

listo, si los hay, y que escribe perfectamente cuando quiere». En otro «Palique» del año 1900, llegó a alabarle, con una mezcla de réproches:

Por Dios, Rubén Darío; usted que es tan listo; y tan elegante... a la española, cuando quiere... déjese de esos galicismos internos que son los más perniciosos. ¿Para qué ese afán de ser extranjero? Cuando a usted se le ocurran diabluras retóricas, que no sean... de París, que sean... de Cantillana, donde ya sabe usted que también está el diablo (9).

Sergio Beser atribuye este cambio de actitud a que antes Clarín no había leído ninguna obra de Darío, pero que por 1899 y 1900 había empezado a leerlas. Al recordar cómo empezaron las relaciones entre los dos, es muy curioso leer cómo terminaron. En su libro, Sergio Beser escribe:

La última «revista mínima» que Alas publicó en *La Publicidad*, el 7 de abril de 1901, está dedicada precisamente a un libro de crítica de Rubén Darío; la valoración del libro y de su autor es, en general, positiva: «demuestra que él [Rubén Darío] podrá dar el espaldarazo a los tontos *liliales*, pero por su cuenta, nunca veló las armas de tan disparatada caballería»; «se ve a un hombre listo, práctico, de gusto», «lo de hacer versos españoles que parecen traducidos del francés es broma de Darío que deja en cuanto quiere».

En este libro, *España contemporánea*, formado por una serie de cartas publicadas en *La Prensa*, de Buenos Aires, y en el artículo titulado «La crítica», Rubén Darío alaba al escritor asturiano colocándole como el primer crítico español» (10).—ANNA WAYNE ASHMURST (106 Locust Street. MARTINSBURG, Pa 16662. USA).

(9) CLARÍN: «Palique», *Madrid Cómicó*, número 8, volumen XX (1900), p. 222.

(10) BESER: *Ob. cit.*, pp. 206-207.

CORTAZAR: METODOLOGIA DE LA REBELION *

Si la neurosis puede de algún modo ser definida como un fracaso de los mecanismos adaptativos del hombre para integrarse a su medio, no es menos cierto que sólo criterios apresurados pueden postular la existencia de paradigmas adaptativos cuya eficacia se verifique en todos y cada uno de los individuos. Pues si el fracaso de esos mecanismos supone la neurosis, su buen funcionamiento supone la no-neurosis,

* Capítulo V del libro, inédito, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Véanse los capítulos anteriores en los números 254, 255, 256 y 259 de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. (Nota de R.)

no la salud; la no-vivencia, no la plenitud; la enajenación, en suma. Cuando alguien muere en una familia, el resto, sus hermanos, por ejemplo, deben sufrir un curioso programa de rehabilitación: aprender cómo mirar a una pared, cómo regresar a casa, cómo descifrar el silencio o el vacío de una habitación. La muerte de alguien en la familia significa la revisión total de los supuestos de un mundo organizado antes en torno a esa presencia y ahora —negativamente— en relación a su ausencia. En el mundo fronterizo de los cronopios todo alude a ese concepto de la realidad concebida como incesante aprendizaje, a esa necesidad de «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» (1). Los cronopios se rebelan contra el lento proceso de autodestrucción implícito en la *seguridad*, en el caos organizado de lo cotidiano, y optan por la confrontación directa: «Cuando abra la puerta y me asome a la escalera sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las cosas ya sabidas, no el hotel de enfrente: la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, 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» (p. 13). Jugarse la vida, no ya por la sonrisa de una mujer amada, como en la época arcádica de las gaviotas eternizadas sobre el cielo azul de la Provenza, sino por un periódico, por la libertad de subir una escalera de un modo particular. La magnitud de los intereses puestos en juego muestra la vertiginosa deflación de lo heroico operada en este último siglo.

