

Silvio Mignano

Historias de cronopios y de famas: circularidad y dualismo en Julio Cortázar

«Los cronopios y los famas, dos géneros de seres que encarnan con movimientos de ballet dos opuestas y complementarias posibilidades del ser, son la creación más feliz y absoluta de Cortázar», así escribió Italo Calvino cuando salió el libro. Y así el gran escritor italiano resumió los caracteres de las dos categorías:

Decir que los cronopios son la intuición, la poesía, el revuelco de las normas, y que los famas son el orden, la racionalidad, la eficiencia sería empobrecer de mucho, aprisionándolas en definiciones teóricas, la riqueza psicológica y la autonomía moral de su universo. Cronopios y famas tan sólo pueden ser definidos por el conjunto de sus comportamientos. Los famas son los que embalsaman y etiquetan los recuerdos, quienes toman la virtud a cucharadas con el resultado de reconocerse uno al otro como seres cargados de vicios, que si tienen un poco de tos tumban un eucalipto entero en cambio que comprar las pastillas. Los cronopios son los que se lavan los dientes frente a la ventana, que exprimen el tubo completo para que vuelen al viento festones de dentífrico rosado; si son dirigentes de la radio argentina hacen traducir todas las transmisiones en rumano; si encuentran una tortuga le dibujan una golondrina en el caparazón para darle la ilusión de la velocidad. De hecho, si observamos bien, se ve que es una determinación digna de los famas la que los cronopios ponen en ser cronopios, y que en su actuar como famas los famas son embebidos de una locura no menos lunática que la cronopiezca¹.

La nota de Italo Calvino mete enseguida en escena los dos temas fundamentales del extraordinario libro de Cortázar: de un lado, el dualismo que es parte fundamental de toda la obra del autor argentino – pensemos en los tantos dobles que cruzan toda su obra y especialmente en *Rayuela*, con las parejas Oliveira-Traveler y la Maga-Talita– y del otro lado el sentido de circularidad, esférico, que también está presente en su literatura y que no cancela el dualismo mismo y sin embargo le da un aspecto de continuidad y de unicidad. En este sentido, como perfectamente explicó Calvino, famas y cronopios son a la vez opuestos y complementarios.

¹ I. Calvino, prólogo a J. Cortázar, *Storie di cronopios e di famas*, Einaudi, Turín, 1981. La traducción es mía.

En *Del cuento breve y sus alrededores*², Cortázar mismo declara que el cuento es “máquina infalible destinada a cumplir una misión narrativa con la máxima economía de medios”, y por lo tanto tiene características de autosuficiencia y esfericidad. Como observa Saúl Yurkievich, “El cuento es un en sí que, a partir de una situación narrativa, opera un englobamiento que se le impone al cuentista, de quien se va desprendiendo como universo independiente. Según Cortázar, el sentimiento de la esfera preexiste a la conformación del cuento y determina su génesis”³. El cuento entonces se autogenera, autorrepresenta y autojustifica.

En las palabras propias de Cortázar, en una conversación con Ernesto González Bermejo,

tengo del cuento un concepto muy severo: alguna vez lo he comparado con una esfera; es algo que tiene un ciclo perfecto e implacable, algo que empieza y termina satisfactoriamente, como una esfera en la que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos. Un cuento puede desarrollar una situación y tener un interés anecdótico, pero para mí no es suficiente; la esfera tiene que cerrarse⁴.

Entonces, circularidad, esfera: pero también duplicidad de Cortázar. El propio Yurkievich así la define:

En Julio Cortázar hay dos textualidades en pugna: la abierta de las narraciones y la cerrada de los cuentos: diástole y sístole de la escritura propulsada por dos poéticas opuestas; éstas condicionan distinta configuración (la una multiforme, la otra uniforme; la una centrífuga, la otra centrípeta), simbolizan visiones de mundos diferentes y conllevan gnososis dispares. En Cortázar hay una escritura Dr. Jekyll y una escritura Mr. Hyde⁵.

