

**INVENCION DEL CRONOPIO:
DE LA FANTASÍA ONÍRICA
A LA FANTASÍA LITERARIA**

Martha Canfield

«Los *cronopios* y los *famas* – decía Italo Calvino –, dos progenes de seres que encarnan con la movilidad de una danza dos posibilidades opuestas y complementarias del ser, son la creación más feliz y absoluta de Cortázar» (1).

Repasando algunas de las historias de los cronopios (2) es fácil advertir que los rasgos de carácter de estos curiosos personajes remiten a una muy precisa imagen arquetípica: la del Puer Aeternus. Leamos por ejemplo:

Un cronopio encuentra una flor solitaria en medio de los campos. Primero la va a arrancar,
pero piensa que es una crueldad inútil
y se pone de rodillas a su lado y juega alegremente con la flor, a saber: le acaricia los pétalos, la sopla para que baile, zumba como una abeja, huele su perfume y finalmente se acuesta debajo de la flor y se duerme envuelto en una gran paz.
La flor piensa: «Es como una flor».

En «Flor y cronopio» se nota inmediatamente una tendencia a abandonarse a juegos infantiles, tan propia del Puer como de la personalidad creativa (3). Además la identificación con la flor evoca un tipo particular de Puer, Jacinto o Narciso, que bien podríamos definir como «hijos de las flores».

En cambio en «Tortugas y cronopios», se manifiesta claramente la tendencia al vuelo:

(1) Nota de Italo Calvino a Julio Cortázar, *Storie di cronopios e di fama*, traducción al italiano de Flaviarosa Nicoletti Rossini, Einaudi, Torino, 1981.

(2) Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, Minotauro, Buenos Aires, 1962. Todas las citas corresponden a esta edición.

(3) Marie-Louise von Franz, *L'eterno fanciullo, l'archetipo del Puer Aeternus*, Red Edizioni, Como, 1989, p. 39.

Ahora pasa que las tortugas son grandes admiradoras de la velocidad, como es natural.

Las esperanzas lo saben, y no se preocupan.

Los famas lo saben, y se burlan.

Los cronopios lo saben, y cada vez que encuentran una tortuga, sacan la caja de tizas de colores y sobre la redonda pizarra de la tortuga dibujan una golondrina.

Esa tendencia al vuelo es el impulso que lleva a separarse de la tierra, en contraste, precisamente, con la fuerza que aferra a la tierra (la Sombra del Puer, o el complejo materno); en otras palabras, se manifiesta la búsqueda de *otra cosa* en lo alto.

Los otros personajes que completan la población mítica de estas historias son las *esperanzas* y los *famas* y en seguida es muy evidente que ambas categorías se oponen a la de los cronopios. Por fin la golondrina, aunque no es demasiado frecuente en el imaginario de Cortázar, aparece en algunas afirmaciones suyas fundamentales:

«Poco me importa lo que queda de la gloria o de las nieves», decía parafraseando el célebre verso de François Villon, «quisiera únicamente saber dónde se reúnen, después de la muerte, las golondrinas».

¿Cómo se pueden definir estos personajes que han desconcertado a los críticos⁽⁴⁾ y fascinado a los lectores? Omar Prego Gadea piensa que indican distintas categorías de personas: el cronopio sería el artista; el fama, el pequeño burgués; las esperanzas, simplemente categorías intermedias, subalternas de las otras y siempre algo *snoobs*, no completamente definidas⁽⁵⁾. Graciela de Sola, considerando el carácter lúdico de la obra cortazariana, subraya la fuente surrealista del autor y encuentra que lo que se establece con el lector a través de estas historias es un «juego significativo»: «El absurdo irrumpe en la vida ordenada y utilitaria, que revela su inconsistencia y absurdidad»⁽⁶⁾.

Pero tal vez la diferencia entre el cronopio y el fama (y la esperanza) no está en el oficio adoptado (artista o funcionario burgués, *outsider*

(4) «Beaucoup de critiques se sont creusé les méninges à propos de ce mot», o sea «cronopio»: Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego Gadea*, Gallimard, Paris, 1986, p. 161.

(5) Omar Prego Gadea, *ibidem*, p. 163.

