

Historia de Cronopios y de famas: una guía para leer a Cortázar

Paul W. Borgeson Jr.

I. Preámbulo

El propósito de este trabajo es doble: darle a un libro un merecido enfoque que lo rescate de una vez del descuido de lectores y críticos; y a la vez, mediante un análisis que esperamos pueda revelar su valor artístico y su importancia dentro de la obra de Cortázar, permitir una visión más clara de las mismas bases de la labor literaria que tanto nos ha enriquecido.

El texto en cuestión es *Historia de cronopios y de famas*, que tuvo la mala suerte de ser publicado en 1962, un año antes de la salida de la sensacional *Rayuela*, novela cuya luz arrojó a *Historia de cronopios* en una sombra a nuestro parecer muy poco merecida.¹

Lo escrito por Luis Harss representa tal incompreensión: escribió que *Historias* no es más que "una agrupación de apuntes flojos y cuadros", y luego pasó a sugerir que con este libro, "Cortázar pareció tomarse un descanso".² Proponemos, sin embargo de lo dicho por Harss, que mucho más acertada es la valoración entusiasmada de Alejandra Pizarnik, quien en el propio 1963 describió a *Historias* como "este maravilloso libro", que "alía perfectamente el humor y la poesía".³ Acaso se podría formular los componentes dominantes de *Historia de cronopios* con lo que ha identificado Pizarnik —humor y poesía— y uno más: una visión de la vida como una lucha contra todo lo que quiere volverla un mero paso hacia la muerte. Colaboran, pues, en *Historia* crítica social y una lucha contra el absurdo, un análisis claro y profundo del estado de las cosas en nuestras décadas y una serie de recomendaciones para superarlo, siempre presentada con la ironía y distancia propias de lo mejor de Cortázar.

Este, pues, es nuestro punto de partida; a lo que queremos llegar es a demostrar que *Historia de cronopios y de famas* es una guía de la realización del individuo, y que por lo tanto, se constituye en una especie de manual para leer a Cortázar. Nuestro método será un análisis del lenguaje simbólico, y hasta profundamente poético, del libro. En él, Cortázar, lejos de darnos una "cachetada metafísica", más bien le da al lector la mano.

II. El "Manual de instrucciones", o Guía de la guía

El lector recordará que *Historia de cronopios* se organiza en cuatro secciones. Veremos que lejos de ser ésta una cosa "floja", forman una progresión clara y lógica, siguiendo precisamente el plan codificado en la primera pieza, y llevando finalmente a la ejemplificación de los planteamientos iniciales en los famas, cronopios y esperanzas. Así, empezaremos nuestro análisis con la pieza inicial, parte del "Manual de instrucciones" cuyo título no es simbólico sino directo y explícito.

Esta primera pieza es la única del "Manual" que no lleva título propio, porque es en sí un manual de instrucciones en miniatura (aunque una lectura superficial bien pasará por alto su función esencial en el libro), como ya veremos. El "prólogo" se abre evocando con la más brutal vividez el tedio de vivir diario, tema de tantos cuentos de Cortázar como "Todos los fuegos el fuego". Aquí, se representa el tedio en la figura de un ladrillo no de barro sino de cristal. El ladrillo, así, sugiere la posibilidad de belleza, pero la forma en que se es obligado a tratarlo —ablandándolo— lo vuelve absurdo, interminable, perverso. Sólo se ablandará destruyéndolo. Esta tarea, pues, es tan insensata como las de los protagonistas de "El apartamento" de René Marqués, quienes miden cinta azul sin llevar bien la cuenta, y arman rompecabezas a los que falta siempre una pieza.