¿No les parece que estemos hablando de los famas y de los cronopios? Quiero decir, ¿no del libro sino exactamente de las dos tribus de seres tan

² J. Cortázar, *Último round*, Siglo XXI, México, 1969, pp. 35 ss.

³ S. Yurkievich, *Julio Cortázar: Mundos y modos*, Anaya y Mario Muchnik, Madrid, 1994, pp. 11 ss.

⁴ E. González Bermejo, *Revelaciones de un cronopio*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2012, p. 25.

⁵ S. Yurkievich, op. cit.

extraños? En mi personal opinión, de hecho, *Historias de cronopios y de famas* se sitúa fuera de la alternativa de la cual habla Yurkievich. No cancela ni deniega la duplicidad de Cortázar sino que realiza una síntesis entre los opuestos factores de la misma.

Veamos por ejemplo el capítulo *Instrucciones para subir una escalera*:

Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se sitúa un tanto más arriba y adelante que el anterior, principio que da sentido a la escalera, ya que cualquiera otra combinación producirá formas quizá más bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso.

Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. 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 ha 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. (Los primeros peldaños son siempre los más difíciles, hasta adquirir la coordinación necesaria. La coincidencia de nombre entre el pie y el pie hace difícil la explicación. Cuídese especialmente de no levantar al mismo tiempo el pie y el pie).

Llegando en esta forma al segundo peldaño, basta repetir alternadamente los movimientos hasta encontrarse con el final de la escalera. Se sale de ella fácilmente, con un ligero golpe de talón que la fija en su sitio, del que no se moverá hasta el momento del descenso.

Es un texto a la vez circular y semirrecta, cerrado y abierto. Capítulo de una narración más amplia o cuento concluso, cierto es una escritura perfecta, que tiene autosuficiencia y que sin embargo alude

continuamente a otros espacios, a una realidad que vive fuera de su ámbito, a una historia que sigue, y que no por casualidad se conectará luego con las dos secciones del libro dedicadas más específicamente a los cronopios y a los famas.

«Nadie habrá dejado de observar», escribe Cortázar en el exordio. Este nadie, o alguien, somos nosotros los lectores, que a la vez entramos en el cuento y quedamos fuera de él, dándole valor absoluto en un contexto externo a la literatura, justamente de parte de un autor que, como pocos otros, se considera literario y metaliterario.

La continuación del cuento, o capítulo, es un ejemplo extraordinario de *divertissement*, de juego. Con absoluta seriedad el narrador nos introduce en la técnica más avanzada de como subir una escalera. Nos enseña los datos geométricos y físicos esenciales para comprender qué es una escalera: «con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables». He ahí el secreto de la narración: el sentimiento de estupor frente a algo que solamente si no tomáramos en cuenta la creación literaria pudiéramos considerar obvio, banal, parte del paisaje cotidiano de nuestras vidas, y en cambio una vez que entremos en el contexto artístico recibiremos como invención, como asombro: descubriremos que existe un objeto que no conocíamos, la escalera, y descubriremos que existe una manera para subirla, que no se trata de un monstruo imposible a enfrentar.

Es suficiente comenzar «por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo [...] que para abreviar llamaremos pie», y luego recoger «la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha 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». Y no es todo: también nos dirán qué es esta parte que llamamos pie, si por si acaso nadie nos lo haya dicho antes: «esa parte del cuerpo [...] envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón».

Así funciona la literatura, así funciona el arte: la primera vez que alguien lee el relato de una navegación, que sea la de los Argonautas o la de Odiseo,

aprende qué es la navegación, y la primera vez que lee un relato sobre la antigua China descubre realmente qué es la antigua China. ¿Por qué podemos pensar que la antigua China sea algo incognito, que necesite una narración para conocerla, y no pensar lo mismo de una navegación o del simple gesto de subir un peldaño? En otras palabras, antes que alguien escriba sobre ella, ninguna realidad existe. Y si cien escritores la describen diferentemente, con palabras distintas o hasta opuestas, pues, existirán cien versiones de la misma realidad, o cien realidades distintas.

