritura*. México: Premiá, 1988 (Col. La Red de Jonás. Estudios).
30. -----Graffiti. *Notas sobre crítica y literatura*. México: UNAM, 1989 (Col. Biblioteca de Letras).
31. PREGO, Omar. *La fascinación por las palabras*. Barcelona: Munchnik Editores, 1985.
32. REIN, Mercedes. *Cortázar y Carpentier*. Buenos Aires: Ediciones Crisis, 1974 (Col. Esta América, 1).
33. ROTERDAMM, Erasmo de. *Elogio de la locura* (Traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián). Barcelona: Ediciones Altaya, 1993 (Col. Grandes Obras del Pensamiento, 6).
34. ROY, Joaquín. *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona: Península, 1974 (Col. Ediciones de Bolsillo).
35. SCHOLZ, Laszlo. *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Castañeda, 1977 (Col. Estudios estéticos y literarios, 2).
36. TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.
37. VARÓN, Policarpo. *A propósito de Julio Cortázar y su obra*. Bogotá: Norma, 1991.
38. ZAVALA, Lauro. *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México: UAM, 1993.

#### BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

1. ACOSTA GÓMEZ, Luis A. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos, 1989 (Col. Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 368).
2. BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el Romanticismo alemán y la poesía francesa*. (Trad. de Mario Monteforte Toledo). México: FCE, 1954 (Col. Lengua y Estudios Literarios, 10).
3. CARPENTIER, Alejo, *Ese músico que llevo dentro* (Prol. de Eduardo Rincón). Madrid: Alianza Editorial, 1987 (Sección Literatura).
4. *Crónica de América*, Tomo IV (1948-1989). Barcelona: Sociedad Estatal Quinto Centenario, Plaza & Janés Editores, 1990.
5. ELIZALDE, Guadalupe. *Sinestesia* (Posfacio de Guillermo Rousset Banda). México: Claves Latinoamericanas. Colección de Arte. 1989.
6. GIRONDO, Oliverio. *Material de lectura* (Selección y nota de Ana María Gomis). México: UNAM (Departamento de Publicaciones), (Col. Serie Poesía Moderna, 69).
7. HERNÁNDEZ, Miguel. *Poemas* (Introducción de José Luis Cano). Barcelona: Plaza & Janes, 1973 (Col. Rotativa).
8. LAUTRÉAMONT, Conde de. *Los Cantos de Maldoror* (Ed. y trad. de Manuel Serrat). México: REI, 1991 (Col. Letras Universales, 89).
9. MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: EDHASA, 1981.
10. MORO, César. *Renombre del amor. Antología* (Selección, prólogo y notas de Julio Ortega). México: UNAM (Departamento de Humanidades), (Col. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, 62).
11. QUEVEDO, Francisco de. *Quevedo esencial*. (Ed. de Celsa Carmen García Valdés). Madrid: Taurus, 1990.
12. RALL, Dietrich comp. *En busca del texto. Teoría de la Recepción Literaria*. México: UNAM, 1987 (Col. Pensamiento Social).
13. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. México: Fontamara, 1988.
14. URIARTE, María Teresa coord. *El juego de pelota en Mesoamérica. Raíces y supervivencia*. México: Siglo XXI, 1992.
15. VARGAS LLOSA, Mario. *Entre Sartre y Camus*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1981 (Col. La Nave y el Puerto. Ensayo /Crítica).
16. VITAL, Alberto. *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994, (Col. Letras del siglo XX).
17. WARNING, Rainer ed. *Estética de la recepción* (Trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina). Madrid: Visor, 1989 (Col. La Balsa de Medusa, 31).

## HEMEROGRAFÍA

1. BARTRA, Roger. "Los ciudadanos de la naturaleza" en *La Jornada Semanal*. N° 102, 16 feb. 1997.
2. CELORIO, Gonzalo. "Prefiguraciones" en *La Jornada Semanal*. N° 2, 19 mar. 1995.
3. LAVÍN CERDA, Hernán. "Umberto Eco: la novela, el signo y la risa" en *Calambur. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, n° 2, 1995.
4. MONTALBETTI, Jean. "Todos los juegos el juego. Entrevista a Julio Cortázar" en *La Jornada Semanal*. N° 2, 19 mar. 1995.
5. PALAZÓN, María Rosa, "La imaginación al poder" en *Revista Universidad de México*. n° 551, diciembre de 1996.
6. POUND, Ezra. "Noche dichosa" (Traducción de Jorge Esquinca) en *Revista Universidad de México*, n° 557, junio 1997.
7. SAVATER, Fernando. "La imaginación alegre" en *La Jornada Semanal*. N° 93, 15 dic. 1996.
8. SCHNEIDER, Luis Mario. "Julio Cortázar" en *Revista Universidad de México*. N° 17, 9 mayo 1963.
9. TABLADA, José Juan. "Crónicas Parisienses" en *Revista de Revistas*. 7 abr. 1912.
- 10.-----"La decadencia del deporte: Maquinismo y porquería" en *El Universal*. 15 sep. 1930.