En contraposición a la tarea existencial y vacía está la figura del toro, símbolo de la vitalidad de la humanidad, coartada quizás, pero en busca de una liberación que le permitiría afirmar su propia esencia. Por si fuéramos a equivocarnos la idea, la figura del toro, que corresponde al perseguidor y al lector "varón", contrasta vívidamente con la del patético mono —el lector pasivo, la víctima de la rutina que deshumaniza y poseedor de ese tipo de "esperanza" que no produce acción— que se "rasca sobre una mesa y tiembla de frío" (p. 12). Y ¿qué es lo que hay que perseguir? No "la fácil solicitud de la cuchara" que sólo sirve para revolver el café (p.12); esto le interesa al mono. Cortázar llega a la exhortación directa, diciendo "Rómpele la cabeza a ese mono, corre desde el centro hacia la pared y ábrete paso" (p.12). Es decir, hay que buscar los secretos, aun en una cosa minúscula como una cuchara, y no mantenernos en la superficie. "No todo está perdido" si sentimos el "corazón pequeñísimo de una polilla". Hay que agudizar la percepción y también la imaginación, romper las restricciones que se nos imponen para ver que debajo de la superficie lisa de la cuchara hay todo un mundo, o para darnos cuenta de que "abajo empieza la calle: no el molde ya aceptado, no las calles ya sabidas, no el hotel de enfrente".

Veremos entonces que la calle es "la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire"(p.12) Todo está en nuestra percepción y ella depende de lo que estamos dispuestos a ver. O somos monos o somos toros; o haremos un futuro o nos moriremos en el presente. El resto de *Historia de cronopios* no es otra cosa que una guía para nuestra búsqueda, para el esfuerzo del toro que lo llevará a una liberación que lo devolverá a sí mismo y que acaso le abrirá una puerta a "lo otro", lo maravilloso que nos circunda si queremos verlo. Este proceso, evocado en el lenguaje intenso de este prólogo, da a *Historias* su estructura; todo el libro es una exploración de cómo

realizarlo y de las consecuencias.

Las restantes "instrucciones" pueden resumirse según sus temas específicos, todos relacionados directamente con el tema general ya identificado. Incluyen:

-El error que cometemos al aceptar la superficie de la realidad diaria ("Instrucciones para subir una escalera", "Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj")

-La trampa de la pasividad y la coartada y cómo definiciones demasiado específicas acaban limitando nuestra visión de las cosas ("Instrucciones para entender tres pinturas famosas").

-La necesidad de "buscar en todas las cosas su secreto", como lo dijera González Martínez, porque lo cotidiano rutinario mata ("Instrucciones para dar cuerda al reloj", "Instrucciones para matar hormigas en Roma", "Instrucciones para cantar")

El lenguaje del "Manual de Instrucciones" es notablemente frío, y establece una distancia irónica entre el narrador-instructor y el lector pupilo. Sólo en ciertas ocasiones entrevemos en el "Manual" la carga emotiva que esta misma distancia sugiere. Por ello, el "prólogo" lleva su intensidad desesperada; da el contexto emocional para leer bien el "Manual". Bajo el humorismo, hay mucha seriedad. Así, al avanzar el texto, el lenguaje se irá volviendo cada vez más lírico, sugerente —en parte porque es de suponerse que la distancia entre instructor y pupilo se va reduciendo y que para el final el lector ya está capacitado para ver de qué se trata, tanto en el libro como en la vida. Los "monos", desde luego, como lectores pasivos, ni siquiera llegarán tan lejos. Por ahora, en el "Manual", Cortázar se concentra en la destrucción del facilismo, de la complacencia, sugiriendo que nuestro médico de confianza puede ser en verdad un degenerado con medias de mujer (p.17), que las palabras que usamos cada día no son sino máscaras totalmente insuficientes ("nubes", "pie"), o que un reloj puede de un momento a otro hincarnos "unos dientes muy finos" (p.17) Así, en el "Manual" hay dos funciones complementarias: señalar el peligro y las limitaciones de la complacencia, e indicar someramente el beneficio que traerá un profundo cambio. Tenemos, pues, la superioridad de lo que podrá ser sobre lo que creemos que es. Al lector, puesto casi involuntariamente en el camino de estos descubrimientos, no le queda más remedio que seguirlo.

III. "Ocupaciones raras", o el valor del *porque sí*

Néstor García Canclini, uno de los mejores críticos de Cortázar, ha estudiado en su obra el tema de la autenticidad. Nos recuerda a Ionesco y a Heidegger, para los que "hay dos modos de existencia: la auténtica y la inauténtica. La primera es llevada por los hombres que aceptan con lucidez su condición en el mundo, que hacen de cada acto una creación original y profunda". Y luego señala que Cortázar "nos insta a cultivar lo azaroso, lo excepcional, a rebelarnos contra lo dado e instaurar el mundo de la creación"⁵ García Canclini ha identificado perfectamente los temas principales de "Ocupaciones raras". La búsqueda de la autenticidad se encuentra en "Simulacros", "Tía en dificultades", "Tía explicada o no",

“Etiquetas y prelações” y “Conducta en los velorios”. La necesidad de darle uno mismo un sentido a toda actividad se ejemplifica en “Correos y telecomunicaciones”, “Pérdida y recuperación del pelo” y “Los posatigres”.