Uno de los temas característicos de Cortázar es la apropiación del individuo por elementos exteriores a su persona. En *Bestiario*, como ya se ha visto, todo aparece referido a la ominosa libertad de un tigre; en «Carta a una señorita en París», a las exigencias de los conejitos vomitados; en «Final del juego», a la fugaz e indecisa realidad de un gesto aprobatorio, una sonrisa lanzada desde la ventanilla de un tren; en «Cartas de mamá», a la presencia —o ausencia— de un muerto que se posesiona diabólicamente del protagonista; en *Los premios*, a una popa misteriosa que simultáneamente inflige la alienación y sobresalta al yo de su letargo. En las *Historias de cronopios y de famas* hay una página fundamental para entender la evolución de este concepto, el «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj»:

(1) JULIO CORTÁZAR: *Historias de cronopios y de famas*. Ed. Minotauro, Bs. As., 1969, 2.^a ed., p. 11.

«Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente el reloj, que los cumplas muy felices y esperamos que te dure porque es de buena marca, suizo con áncora de rubíes; no te regalan solamente ese menudo picapedrero que te atarás a la muñeca y pasará contigo. Te regalan—no lo sabe, lo terrible es que no lo sabe—, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la 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» (pp. 27-28).

El lector sabrá disculpar la extensión de la cita en homenaje a su ilustrativa claridad. Como puede advertirse, tanto el tigre como los conejitos de *Bestiario* eran elementos fantásticos; el tren y las estatuas de «Final del juego» caían en la esfera de la voluntad de representación; la popa de *Los premios* era, como el castillo de Kafka, la frontera de una imposibilidad. Ahora esta apropiación se cumple en términos absolutamente realistas y verificables en la órbita de lo cotidiano. En sus «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo» Cortázar había ya escrito: «Se sabe de un viajante de comercio a quien le empezó a doler la muñeca izquierda; justamente debajo del reloj pulsera. Al arrancarse el reloj, saltó la sangre: la herida mostraba la huella de unos dientes muy finos» (p. 17). La imagen del reloj ha cobrado por lo tanto una nueva significación al unificar tres temas anteriormente dispersos; enajenación, tiempo y vampirismo en un símbolo de signo enteramente diferente. Si antes la enajenación era un *tema*, a partir de los cronopios queda convertida en *aspecto* de un mundo nuevo. La cuestión es importante y conviene precisar la diferencia. Antes distintos temas se excluían mutuamente, suponían una visión fragmentada de la realidad. Incluso en *Los premios* había un ataque desde diversos frentes, pero la visión integradora, los monólogos de Persio, adolecía de las limitaciones fijada por el carácter analítico de los mismos. Ahora toda la temática cortazariana va a reaparecer sistematizada en un mismo orbe significativo, organizada en un complejo sistema de tensiones, rechazos y atracciones. Cortázar no

necesitará ya introducir el tema en el relato; el tema está implícito en la naturaleza misma del enfoque, o si se quiere, en la simultaneidad con que se produce la multiplicidad de los enfoques adoptados. Que tal visión no se disuelva en la anarquía expresiva de un surrealismo vulgar es precisamente una de las pruebas de que Cortázar es no sólo un escritor dotado de una gran imaginación, sino también un consumado artesano.

En «El diario a diario» Cortázar suministra una visión ya totalmente clara de la cosificación describiendo un fenómeno característico de la gran urbe industrial. Si la importancia de las cosas consiste en la función que se les ha asignado, una vez cumplida esa función la cosa se convierte en inútil: «Un señor toma el tranvía después de comprar el diario y ponérselo bajo el brazo. Media hora más tarde descende con el mismo diario bajo el mismo brazo. Pero ya no es el mismo diario, ahora es un montón de hojas impresas que el señor abandona en un banco de la plaza» (p. 71). Un periódico, por lo tanto, una vez leído, deja de ser *ese* periódico para retornar a la condición de desecho, de forma no determinada de la materia. Este mismo criterio utilitario se ha hecho extensivo a los seres humanos y a lo específicamente humano, las palabras. Tanto los seres humanos como las palabras ya no son, sino que sirven. En suma, se han —o han sido— cosificados. Antes se aludió al curioso «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj». Vale la pena ahora revisar sumariamente otros ejemplos. En «Qué tal, López», «un señor encuentra a un amigo y lo saluda, dándole la mano e inclinando un poco la cabeza. Así es como cree que lo saluda, pero el saludo ya está inventado y este buen señor no hace más que calzar en el saludo» (p. 82). Los gestos han desandado todo el trayecto desde la originalidad hacia el reflejo; gestos y actitudes —como objetos— resultan perfectamente intercambiables y no son otra cosa que mínimos azares previstos en la dinámica de un orden pre-establecido.