(6) Graciela de Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 63.

o integrado al sistema), sino en el tipo de relación que cada uno de ellos establece con la realidad. Las personas comunes (los famas y las esperanzas), estrechadas por la serpiente de la rutina, no son ni siquiera conscientes de haber sofocado su propia creatividad (es decir, el Espíritu) en favor de la productividad (el ciclo vital, la Madre). El Cronopio, en cambio, enemigo jurado de todo lo que es repetitivo, señala el surgimiento de la conciencia Puer. El Cronopio se nos presenta como *una visualización poética de una serie de rasgos caracteriales, exactamente esos que remiten al arquetipo del Puer Aeternus*. Por el contrario el Fama, que se contrapone netamente al Cronopio, afligido él también por el complejo materno, pero reaccionando de manera muy distinta, nos parece la constelación de otro complejo: el del Hijo Castado.

«Cuando el padre está ausente, caemos más fácilmente en los brazos de la madre», dice Hillman⁽⁷⁾. El complejo, que en el mundo americano parece configurado en relación a una sintomática obsesión por el problema de los orígenes, aparece asimismo constelado en la sociedad del consumo, donde la Madre está identificada con la materia y así se produce un especial apego a todo lo que deriva de la “materia”, o sea la comida, la ropa, el confort, los placeres sensuales, mientras nos identificamos totalmente con los “roles” que la sociedad nos impone. En los cuentos de Cortázar, el Cronopio expresa ese impulso que lleva a la liberación de estos condicionamientos y roles; el Fama, en cambio, expresa exactamente lo contrario: la situación de bloqueo en la que la conciencia está sumida, convencida de estar haciendo lo que es justo, lo que está bien, hasta que no se produzca el colapso, como ocurre cuando de pronto precipita la fe en el arquetipo que la sostenía. Las esperanzas representan la masa, el *ser oveja* que describe Marie-Louise von Franz⁽⁸⁾: ellas siguen la corriente, son muy tontas y no tienen ideas propias.

En «Viajes», por ejemplo, se establece muy bien la diferencia entre los tres. Cuando los famas hacen un viaje se informan prudentemente sobre los hoteles, el precio de la habitación, la calidad de las sábanas y el color de las alfombras; van luego a la comisaría y labran un acta declarando cuáles son sus propios bienes y el contenido de sus valijas; no dejan de tomar nota sobre los médicos de turno y los hospitales. Cuando viajan los cronopios, «encuentran los hoteles llenos, los trenes ya se han marchado, llueve a gritos, y los taxis no quieren llevarlos o

(7) James Hillman, *Saggi sul Puer*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1988, p. 121.

(8) Marie-Louise von Franz, *op. cit.*, pp. 50-62.

les cobran precios altísimos». Pero ellos no se desaniman, se repiten que ésa es una ciudad muy hermosa y sueñan que está de fiesta y que a ellos los han invitado a participar en todo. «Al día siguiente se levantan contentísimos y así es como viajan los cronopios». Las esperanzas, finalmente, son «sedentarias, se dejan viajar por las cosas y los hombres, y son como las estatuas que hay que ir a ver porque ellas no se molestan» (pp. 121-122).

La analista italiana Ida Regina Zoccoli recuerda que el arquetipo del jovencito aparece en todas las mitologías, a menudo solo, a veces huérfano, y que se genera del fuego pero más frecuentemente del agua⁽⁹⁾. Los seres inventados por Cortázar son húmedos, verdes, semejan sapos o grandes gotas de agua, nacen a menudo sin padre y cuando lo tienen aprenden inmediatamente a odiarlo:

Pasa que los cronopios no quieren tener hijos, porque lo primero que hace un cronopio recién nacido es insultar groseramente a su padre, en quien oscuramente ve la acumulación de desdichas que un día serán las suyas («Eugenesia», p. 136).

Entre todas las características del Puer, nucleadas por von Franz, las más evidentes en los cronopios son el individualismo asocial y el miedo a entrar completamente en el espacio y en el tiempo. El cronopio es precisamente el que no se adapta y no logra someterse a las reglas de comportamiento de la sociedad. Sus salidas inesperadas, a menudo geniales, son al mismo tiempo las que lo vuelven cautivante, como la de hacer volar el dentífrico desde lo alto de un balcón en una repentina *joie de vivre* (v. «Lo particular y lo universal», p. 143). Esto no significa que no sean fundamentalmente buenos, compasivos y caritativos, como cuando se acercan furtivamente al fama que ha sido cruelmente golpeado por un grupo de esperanzas y en la lengua cifrada de los cronopios le comunican su solidaridad. El fama comprende, dice el narrador, «y su soledad era menos amarga» («Costumbres de los famas», pp. 113-114).