Es exactamente la operación que realizaron los surrealistas en el arte plástico: *La invención de la vida* es el título de un cuadro de Magritte, y en general cada vez que él o Max Ernst o los otros surrealistas pintaban algo que aparentemente era ya parte de nuestro universo tangible, una foresta, un monte, una playa o la luna, era como si la foresta, el monte, la playa o la luna nacieran por primera vez, fueran creadas por el pincel del artista.

Sin embargo, hay más: incluso una vez que el objeto haya sido inventado o re-inventado, aún tiene la fuerza de rebelarse al propio gesto de creación del artista y del escritor. Así, es cierto que Cortázar dedica dos capítulos al reloj, *Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj* e *Instrucciones para dar cuerda al reloj*, pero también es cierto que en *Instrucciones-ejemplo sobre la forma de tener miedo* se dice que «Se sabe de un viajante de comercio a quien le empezó a doler la muñeca izquierda, justamente debajo del reloj de pulsera. Al arrancarse el reloj, saltó la sangre: la herida mostraba la huella de unos dientes muy finos».

Y luego entran en escena los cronopios, y para ello los relojes son así:

A la salida del Luna Park un cronopio advierte que su reloj atrasa, que su reloj atrasa, que su reloj. Tristeza del cronopio frente a una multitud de famas que remonta Corrientes a las once y veinte y él, objeto verde y húmedo, marcha a las once y cuarto. Meditación del cronopio: «Es tarde, pero menos tarde para mí que para los famas, para los famas es cinco minutos más tarde, llegarán a sus casas más tarde, se acostarán más tarde. Yo tengo un reloj con menos vida, con menos casa y menos acostarme, yo soy un cronopio desdichado y húmedo.» Mientras toma café en el Richmond de Florida, moja él cronopio una tostada con sus lágrimas naturales.

Y más adelante:

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 ya 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.

No todo el mundo coincide en los juicios sobre los logros del libro. La multiplicidad propia del mismo, su polifonía, lo que yo he llamado su carácter circular y a la vez abierto, imposible a definir, provoca sin dudas algunas incertezas en la manera de acercársele y a calificarlo. El ya mencionado crítico argentino Saúl Yurkievich, por ejemplo, considera que:

La apertura al mundo multívoco, a la polifonía exterior o a la palabra proliferante se realiza a través de otras narratividades: de los protorrelatos de *Historias de cronopios y de famas*, de las novelas *collage*, adictas a la estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario, basada en el montaje de la diversificación disonante, o a través del mosaico caleidoscópico, de la miscelánea de los almanques: *La vuelta del día en ochenta mundos* y *Último round*. En *Historias de cronopios y de famas* Cortázar recurre al relato limítrofe, en la tradición de *Le Cornet à dés* de Max Jacob, *Tres inmensas novelas* de Vicente Huidobro y Hans Arp o *Espantapájaros* de Oliverio Girondo. Este tipo de relato se abre o se desplaza demasiado como para urdir cuento: se instala en una zona incierta desde el punto de vista de la atribución genérica. Lo figurado es excesivamente voluble, la causalidad muy lábil, demasiado hilozoísta como para dejarse enfilear por la ilación del cuento. Microrrealos embrionarios, proponen un pulular de ocurrencias que no se empeñan en tramar una historia. Chispean, se disparan, disparatan sin urdir una intriga. Abanico de virtualidades, el potencial narrativo queda en estado germinal. Este fabular sin historiar permite la vuelta de los sentidos figurados, la fuga de los sentidos traslaticios. Descartado el módulo cuento para no dejarse ceñir por un patrón tan realista, Cortázar vuelve, por la vía abierta por los dadaístas y surrealistas, a estados narrativos anteriores a la clausura del cuento decimonónico. Opera mezclas que provocan una interpenetración

de géneros, de poesis y de diégesis, del cantar con el contar. Inventa fantasías que contradicen las optimentes coacciones y reducciones de lo real admisible. Recurriendo a la travesura, a la humorada, al dislate, restablece el trato con lo absurdo, lo aleatorio, lo arbitrario, un vínculo más directo con lo fabuloso y lo fantasmático. Caprichos, quimeras, viñetas, patrañas: ¿cómo calificar estas invenciones que escapan a toda taxonomía retórica?⁶