Pero no se trata sólo de los gestos. «Ahí viene López / —¿Qué tal, López? / —¿Qué tal, che? / Y así es como creen que se saludan» (página 83). Se trata también de las palabras. En «Acefalia», «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» (p. 78). En un interesante estudio sobre las *Historias de cronopios y de famas* publicado en la revista *Razón y Fábula*, Martha L. Canfield apostilla: «En «Acefalia» nos enseña cómo recuperar a través de cada uno de los sentidos la pureza inicial y la novedad de las sensaciones. Es un hombre sin cabeza el que realiza el experimento, es decir, es un hombre al que le han

hecho el favor de extraerle el órgano pensante, es un hombre liberado del dogmatismo del pensamiento. Solamente un sentido le niega la felicidad de recuperar las sensaciones: el oído, porque a través de él vuelve a recibir el lenguaje y con éste, otra vez, las estrechas fórmulas de una libertad estereotipada, convencional, de frases previsibles y gastadas por el exceso de uso, viciadas por lo tanto de inexpresividad». Esta actitud es igualmente visible en «Fin del mundo del fin», donde escribas desaprensivos llenan miles y miles de impresos que inundan el lecho de los mares y aniquilan toda forma de vida. El paralelo con Bradbury ha sido ensayado varias veces. En *Fahrenheit 456* el libro constituye la posibilidad de supervivencia de la humanidad; en *Historias de cronopios y de famas* la amenaza de su ruina. Naturalmente el lector puede sentirse tentado a descubrir aquí una nueva escaramuza en la ininterrumpida batalla entre apocalípticos e integridos. Nada más falso. Bradbury da por sentado que sus libros (los grandes libros de que habla en la historia mencionada) son literatura hecha por *cronopios*; y Cortázar, a su vez, denuncia el peligro de una literatura puesta no al servicio de lo humano, de la libertad, sino de la información espuria y el racionalismo vulgar.

«Para luchar contra el pragmatismo y la horrible tendencia a la consecución de fines útiles» (p. 42), Cortázar propone diversas tareas. Ya en «El perseguidor» había escrito: «Cuando no se está demasiado seguro de nada, lo mejor es crearse deberes a manera de flotadores» (página 595). Las tareas presentes son la reversión de aquellos antiguos deberes. Los deberes representaban para Bruno en «El perseguidor» una posible evasión. Las tareas propuestas en las historias de cronopios acometen la empresa de la rebelión, radicalizan el impulso de la libertad hasta situarlo en el umbral mismo de los actos gratuitos: «Somos una familia rara. En este país donde las cosas se hacen por obligación o fanfarronería, nos gustan las ocupaciones libres, las tareas porque sí, los simulacros que no sirven para nada» (p. 33). Entre esas ocupaciones figuran la de construir un patíbulo en el jardín delantero de una casa en la calle Humboldt, o cortarle una pata a una araña, ponerla en un sobre, escribir Señor Ministro de Relaciones Exteriores, agregar la dirección, bajar a saltos la escalera y despachar la carta en el correo de la esquina. Esta metodología de la rebelión comprende una «Conducta en los velorios» y unas «Instrucciones para entender tres pinturas famosas». La primera indica cómo restituir su posible dignidad a la muerte y erradicar el hipócrita culto de los muertos. Si la condición humana es una prolongada broma melancólica, la muerte es su remate y la única respuesta frente a ella la hilaridad. La risa misma es un excelente comentario. Las instrucciones,

por su parte, indican cómo situarse ante una obra de arte en relación no mediada, cómo captar algo de ese asombro natural en el acto creador y que como un aura de libertad circunda lo que es la esencia misma de lo poético.