El mayor miedo de los cronopios es el de ser “identificados” de algún modo, limitados a un “rol” o a una posición, constreñidos a un límite espacial o temporal:

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

(9) Ida Regina Zoccoli, pref. a Marie-Louise von Franz, *op. cit.*.

casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta («Historia», p. 132).

Este tipo de miedo, comparable al que sentía Cortázar por las clasificaciones y «por todo lo que es etiqueta»⁽¹⁰⁾, está directamente vinculado con el impulso a alejarse de la madre (otro rasgo del Puer, según von Franz) que en los cronopios se traduce en el alejamiento de la tierra y de la vida normal, en el deseo de llegar lo más alto posible, aun a través de la paradoja: en este sentido es emblemática la historia de la golondrina pintada sobre el caparazón de la tortuga.

Precisamente como un Joven Eterno, espíritu lúcido y juvenil que se niega a crecer y sobre todo a envejecer, el carácter del cronopio está definido por la emotividad, la ternura, el desorden, la atemporalidad. Él es, o pretende ser, un hijo *no* devorado por el tiempo. Como el Puer que, protegido por la Madre, siente segura la propia sobrevivencia e inmunidad, el Cronopio siente que puede invertir la condena mitológica y no ser devorado por Cronos, sino, al contrario, ser el hijo devorador de Cronos. Si es así, «cronopio» podría significar algo así como «el opio de cronos», el hijo que logra adormecer al Padre Tiempo (ya que no aniquilarlo completamente). En este sentido es significativo el contraste establecido entre el fama, esclavizado por el Tiempo y subyugado por el Reloj, como emblema y símbolo de la sujeción actual al tiempo que huye, y el cronopio, hijo que lucha con el Padre y acaso por lo mismo más libre. (v. «Relojes», p. 124).

La vistosa oposición Puer-Senex parece ser además la manifestación más evidente de la reprimida nostalgia del Padre, que aflora pocas veces pero todas ellas muy significativas, tanto mediante el lenguaje onírico como mediante la metáfora. Se nos cuenta, por ejemplo, que, cuando el cronopio canta, entra en éxtasis fácilmente y verlo cantar es un espectáculo tan excepcional que las esperanzas y los famas corren para escucharlo. Entonces, en «medio del corro el cronopio levanta sus bracitos como si sostuviera el sol, como si el cielo fuera una bandeja y el sol la cabeza del Bautista, de modo que la canción del cronopio es Salomé desnuda danzando para los famas y las esperanzas que están ahí boquiabiertos» («El canto de los cronopios», p. 131). El sol, ofrecido sobre la bandeja del cielo como la cabeza del Bautista, nos da la clave de lectura de esta ritualización del sacrificio del padre (o del pri-

(10) «Modelos para desarmar», entrevista de Saúl Sosnowski, en *Espejo de escritores*, coordinado por Reina Roffé, Ediciones del Norte, Hanover (NH, USA), 1985. p. 58.

mer hijo del Padre, es decir del Sol) bajo la influencia de la madre. Dominado por la madre, hechizado por sus ofertas, el cronopio – o sea el Espíritu Puer que, en realidad, como subraya Hillman, anhela la conjunción con el Padre – se prostituye a ella y sacrifica al mensajero de la propia redención: el Bautista, mensajero de Cristo, o sea el sol, rostro visible del Padre.

En la serie de cuentos en los cuales los cronopios se han vuelto hombres, que sin embargo mantienen rasgos caracteriales de los antepasados míticos (primera parte del libro), hay un cuento en particular donde, a través del lenguaje de los sueños, se hace evidente la nostalgia del Padre (mediante la figura de representación paterna del tío), hasta el cual el joven no logra llegar del todo porque está obstaculizado por la relación con la madre: «Bruscamente siente gran deseo de ver a su tío y se apresura por callejuelas retorcidas y empinadas, que parecen esforzarse por alejarlo de la vieja casa solariega» («Esbozo de un sueño», p. 80). Cuando finalmente llega y está por alargar la mano hacia el llamador, éste se despega, le salta encima y lo golpea en el pecho como «una gorda araña negra». La visita al tío resulta muy embarazosa y la situación empeora porque no logran encontrar fuego para encender los cigarrillos. Al final el muchacho encuentra consuelo refugiándose, a través del sueño, junto con la novia en la isla de emblemático nombre llamada *Tigre*. La ausencia del Padre y el desconsuelo que le sigue – en la interpretación de Hillman, la ausencia de Dios, o más específicamente *la muerte de Dios* como premisa a nuestra civilización – caracteriza también el universo de los cronopios, haciendo derivar de ellos, entre otras cosas, el miedo al caos (v. «La foto salió movida» pp. 134-135), o sea el impulso a liberarse del influjo materno (v. la horca ritual de la luna en «Simulacros», pp. 33-38), además de la aparición de la Sombra del cronopio, insólito e inesperado revés de su característica bondad y sentimentalismo (v. «Haga como si estuviera en su casa», p. 141).