Cortázar ha planteado la problemática general. Ahora pasa a ejemplificar, con la evocación clarísima de los dos modos de ser y de hacer, enfocada en una familia anónima y (al parecer) más que un poco idiosincrática, si no loca de atar. Son en los dos sentidos “una familia rara”: extraña o peculiar, y también poco común. Pero hay que decir que diferimos bastante con Joaquín Roy en por qué y cómo son así. Para Roy, ellos efectúan “algo raro, extraño a sus cualidades y su adiestramiento”. A la vez, dice Roy, “la soledad es la tónica dominante en la primera parte”, que para él es todo lo anterior a la cuarta sección.⁶ La cosa no es tan sencilla ni tan negativa tampoco. Si la familia hace cosas ajenas a lo que le ha enseñado la sociedad y si ello sí la aparta, es porque hay una motivación clara y positiva; si hay en ella soledad, hay también solidaridad. Están aparte de la sociedad mundana y tonta, de los vecinos y la “Dirección impositiva”, pero a la vez existen entre sus miembros fuertes lazos de afecto y una comprensión y ayuda mutua. Son una familia, no una mera agrupación de individuos, como vemos en que siempre hablan de “nosotros”. El narrador, el único narrador dramatizado del libro por una razón evidente, nos cuenta desde su posición desde adentro y privilegiada por qué son tan raros: “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). En otro lugar, subraya que su aislamiento social no es deseado, y qué es lo que motiva su actitud frente al pragmatismo: “Quisiera aclarar que estas cosas no las hacemos por diferenciarnos del resto del barrio. Tan sólo deseáramos modificar, gradualmente y sin vejar los sentimientos de nadie, las rutinas y las tradiciones. No nos gusta la vulgaridad en ninguna de sus formas” (p. 39). Aquí tenemos que su búsqueda es consciente, y que es a la vez una actividad tanto personal como dotada de un complemento socializado. Es, en especial, la actitud del rebelde y del artista, y un recuerdo de que hay algo del Romántico en Cortázar. Sus metas son la liberación, la muerte del sinsentido, la plena autorrealización. La “familia rara”, así ejemplifica el buscador cortazariano, y pone en “práctica” las ideas esbozadas en el “Manual de instrucciones”.

Así, los actos de recuperar un pelo perdido a propósito en el lavabo, o de construir un patíbulo que nunca será utilizado, valen. No porque sean prácticos, sino porque son cosas que alcanzan el sentido que las familia les da, que les incrementa la solidaridad. Usar el patíbulo, aparte de ser un acto destructivo y antisocial (muy lejos de los deseos de la familia), destruiría el valor del propio proyecto. Si deciden hacer posar un tigre, “el hecho en sí... no es importante, sino que la ceremonia se cumpla hasta el final sin transgresión” (pp. 50-51). Es la puesta en práctica de su misma libertad, un fin en sí, y algo llevado a cabo con la mayor buena voluntad y afecto. No han de molestar al tigre al hacerlo posar cuando los vecinos se preocupan por el patíbulo y procuran arrancarles un árbol con el resultado de que una niña termina en el solar de la familia, la devuelven a sus padres con la mayor cortesía; y cuando administran una oficina de correos, la humanizan regalando globitos de colores y comida a los usuarios. Al parecer, sólo una niña, que se “había quedado tercera en la cola de franqueo y sabía que ya era tarde

para que le dieran un globo" (p.41), entiende en verdad de qué se trata. Para esta familia, eso que llamamos vida es como el barro, algo a que podemos, atreviéndonos, dar forma y sentido en vez de meramente aceptar su condición de lodo informe.

La rareza de esta familia es su belleza, y es lo que Cortázar nos propone.

IV. "Material plástico", o Ejercicios para el espíritu

Hemos hablado del lenguaje simbólico de *Historia de cronopios*.