En mi personal y muy modesta opinión lo único que se debe evitar frente a *Historias de cronopios y de famas* es clasificar. Cada intento taxonómico, o de atribución genérica, queda destinado a fracasar.

Algo parecido ocurre si nos ponemos a reflexionar sobre la posible pertenencia del libro al género de la literatura fantástica, o hasta del realismo mágico. Cortázar es un autor muy lejano de García Márquez y de sus epónimos, y también en las *Historias de cronopios y de famas* demuestra una gran distancia del género que durante décadas ha dominado en el contexto latinoamericano. Me parece que en Cortázar, si de realismo mágico se pudiese hablar, y tengo aún mis dudas, se debería hacer más bien en el sentido originario del término, el que utilizó por primero el escritor italiano Massimo Bontempelli en los años Treinta del siglo pasado:

La vida más cotidiana y normal queremos verla como un aventuroso milagro: un riesgo continuo y un continuo esfuerzo para salvarse de él. En este sentido el arte debe dominar la naturaleza, en este sentido hemos hablado de “magia”, y hemos llamado nuestra arte “realismo mágico”⁷.

Una sucesión de gestos banales, normales, subir una escalera, dar cuerda a un reloj, que sin embargo en su repetición de repente encuentran un obstáculo aparentemente irracional, o la aparición inesperada de un personaje, de un elemento, de un factor a su vez normal, que sin embargo, combinándose con los otros, y sobre todo con el movimiento de los otros, genera estupor, produce desconcierto, provoca desplazamiento: la magia.

⁶ S. Yurkievich, *op. cit.*, pp. 359-360.

⁷ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze, 1938, ahora en *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2006, pp. 72-73.

El cronopio sale de un Luna Park, un gesto aparentemente normal. Pero nos preguntamos, ¿por qué estaba en un Luna Park? ¿Por qué la acción arranca ex abrupto así, desde un Luna Park, sin ninguna explicación? ¿Qué estaba haciendo el cronopio en un Luna Park, suelen los cronopios frecuentar los lunas parques, trabajan allí o se entretiene en esos lugares, o ha sido una casualidad única e irrepitable, esa visita? Luego, o mejor, de inmediato, el cronopio observa su reloj y advierte que atrasa, otro evento nada especial, pero nuevamente nos preguntamos por qué ese evento genere en el cronopio tristeza: ¿tendrá una cita importante? ¿Era un relojpreciado y le da tristeza que atrase, que funcione mal? De dos simples líneas, de la conexión entre dos hechos tan normales, surge el cuento extraordinario de Cortázar.

No es necesario para producir asombro que ocurran cosas fabulosas, el único elemento quizás extraño en el libro es la conformación física de los cronopios, esos seres pequeños, verdes y húmedos.

Una de las diferencias fundamentales entre lo mágico en Cortázar (y desde luego en Bontempelli) y en García Márquez es el papel que tiene o no tiene en el uno y en el otro el humorismo, es decir, la capacidad que tienen o no tienen los unos o los otros autores de no tomarse demasiado en serio, de entender hasta donde puede y debe extenderse la gravedad.

Así mismo lo explicó el propio Cortázar a los estudiantes de Berkeley en 1980:

[Es] una idea que muchos escritores rechazan: la idea del juego. En América Latina sobre todo, y también en Europa y supongo que también en Estados Unidos, hay muchos escritores que se toman terriblemente en serio, tan en serio que la idea que alguien pueda hacer una referencia a elementos lúdicos en sus textos les ofende, e incluso [...] hasta los últimos años en América Latina la etiqueta de humorista aplicada a un escritor lo definía desde un punto de vista inferior como apreciación estética de un escritor, un novelista, un cuentista o un poeta. Ser humorista era una definición muy precisa que colocaba a este señor en una cierta línea temática y nada más⁸.