Hay en este libro unas curiosas páginas tituladas «Pequeña historia tendiente a ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver». Por primera vez Cortázar alude de un modo enteramente explícito a aquellas que Jung llamó *coincidencias significativas*. La función de estas coincidencias oscila entre la provocación de la solicitud y el rechazo; lo abrupto e intempestivo de las mismas crea el imprevisto vértigo del vacío. En la ruptura del orden que ellas suponen coexisten la solicitud de la aventura («Por eso los monstruos son tan populares y los diarios se extasían con los terneros bicéfalos. Qué oportunidades, qué esbozo de un gran salto hacia lo otro», (p. 83) y el terror visceral ante lo desconocido. Parece más o menos demostrado que esa solicitud de la aventura se relaciona con la naturaleza humana del hombre, mientras que ese terror ante lo desconocido está ligado a su naturaleza animal. Vale decir, la aventura encuentra su desiderátum en la libertad, y el terror en la costumbre. En esta era de antimateria, antimitología y antiinteligencia, Cortázar se propone rehumanizar al hombre postulando una imagen del hombre como animal de anticostumbres. Para ello escribirá una antinovela, *Rayuela*, e intentará un contralenguaje, pero esto habrá de verse con mayor claridad en el artículo siguiente.

En esta rebelión participan incluso los objetos, sublevándose —o amenazando con hacerlo— contra la función que se les ha asignado. Los dos ejemplos más claros son tal vez «Vietato introdurre biciclette» y «Conducta de los espejos en la Isla de Pascua» («No ocurra que las bicicletas amanezcan un día cubiertas de espinas, que las astas de sus manubrios crezcan y embistan, que acorazadas de furor arremetan en legión contra los cristales de las compañías de seguros, y que el día luctuoso se cierre con baja general de acciones, con luto en veinticuatro horas, con duelos despedidos por tarjeta»; p. 66.) Las pequeñas bestezuelas (incluso moscas, etc.) aparecen como aliadas potenciales en esta vasta insurgencia cuyo objetivo final se identifica con la fundación de una nueva sensibilidad («El lector puede tomarlo como una hipótesis o una fantasía; de todas maneras le hará bien un poco de antropofugismo» p. 84.) Aun cuando en estas historias de cronopios el acto gratuito aparezca como designio con no escasa frecuencia, su función dentro de un contexto general de pensamiento lo despoja de toda su gratuidad, revela en él una clarísima motivación y una fina-

lidad bien precisa. Diríase que la intencionalidad cortazariana se esconde en este caso bajo el señuelo de la gratuidad. Es curioso que estos avatares de la literatura de Cortázar hayan despistado a ciertos críticos a tal punto como para llevarlos a no ver en las historias de cronopios otra cosa que un intermedio lúdico y no esencial, cuando, como ya se ha visto, el librito reviste una importancia fundamental para comprender toda la obra no sólo anterior, sino también ulterior del escritor argentino.