Si, como dice Canetti, «quien desea saber todo, aprende sobre todo de sí mismo»⁽¹¹⁾, no parece desacertado referir la invención del cronopio a la propia personalidad de su autor. Todos los que lo conocieron saben que parecía un “enorme muchacho” y que nunca demostró los años que en realidad tenía. Era jovial, afable, conversador, lleno de humor; fue sumamente atractivo y seguía siéndolo a los sesenta años; pero sobre todo, como resulta de las muchas semblanzas que se han hecho de

(11) Elias Canetti, *Dialogo con il terribile partner*, en *La coscienza delle parole*, Adelphi, Milano, 1984, p. 80.

él ⁽¹²⁾, poseía una “inocencia” absoluta. De él se puede decir en resumen que poseía el encanto juvenil y dinámico del Puer Aeternus. Era además de una extraordinaria bondad y disponibilidad y se dice que no dejó nunca de contestar personalmente a los centenares de escritores en sus primeras armas que se dirigían a él en busca de consejos o de estímulo.

Como se sabe, en su vida fueron muy importantes tres mujeres, pero también se sabe que no aceptó el vínculo del matrimonio hasta pasados los cuarenta años. Se sabe también que con su última compañera fue particularmente feliz: la periodista canadiense Carol Dunlop, casi treinta años más joven que él. El tipo de relación que mantenían, y que de alguna manera se vuelve de dominio público a través de los libros que publicaran juntos ⁽¹³⁾, se podría definir sustancialmente con una fórmula: un feliz y gozoso jugar juntos. Por desgracia la felicidad que compartían se vio prematuramente truncada por la enfermedad fulminante de Carol, que la llevó a la tumba en noviembre de 1982. Y él no la sobrevivió por mucho tiempo. La lenta leucemia que incubaba aceleró su marcha. A pesar de que su energía psíquica y su voluntad de compromiso político permanecieron intactas, el cuerpo de Julio empezó a exhibir los signos de una degradación irreversible. Falleció en febrero de 1984.

Releyendo los necrologios sorprende que todos hayan subrayado en modo especial su carácter maravilloso, su generosidad, la grandeza de su alma, ya desde antes puesta en evidencia, junto con la grandeza de su obra, en un libro inigualable, que declaraba el tenor con que estaba escrito ya desde su título: me refiero al libro de Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar, al calor de tu sombra* ⁽¹⁴⁾. Entre todos esos comentarios y retratos de Cortázar hay uno en el que aparece la palabra más justa, creo, para nombrarlo, palabra difícil, insólita y valiente: «ángel». Así lo llamó Cristina Peri Rossi ⁽¹⁵⁾. Pero lo más extraordinario es que

(12) Varios Autores, *Queremos tanto a Julio*, Ed. Nueva Nicaragua, Donostia (Gipuzkoa), 1994.

(13) *Los astronautas de la cosmopista* (1983) fue explicado así por el mismo Cortázar: «Es un libro que hicimos durante un viaje por la autopista del Sur, entre París y Marsella. Una aventura loca en la cual Carol y yo, utilizando un camioncito que era al mismo tiempo nuestra casa, no podíamos dejar nunca la autopista»: entrevista de Osvaldo Soriano, en *Humor* (Buenos Aires), n° 113, 27-9-1983.

(14) Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar, al calor de tu sombra*, Legasa, Buenos Aires, 1987; del mismo autor véase también *Julio Cortázar, mundos y modos*, Anaya, Madrid, 1996; Minotauro, Buenos Aires, 1998.

(15) Cristina Peri Rossi, *Los cronopios nunca mueren*, en *El País* (Madrid), 13-2-1984, p. 19.

precisamente la naturaleza que se define «angélica» es la que explica al Puer Aeternus.