En cambio, nos dice Cortázar, así como nos había dicho Bontempelli medio siglo antes, lo lúdico es parte imprescindible del contenido mismo de hacer

⁸ J. Cortázar, *Clases de literatura, Berkeley, 1980*, Alfaguara, Caracas, 2013, pp. 181-182.

literatura, siendo compenetrado por naturaleza en el ingrediente fundamental de la escritura, es decir, en la palabra.

Para empezar, un escritor juega con las palabras pero juega en serio: juega en la medida que tiene a su disposición las posibilidades interminables e infinitas de un idioma y les he dado estructurar, elegir, seleccionar, rechazar y finalmente combinar elementos idiomáticos para que lo que quiere expresar y está buscando comunicar se dé de la manera que le parezca más precisa, más fecunda, con una mayor proyección en la mente del lector. [...] Siempre he sentido que en la literatura hay un elemento lúdico sumamente importante y que, paralelamente a lo que habíamos dicho del humor, la noción del juego aplicada a la escritura, a la temática o a la manera de ver lo que se está contando, le da una dinámica, una fuerza a la expresión que la mera comunicación seria y formal –aunque esté muy bien escrita y muy bien planteada– no alcanza a transmitir al lector, porque todo lector ha sido y es un jugador de alguna manera y entonces hay una dialéctica, un contacto y una recepción de esos valores⁹.

“Todo lector ha sido y es un jugador”, dice Cortázar a los estudiantes de California, y como todo escritor ha sido y es un lector, por la propiedad transitiva todo escritor ha sido y es un jugador, y si hablamos de escritor jugador no podemos, sobre todo los italianos, no pensar en Tommaso Landolfi, quien fue un extraordinario escritor, en muchos aspectos tan parecido a Cortázar, y un gran y empedernido jugador. Jugador en serio, hasta el punto de arruinarse en los casinos, y jugador en esa gran sala de juego que es la literatura. Leamos por ejemplo unos párrafos de *El mar de las cucarachas* de Tommaso Landolfi:

Finalmente se le acercó un hombre con una pierna de palo.
“¿Los tiene usted, amigo?”, preguntó con aire de amenaza.
Parecía por como andaba vestido un personaje de importancia, quizás el capitán.
“Yo... yo...”, contestaba el abogado.
“Y bien, basta con las charlas, comenzamos”. Y llamó: “¡El de la sogal!”.
Se avanzó un marino tuerto, con el torso desnudo. El capitán tomó el pedazo de sogal de las manos del abogado y se lo entregó, ese lo recibió con muy poca gracia y se alejó refunfuñando. “¡Al diablo!”.

⁹ *Ibidem*, pp. 182-183.

murmulló distintamente cuando fue a una cierta distancia, y comenzó a jugar rabiosamente con la soga.

“¡El de la tachuela!” Se acercó esta vez otro, y luego otros dos. Él que recibió los granos de arroz hizo el gesto de metérselos en el pecho entre la camisa y la carne.

“¡Cuidado, perro!”, explotó el capitán.

[...]

Anocheecía. La pasarela fue levantada. Retirada la ancla, con inexplicable bochorno del abogado la gran vela se aflojó de golpe, e incluso comenzó a inflarse ligeramente de la parte opuesta, una ráfaga de viento empujó la nave costa afuera e hizo alejar en un crepúsculo fumoso los faroles del puerto; alguien vino y ató a un gancho el cable. Así el abogado, quedando libre, pudo comenzar a observar algo mejor lo que se desenvolvía alrededor de él y sus compañeros de viaje.

En la plaza se encontraron todos reunidos, menos el hijo del abogado.