Al tratar la tercera sección "Material plástico", viene a ser imprescindible precisar que no es cuestión de símbolos tradicionales o emblemas: la rosa de la rara belleza, el blanco de la pureza, etc. Más bien, a lo que alude el simbolismo de *Historias* es a situaciones vitales y por lo tanto variables. El fragmento de Cortázar es una especie de metáfora a la que el lector debe darle su pleno sentido. Se aproxima a la alegoría sin convertirse en ella, como los cuentos de Arreola, lo que tiene la virtud de que nos podemos ver en ellos sin quedar tipificados. Se ahí que los cuadros de *Historias* sirvan para nuestra contemplación sin que aludan a una sola cosa más o menos concreta como en la alegoría. Antonio Cornejo Polar y Juan Loveluck, en ensayos independientes, han hablado de la polisemia en Cortázar, y en la crítica moderna la posibilidad de múltiples interpretaciones de un texto se ha sostenido, cuando menos, desde el trabajo de Jan Mukarovsky, como un aspecto positivo de la obra.⁷

De ahí el término "lector cómplice" de Benedetti.⁸ El contexto, tanto textual propiamente como estructural, de *Historias* ha llevado al lector a ver una problemática y una alternativa. Con "Material plástico", frase que alude tanto los textos de Cortázar como a la situación vital que describen, presenta una serie de ejercicios para la imaginación y el espíritu del lector-buscador previamente preparado para seguir su camino.

Hemos sugerido que todo el libro está presente en forma nuclear en el prólogo al "Manual de instrucciones". Las actividades de la "familia rara" están sugeridas ya en lo de la polilla y la cuchara; asimismo la necesidad de "desclicher" la comunicación, de borrar lo vulgar, está evocada en "Qué tal, López", ya de "Material plástico", donde dos señores se encuentran y saludan. Cortázar ha cargado la escena con toda la tensión que trae la inminente apertura hacia lo extraordinario: "¡Qué oportunidades, qué esbozo de un gran salto hacia lo otro!" Y cuando se produce el dramático encuentro, sólo oímos: "—¿Qué tal, López? —¿Qué tal, che?" Nada más, ningún contacto de tibia humanidad, sólo el cliché desligado y vacío. "Y así es como creen que se saludan" (p.83). Ni parecen reconocer la gran oportunidad perdida para siempre. Esta escena halla eco en otra de la misma sección, cuyo título vuelve a explicitar el mensaje cortazariano: "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" (p. 72; subrayados míos en estos dos fragmentos.).

Con estos pequeños ejercicios en lectura activa, la búsqueda de lo otro y el hallazgo de uno mismo, Cortázar ha hecho ya lo posible. He esbozado el problema, los resultados de

su irresolución, los beneficios de resolverlo y hasta pequeñas formas de romper el tedio y las limitaciones del "ladrillo de cristal".

V. "Historias de cronopios y de famas", o la negación de Ortega

¿Por qué, entonces, los cronopios, famas y esperanzas? En primer lugar, esta última sección de *Historias*, como los propios títulos lo sugieren, es el cuadro más completo, y más lírico, de todo el proceso que estructura el texto-guía. En segundo lugar, sin las secciones previas, es dudoso que las últimas historias se pudieran manifestar en toda su complejidad. En efecto, los "personajes" de las pequeñas historias (por llamarlos de algún modo) representan las tres etapas de la búsqueda que hemos identificado, como a continuación veremos. Es decir que esta última sección es la que exige y justifica las primeras tres, sirviéndole éstas como apoyo a la interpretación.

Los famas, nunca descritos físicamente, son los que ni se dan cuenta de los problemas que Cortázar nos ha ido evocando; más bien, los crean y mantienen vigentes. Son los jefes de industrias (como la de fabricar mangueras), las autoridades civiles, los miembros más conservadores (y acaso reaccionarios) de la comunidad fantástica. Serían los famas los miembros de la Dirección Impositiva de la segunda parte del libro. Son sistemáticos —y Cortázar ha condenado los sistemas por artificiales—, paranoides y tienen un temor mortal a todo lo desconocido y nuevo, incluyendo los hoteles (ver "Viajes", pp. 121-122). Hasta tienen que organizar su caridad ("Filantropía"), y cuando leemos que son "capaces de gestos de una gran generosidad" (p129), reconocemos que la palabra activa es "gestos": actúan más por lo que se ve que por lo que sentirán. En efecto, su nombre recuerda el concepto renacentista de *fama* como reputación, el famoso y superficial *qué dirán*.