¿En qué momento nacen los cronopios y qué momento es éste en la vida de Cortázar? Volvamos a leer un famoso autorretrato suyo: «Nací en Bruselas en agosto de 1914. Signo astrológico, Virgo; por consiguiente, asténico, tendencias intelectuales [...] De 1946 a 1951, vida porteña, solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano, lector a jornada completa, enamorado del cine [...]»⁽¹⁶⁾. Allí los rasgos del Puer saltan a la vista: soledad, rechazo de las ataduras, estetismo, etc. Un acontecimiento, sin embargo, hará tambalear este equilibrio precario: el exilio.

En noviembre de 1951, Cortázar se traslada a París, donde residirá hasta el fin de sus días. Muchas veces declarará que en el exilio había descubierto su identidad latinoamericana. Y hace pocos meses que se encuentra en París cuando empieza a escribir una serie de historias que luego recogerá con el título de *Historias de cronopios y de famas*. Esta fase creativa se prolonga del 52 al 59. En el 62 saldrá la primera edición del libro (primera de una larga serie). Es muy interesante cómo él mismo cuenta el origen de estos personajes fantásticos, los cronopios, y de sus historias:

Hay una primera presentación de los Cronopios, de los Famas y de las Esperanzas que está muy lejos de ser lo que será más tarde. Y esta primera fase mitológica corresponde exactamente a las condiciones en las que se produjo la irrupción de esos personajes en lo que yo llamaría mi conciencia.

[...] Fue poco después de mi llegada a Francia. Una noche estaba yo en el Teatro de Champs-Élysées, donde daban un concierto que me interesaba muchísimo; estaba solo, en lo más alto del gallinero, donde las entradas costaban menos. Durante el entreacto todos salieron para fumar o para tomar algo, pero yo no tenía ganas de levantarme y me quedé en mi asiento, y poco después me vi en medio de un teatro casi vacío. Muy poca gente se había quedado en la sala, casi todos habían salido. Yo estaba entonces sentado y de repente *vi* (pero me pregunto si hay que tomar el verbo *ver* en su significado directamente sensorial o bien si se trataba de una visión de otro tipo, como la visión que podés tener cuando cerrás los ojos y cuando evocás algo o lo ves en tu memoria); entonces, yo vi fluctuar en la sala objetos de color verde, una especie de globos

(16) Graciela de Sola, *op. cit.*, pp. 9-10.

verdes que giraban alrededor mío. Pero, insisto, no había nada de tangible, yo no los *veía* realmente, aunque los estuviera viendo de una cierta manera. Y al mismo tiempo que la aparición de estos objetos verdes, que me parecían inflados como globitos o como sapos, o animales de ese tipo, me vino la idea de que éstos eran los Cronopios. La palabra y la visión me llegaron simultáneamente ⁽¹⁷⁾.

Recordemos qué dice Marie Louise von Franz respecto a la aparición del Principito de Saint-Exupéry ante el aviador perdido en el desierto, o sea, qué nos dice respecto al nacimiento de las fantasías arquetípicas:

Una situación imposible y desesperada puede ser el punto de partida y la condición necesaria para la aparición de lo sobrenatural y de lo numinoso. A menudo el héroe de la fábula se pierde en los bosques o en alto mar, representando la condición psicológica en la que la personalidad consciente ha tocado el fondo de sus propias reservas. Uno se siente completamente desorientado, sin objetivos ni perspectivas. Son momentos en los que la energía está detenida y, no pudiendo ya fluir hacia la vida, se acumula, y constela algún contenido inconsciente que puede manifestarse como aparición sobrenatural. Si el conflicto y el bloqueo se prolongan por mucho tiempo, pueden surgir alucinaciones. A un nivel menor, se registra una fuerte activación de la vida onírica a la cual ese sujeto está obligado a prestar atención; las apariciones numinosas se manifiestan en los sueños. Es una situación que se verifica a menudo cuando la precedente forma de vida se colapsa y el conflicto entre la actitud consciente y las metas inconscientes debe ser resuelto ⁽¹⁸⁾.

Es en París, en la soledad real y no imaginaria, en el aislamiento impuesto y no querido por Cortázar, donde se viene a poner en tela de juicio la forma de vida conducida hasta entonces, y en ese momento resulta, por lo tanto, impelente resolver el conflicto entre la actitud consciente y las metas inconscientes. En el Cronopio se visualiza (digamos con mayor precisión «aparece constelado») ese contenido inconsciente que está en la base del conflicto personal de Cortázar y que

(17) *Entretiens avec Omar Prego Gadea*, cit., pp. 161-162.