“Les digo que esta es una fragata”, sostenía el capitán.

“No una goleta no un bergantín”, contestaron juntos el contra maestre y el marino el de la soga.

“Usted no se meta en los asuntos que no le competen”, reiteró con furor el capitán, dirigido hacia éste último, “piense más bien que es su turno de guardia”. El marino salió sacudiendo la puerta. “¡Balas de caza al timón!”, ordenó de nuevo el capitán. El designado salió él también. Cada uno de ellos apretaba en el puñado izquierdo el objeto que lo distinguía¹⁰.

En este texto se produce exactamente el efecto de extrañamiento en el lector a través de una descripción de hechos suficientemente normales, sin ningún exceso de fábula, que sin embargo, de repente y sin aparente interrupción, conducen a la intrusión de elementos incongruos: o mejor, incongruos en el mundo donde estamos nosotros, no en el *hortus conclusus* de la narración. En este caso, una parodia, o un juego, sobre el tema de las novelas clásicas de aventuras de mar y de piratas, al estilo de Salgari o de Stevenson. Con mucho parecido a Cortázar, incluso en el ritmo de la escritura, por ejemplo en ese “no una goleta no un bergantín”, que recuerda el estribillo “bailaba tregua y bailaba cáatala” de los cronopios y de los famas¹¹.

De Landolfi a Calvino el paso es muy corto. *Las Cósmicas* de éste a su vez nos conducen al mismo ámbito narrativo:

¹⁰ T. Landolfi, *Il Mar delle blatte e altre storie*, Adelphi, Milano, 1995, pp. 15-17. La traducción es mía.

¹¹ ¿Finalmente no hizo lo mismo ya Dante Alighieri con su *Pape satàn, pape satàn, aleppeen* el canto VII del *Infierno*?

Nuestro trabajo era así: en la lancha llevábamos una escalera deescalones: uno la sujetaba, uno subía arriba, y uno con los remos entretanto empujaba la lancha hasta allí, debajo de la Luna; por ello hacía falta que fuésemos muchos (les nombré tan sólo los principales). Encima de la escalera, cuando la lancha se acercaba a la Luna, gritaba asustado: “¡Paren! ¡Paren! ¡Voy a golpearla con la cabeza!”. Era la impresión que daba, viéndola encima de nosotros tan inmensa, tan accidentada con púas cortantes y bordes arpados y dentados.

[...]

En realidad, encima de la escalera se llegaba justo a tocarla extendiendo los brazos, parados en equilibrio en la última clavija. Habíamos bien tomado las medidas (no sospechábamos aun que se estuviera alejando). La única cosa con la cual ocurría tener cuidado era cómo meter las manos¹².

Y por supuesto Calvino nos conduce a Borges. Es otro camino circular: Calvino siente una afinidad extraordinaria hacia Borges, por supuesto, como aparece ya en una carta dirigida a Primo Levi en 1961:

Por supuesto te falta aún la seguridad de la mano que debe tener un escritor que tenga una personalidad estilística completa, como Borges, quien utiliza las sugerencias culturales más diferentes y transforma cada invención en algo que es exclusivamente suyo, ese clima rarefacto que es como una firma, que hace reconocible las obras de un gran escritor¹³.

Entre dos mundos tan distintos de la literatura latinoamericana de los Sesenta, el rioplatense, clásico, refinado, y el andino, con sus sugerencias telúricas y la narración profunda de un mundo antiguo, Calvino elige claramente el primero, sobre todo reconocible en la tríade Borges-Bioy Casares-Ocampo, pero también en Julio Cortázar. Incluso, como recuerda Antonio Melis en un interesante estudio sobre la relación entre Calvino y la literatura hispanoamericana en el marco del coloquio internacional *Borges, Calvino, la literatura* organizado por el Centro de investigaciones

¹² I. Calvino, *Le cosmicomiche*, Mondadori, Milán, 1993, pp. 4-5. La traducción es mía.