Las esperanzas "microbios relucientes" (116), representan a los conformes. Son los burgueses del pequeño mundo, que ponen plaquitas que rezan "Bienvenidos los que llegan a este hogar", usan correctamente sus mangueras rojas y son los bibliotecarios. No son esencialmente negativos, aunque tienen cierta capacidad de violencia. Son "esperanzas" porque son pasivas, los de en medio en la escala ética. Carecen de una visión clara de las cosas, y cuando tratan de aplicar el método científico, terminan siendo explotados por sus propios sujetos experimentales ("Su fe en las ciencias").

Bien sabemos que Cortázar, en su entrevista televisada en España en el 77, dijo que no había simbolismo intencional en el nombre de los cronopios. Hemos visto, sin embargo, que las esperanzas y los famas tienen nombres que indican su *estatus* no social sino ético (social y moral, si se quiere), y creemos que es así también con los cronopios —sea intencionadamente o inconscientemente. Parecería, pues, que *cronopio* se deriva de *khronos* —tiempo y opio— resina, especialmente desde luego la del opio. Esta derivación de dos términos griegos sugerirá que para los cronopios, el tiempo esta como endrogado, anulado, inoperativo, capaz de ser trascendido. El lector recordará amplios antecedentes en Cortázar, para quien el tiempo es uno de nuestros problemas mayores: "Las armas secretas", "Las puertas del cielo", "La noche boca arriba", para no hablar de las mismas *Historias de*

cronopios. Y en efecto, los cronopios viven en un tiempo bergsoniano, subjetivo. Dice uno, "Es tarde, pero menos tarde para mí que para los famas", y "tengo un reloj con menos vida, con menos casa y menos acostarme" (p.118). Cuando un cronopio canta, pierde fácilmente la cuenta de los días (p. 131). Mientras un fama le da cuerda a su reloj CON GRAN CUIDADO, es un cronopio el que "inventó el reloj-alcachofa o alcaucil", con el que el cronopio "no hace más que sacarle una hoja y ya sabe una hora" (p.124). Y basta. Para el cronopio, el número de la hora es arbitrario, como las palabras "nube" o "pie" lo fueron antes. Lo que importa es el "menos acostarme", o sea lo que significa *para el cronopio*, así como las actividades de la "familia rara"⁹

Y tenemos aquí una pequeña clave de cómo leer a Cortázar: no es el dato en sí, sino a lo que alude.

Los cronopios son compasivos y estafalarios, y tienen "corazones bondadosos y sentimentales"; son "desordenados y tibios". Son, como la familia, imprácticos ("Inconvenientes en los servicios públicos") y sensibles al arte ("Pegue la estampilla en el ángulo superior derecho del sobre"), siendo fácilmente repugnados por todo lo vulgar. Vagamente descritos como objetos verdes, erizados y húmedos (pp. 114-115), son el sentimiento, la emoción, la vida interior y el deseo de que toda actividad les signifique algo aparte de su quehacer superficial. Son, en esencia, la representación de la etapa final y culminante que nos ha ido trazando Cortázar. Ello no quiere decir que su vida sea fácil; Cortázar no es un utópico (aunque sí algo soñador), y pinta no una sociedad sólo de cronopios sino mixta, y serán los cronopios, por su desadaptación social, los que más sufren.

Pero son a la vez los más liberados, los buscadores, los más "humanos" en el mejor sentido, los que no son víctimas de deformaciones y sistemas. Así, no representan un partido político ni un grupo socioeconómico, ni tampoco un sólo principio ético-moral, aun cuando son moralmente superiores a las esperanzas y los famas (p. 136). Son la trascendencia de las limitaciones que se nos quieren imponer en la percepción, en la actuación y en el sentir imaginativo. Trascienden la definición de Ortega y Gasset: no son ellos y sus circunstancias, son simplemente ellos.