Cuando las tareas hayan sido realizadas —o estén en curso de realización— la recompensa de esa praxis será la capacidad de entender el discurso del oso de los caños o la facilidad de abrirse paso u orientarse en la indecisa bruma de los sueños. Para tener miedo ya no resultarán necesarias las instrucciones-ejemplos. El miedo será tan natural como el estupor, la alegría o el desencanto, y cada uno de ellos a su vez sólo un fugacísimo reflejo en el infinito espejo de lo humano. Comprenderá por qué la filantropía no tiene nada que ver con la libertad y es sólo una de sus malsanas caricaturas, que el mundo —o la sociedad— pueden o no ser coherentes y que en última instancia todo depende de la capacidad de un hombre para emocionarse ante la caída de un crepúsculo. Verá cómo la realidad no es un orden dado de una vez y para siempre, sino una *ínsula barataria* susceptible de transformación según los *dictados* de una nueva razón que puede abolir las fronteras entre lo real y lo imaginario (como en esa breve y curiosa *Historia*: «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»; p. 132). Descubrirá, en fin, cómo la realidad es múltiple y compleja y cómo tiene que haber algún punto del tiempo o el espacio, una conjunción favorable en la que esas diferencias se anulen y resuman en la epifanía de lo desacondicionado. Porque es el proyecto—tal vez la utopía— de la desalienación lo que infunde todo su vigor a este disparatado mundo de los cronopios.

En las historias de cronopios surge por primera vez de manera coherente una actitud de rebelión frente a las limitaciones del lenguaje heredado. En *Bestiario* había ya atisbos, combinaciones inusitadas, adjetivos aparentemente gratuitos, anagramas, en fin, una sensación de insatisfacción frente a la lengua con la cual el escritor obligadamente se manejaba. En *Las armas secretas* la reacción iba mucho más allá. Había relatos como «Las babas del diablo», en los que esta insatisfacción amenazaba con cobrar la entidad global de una estrategia. En las historias de cronopios Cortázar se desprende de sus

últimas inhibiciones y decide incurrir en el riesgo de la gratuidad. El lenguaje resulta inútil por estar viciado de un abstracto universalismo. Este universalismo no sirve a los fines de la expresión a menos que se lo contraste con una necesidad *particularizadora*, un proyecto que se define en su doble opción como una *voluntad libertaria* y un *estadio necesario*. Esa *voluntad libertaria* consiste en un *querer expresarse* y ese *estadio necesario* en un *deber expresarse*. El primero marca la necesidad de la arbitrariedad lingüística y el segundo fija los límites de esa libertad, tiende a organizarla en un nuevo sistema de signos donde la palabra lanzada contra la palabra desemboca no en el habitual disparate de la aventura hermética, sino en la aventura incidentalmente hermética de la restitución a las palabras de su dimensión significativa.

En los «Trabajos de oficina» Cortázar alude a la secretaria-gestapo: «Las palabras, por ejemplo, no hay día en que no las lustre, las cepille, las ponga en su justo estante, las prepare y acicale para sus obligaciones cotidianas» (p. 61). La secretaria se identifica con el orden castrador de los diccionarios (2), define la esterilidad de la conducta lingüística cotidiana. En *Rayuela* los diccionarios (allí llamados «cementeros») desempeñarán un papel fundamental, serán el blanco de innumerables agresiones. Las *Historias de cronopios y de famas* suponen un estadio todavía *conceptual* en la evolución de Cortázar, un alto en el camino y un intento de sistematización de una rebelión hasta entonces sólo apuntada, demasiado difusa por momentos y no enteramente radicalizada. Estas historias deben valorarse, pues, no tanto como realizaciones en sí (su dimensión estética es aleatoria y discutible en la gran mayoría de los casos), sino como un oportuno ensayo de dotar de una coherencia a la hasta entonces contradictoria antropología cortazariana. Bajo ese aspecto su importancia es capital. (Continuará.) JUAN CARLOS CURUTCHET (*Lucio del Valle*, 8. MADRID).

(2) No falta naturalmente alguna referencia a la Real Academia de la Lengua: «A mitad de un verso que nacía tan contento, el pobre, la oigo que inicia su horrible chillido de censura, y entonces mi lápiz vuelve al galope hacia las palabras vedadas, las tacha presuroso, ordena el desorden, *fija, limpia y da esplendor...*», etc. (p. 62; la cursiva es del autor. J. C. C.).