¹³ I. Calvino, *I libri degli altri, lettere 1947-1981*, Einaudi, Turín, 1991, p. 382. La traducción es mía.

latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Calvino adhiere a la posición de Cortázar en la polémica, algo dolorosa, entre éste último y el peruano José María Arguedas. La polémica, iniciada con una entrevista a Cortázar en la edición en español de la revista *Lifede New York* en 1969, trazaba una separación muy rígida y como tal sin duda injusta entre una literatura latinoamericana universal, abierta, ligera, rica en humor, representada por Cortázar, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, y otra encerrada en sí misma, sin aliento, de la cual un representante típico era Arguedas¹⁴. Calvino se sumó a esta posición y tuvo palabras muy duras comentando *El zorro de arriba y el zorro de abajo* para su editorial, la Einaudi:

Bien vaya a Feltrinelli[la editorial competidora de Einaudi] el último libro de Arguedas. Poco he logrado entender de él, pues está escrito en un dialectazo infame (y poco puede entender un no peruano) pero sí he entendido una historia brutal de marinos pederastas y puteros toda llena de obscenidades en un estilo impresionista como en el peor Jorge Amado¹⁵.

Aquí sin embargo no me interesa mucho el injusto y poco generoso comentario que un gran autor como Calvino tuvo hacia otro gran escritor (hasta los genios tienen derecho a equivocarse), sino las razones profundas de la cercanía entre Calvino y Cortázar en este episodio y en la oposición a cierta literatura, que ambos identificaban en la tradición andina y que sentían como demasiado pesada, sin la necesaria levedad. Como observa Antonio Melis,

Después de Borges y de autores de su ámbito, como Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar ocupa un lugar prominente en los amores literarios hispanoamericanos de Calvino. El elemento lúdico y el gusto por el arte combinatorio son algunos de los factores que favorecen esta adhesión¹⁶.

Por ello Calvino escribió esa nota crítica que mencioné antes como prólogo a las *Historias de cronopios y de famas*, que en el concepto de literatura del

¹⁴ Véase Calvino y la literatura hispanoamericana: el paradigma rioplatense y el paradigma andino, en *Borges, Calvino, la literatura*, Universidad de Poitiers, 1996, Vol. 2, pp. 39-48.

¹⁵ I. Calvino, *Carta a Paolo Fossati* del 10 de noviembre de 1971. La traducción es mía.

¹⁶ A. Melis, op. cit., p. 46.

escritor italiano no podía no ser el libro de Cortázar que más que otros representaba la levedad y el factor lúdico.

Así el propio Cortázar cuenta cómo llegó a escribir el libro:

Hacia los años 50, después de un proceso que les voy a resumir en pocos minutos, escribí una serie de pequeños cuentos que luego se publicaron con el nombre de *Historias de cronopios y de famas*. Hasta ese momento había escrito una o dos novelas y una serie de cuentos fantásticos; todo lo que había escrito podía considerarse como “literatura seria” entre comillas, es decir que si había allí elementos lúdicos –y sé muy bien que los hay– estaban un poco más disimulados bajo el peso dramático y la búsqueda de valores profundos. Sucedió que, cuando di a leer esas historias de cronopios y de famas a mis amigos más cercanos, la reacción inmediata tendió a ser negativa. Me dijeron: “¿Pero cómo puedes perder el tiempo haciendo eso?”. Tuve ocasión de reflexionar y convencerme (y sigo convencido) que no perdía el tiempo sino que simplemente estaba buscando y a veces encontrando un nuevo enfoque para dar mi propia intuición de la realidad”¹⁷.

Buscar un nuevo enfoque para dar su propia intuición de la realidad: he ahí el sentido profundo de la literatura, de cada literatura, y he ahí entonces donde *Historias de cronopios y de famas* es un libro importante en la construcción de la idea de literatura de Cortázar, y de ninguna manera, entonces, un libro menor o accidental.