VI. Conclusión, o "Ahí te quiero ver"

En Historias de cronopios y de famas, Cortázar ha escrito un libro-guía que usa un lenguaje de simbolismo realmente nuevo, aun cuando deba algo al surrealismo.¹⁰ Este es un aspecto de su rebelión e innovación; el otro, desde luego, está en lo que nos dice. Es tanto una pseudo parábola como una especie de guía para leer a Cortázar, aplicable a la interpretación de *Rayuela* o sus cuentos por igual, porque ejemplifica en un contexto de ficción muy imaginativa cómo hay que trabajar con sus textos, predisponerse a la incursión de lo inesperado y penetrar las apariencias superficiales. "Un cuento es significativo", ha dicho Cortázar, "cuando quiebra sus propios límites [e] ilumina algo que va más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta"¹¹ No importa, así como con la "familia rara", lo que

hacen los personajes en sí; importa la apertura espiritual, social y estética que nos revelan. Por ello, estas piezas, de un encanto único en la ficción hispanoamericana, representan "esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana"¹² Leyendo a Cortázar, iniciamos esa apertura en nuestra propia vida —el homenaje que él sin duda hubiera deseado.¹³

NOTAS

1. Julio Cortázar, *Historia de cronopios y de famas* (Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1962) 155 pp. En adelante citaremos por esta edición, indicando solamente el número de la página en el texto.

2. Trad. de Luis Harss y Barbara Dohmann, "Julio Cortázar or the slap in the face", en su *Into the Mainstream* (Nueva York: Harper and Row, 1967), p. 211.

3. Alejandra Pizarnik, "Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar", *Revista nacional de cultura* (Caracas), año 25, núm.160 (septiembre-octubre de 1963), p. 78.

4. Manuel Durán ha observado este dualismo estilístico, al que describe como "un estilo que pudiéramos definir como "normal", "lógico-científico" [...] El segundo es un conjunto de fórmulas fantásticas, irracionales, imposibles de reducción"; "Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas", en Helmy F. Giacomán, ed., *Homenaje a Julio Cortázar* (Nueva York: Las Américas, 1972), 394-395 (originalmente de 1965).

5. "La inautenticidad y el absurdo en la narrativa de Cortázar", *Revista de filosofía* (La Plata, Arg.), 16 (1966), pp 65 y 70.

6. *Julio Cortázar ante su sociedad* (Barcelona: Ediciones Península, 1974), pp. 111-112.

7. Ver el comentario que hace Oldrich Belic sobre las ideas de Mukarovsky en "La obra literaria como estructura", *Problemas de literatura* (Valparaíso), año 1, núm. 1 (mayo de 1972), p. 14. (ver también pp. 15-16)

8. Mario Benedetti, "Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices", en sus *Letras del continente mestizo* (Montevideo: Arca, 1967), 85-103 (orig. de 1965).

9. Joan Hartman discute el tiempo subjetivo y objetivo en su estudio "La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar", en Giacomán, *op.cit.*, 339-350.

10. Ver Evelyn Picón Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* (Madrid: Gredos, 1975)

11. Cortázar, "Algunos aspectos del cuento" *Casa de las Américas*, año 2, núms. 15-16 (noviembre 1962-febrero 1963), p. 7.

12. *Ibid.*

13. Acaso el trabajo más importante sobre *Historia de cronopios* sea el de Antonio Pagés Larraya, "Cotidianidad y fantasía en una obra de Cortázar", en Giacomán, *op.cit.*, 277-287 (pub. orig. en 1969). La tesis de Pagés es la misma nuestra: como la expresa él, "Hay en *Historia de cronopios y de famas* algunas claves útiles para acercarnos a la cosmovisión y a los procedimientos literarios de Julio Cortázar" (p.279). Coincidimos igualmente en que la primera pieza del libro es una especie de prólogo a las restantes (279); que Cortázar quiere "cambiar nuestro modo de ver el mundo" (279; véase también 280); y que hay una correspondencia entre los cronopios y la familia de "Ocupaciones raras" (284). Pero para nosotros, aunque Pagés inicia muy bien la demostración de su tesis, el artículo (a partir de la pág. 281) tiende a abandonarla a favor de otros temas (de igual validez, por cierto): "las relaciones entre el hombre y el animal" (282, y 286-287) y en especial el lenguaje y su deuda con los surrealistas (283-285).

Nuestro trabajo representa un intento de afirmar sistemáticamente la tesis que primero planteara Pagés; las interpretaciones son puramente nuestras y difieren de las suyas en varios aspectos.