¿Quién son los cronopios y los famas? De nuevo, con las palabras de Cortázar:

A los cronopios, por contraste con los famas, los sentí como lo que realmente eran: unos seres muy libres, muy anárquicos, muy locos, capaces de las peores tonterías y al mismo tiempo llenos de astucia, de sentido de humor, una cierta gracia; en tanto vi a los famas como los representantes de la buena conducta, del orden, de las cosas que tienen que marchar perfectamente bien porque si no habrá sanciones y castigos. En el momento en que se había producido esa disociación, creía que la cosa había terminado y era una simple fantasía mental pero de golpe aparecieron unos terceros personajes que no eran ni cronopios ni famas e inmediatamente los llamé esperanzas. (Nunca sabré por qué los llamé esperanzas, la palabra vino así). Esos personajes se situaban

¹⁷ J. Cortázar, *Clases de literatura*, cit., pp. 183-184.

un poco en la mitad porque tienen algunas características de los cronopios en el sentido de que tienden a ser bastante tontos algunas veces: son ingenuos, despreocupados, se caen de los balcones y de los árboles y al mismo tiempo, al contrario de los cronopios, tienen un gran respeto por las famas. En algunos casos he calificado a las esperanzas como elementos femeninos pero ahí entraban masculinos y femeninos, lo mismo que los cronopios: yo hablo de los cronopios pero puede haber cronopias y cronopios, aunque nunca usé el femenino al escribir. Las esperanzas por un lado admiran a los cronopios, pero les tienen mucho miedo porque los cronopios hacen tonterías y las esperanzas tienen miedo de eso porque saben que las famas se van a enojar¹⁸.

Y helos aquí todos, cronopios, famas y esperanzas, en este cuento, *Comercio*, que mete en escena exactamente las características que acabamos de leer en las palabras de su autor:

Las famas habían puesto una fábrica de mangueras, y emplearon a numerosos cronopios para el enrollado y depósito. Apenas los cronopios estuvieron en el lugar del hecho, una grandísima alegría. Había mangueras verdes, rojas, azules, amarillas y violetas. Eran transparentes y al ensayarlas se veía correr el agua con todas sus burbujas y a veces un sorprendido insecto. Los cronopios empezaron a lanzar grandes gritos, y querían bailar tregua y bailar cántala en vez de trabajar. Las famas se enfurecieron y aplicaron en seguida los artículos 21, 22 y 23 del reglamento interno. A fin de evitar la repetición de tales hechos.

Como las famas son muy descuidados, los cronopios esperaron circunstancias favorables y cargaron muchísimas mangueras en un camión. Cuando encontraban una niña, cortaban un pedazo de manguera azul y se la obsequiaban para que pudiese saltar a la manguera. Así, en todas las esquinas se vieron nacer bellísimas burbujas azules transparentes, con una niña adentro que parecía una ardilla en su jaula. Los padres de la niña aspiraban a quitarle la manguera para regar el jardín, pero se supo que los astutos cronopios las habían pinchado de modo que el agua se hacía pedazos en ellas y no servía para nada. Al final los padres se cansaban y la niña iba a la esquina y saltaba y saltaba.

Con las mangueras amarillas los cronopios adornaron diversos monumentos, y con las mangueras verdes tendieron trampas al modo africano en pleno rosedal, para ver cómo las esperanzas caían una a una. Alrededor de las esperanzas caídas los cronopios bailaban tregua y bailaban cántala, y las esperanzas les

¹⁸ *Ibidem*, pp. 185-186.

reprochaban su acción diciendo así:

—Cruelles cronopios cruentos. ¡Cruelles!

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 los jardines verdes con mangueras rojas.

Los famas cerraron la fábrica y dieron un banquete lleno de discursos fúnebres y camareros que servían el pescado en medio de grandes suspiros. Y no invitaron a ningún cronopio, y solamente a las esperanzas que no habían caído en las trampas del rosedal, porque las otras se habían quedado con pedazos de manguera y los famas estaban enojados con esas esperanzas.