(18) Marie-Louise von Franz, *op. cit.*, p. 34.

halla un punto de referencia arquetípico en el Puer Aeternus. Continúa Cortázar:

[Cronopio] es una palabra que me vino por pura invención [o sea: no por especulación intelectual] al mismo tiempo que las imágenes. En pocas palabras, poco después la gente volvió a la sala, el concierto volvió a empezar, yo me puse a escuchar la música y después me fui. Pero esa pequeña visión que había tenido y ese nombre de Cronopio que me había gustado tanto siguieron obsesionándome. Entonces me puse a escribir las primeras historias. Y así aparecieron de la misma manera – pero con menos precisión que los Cronopios – las imágenes de los Famas y de las Esperanzas. Estas imágenes fueron forjadas, fueron inventadas, para servir de contrapunto a la naturaleza de los Cronopios. Los Famas son lo opuesto de los Cronopios, y las Esperanzas sirven de intermedias (19).

La creación de los Cronopios y de las historias que a ellos se refieren han permitido a Cortázar la vehiculación y la exteriorización de un contenido inconsciente que lo obligaba a determinadas elecciones *neuróticas* (dicho sea con todo respeto). Este trabajo de construcción literaria a partir de una fantasía inevitable y arquetípica ha constituido para Cortázar el comienzo de un proceso catártico y seguramente terapéutico.

En su obra las figuras míticas evolucionan hacia personajes humanos que mantienen, sin embargo, los rasgos característicos de los Cronopios, de los Famas y de las Esperanzas. Dice justamente uno de sus críticos que es en estos personajes mitológicos iniciales donde Cortázar «parece haber encontrado la quintaesencia del ser que trata en sus narraciones». Y agrega: «El cronopio, sin embargo, está algo más libre de los malos instintos que laten en algunos de sus protagonistas» (20). En el Cronopio parece verificarse lo que anuncia Hillman: la conciencia Puer libera de la Sombra del Puer (21).

En su literatura, mediante el cronopio, Cortázar ha encontrado un punto de referencia arquetípico para cierta condición del ser humano que para él era la más alta, la mejor. Él mismo se sentía más predis-

(19) *Entretiens...*, cit., pp. 161-162.

(20) Joaquín Roy, *Julio Cortázar ante su sociedad*, Península, Barcelona, 1974, p. 115.

(21) James Hillman, *op.cit.*, pp. 61-71.

puesto a ese modo de ser; y a las personas que más amaba y admiraba las llamaba «cronopios». Una vez me dijo que le hubiera gustado muchísimo reunir un día a todos los cronopios desperdigados por el mundo: lo decía un poco en broma y riendo porque sabía muy bien que eso quería decir también reunir a sus lectores y admiradores⁽²²⁾.

Su devoción por ciertos personajes masculinos, definidos por él como «cronopios» me parece que comprueba otra hipótesis del mismo Hillman, o sea, que en el Puer la tendencia a la liberación de la Madre se mueve junto con la necesidad de ser reconocidos por el Padre y de reunirse con el Padre. Y *Padre* es aquí un modo para llamar a ese otro, distinto del Sí Mismo, imagen inalcanzable, fuente de la nostalgia del Puer. El otro – dice Hillman – es una imagen que puede alcanzarse solamente a través de la imaginación. «Nos quedamos, al fin, con una fuente de nostalgia distinta de la madre y distinta del eros. La única respuesta ilimitada, en la misma medida en que lo es el *pothos* [o sea, el deseo] es precisamente el imaginario. Nuestro deseo está dirigido a la imagen que da comienzo al deseo: es un deseo que trata de llevar el deseo a su propia fuente en el arquetipo. Y este arquetipo del Puer Aeternus es la figura del Ángel, el reflejo complementario imaginal de nosotros mismos. Nuestro deseo, por lo tanto, está en relación con nuestra naturaleza angélica»⁽²³⁾.

En Cortázar la búsqueda del *otro de sí en sí mismo* es perceptible en toda su obra y alcanza tal vez su más alta realización mediante la reelaboración de la imagen del laberinto. Esta figura, igualmente arquetípica y ritual, que Cortázar encuentra obsesivamente en el dibujo de las calles de una ciudad (casi siempre París, pero puede ser también Buenos Aires), en los juegos de los niños (sobre todo, obviamente, en la «rayuela»), en la red metropolitana y en las evoluciones que nos acercan o nos alejan de los demás, será al fin la figura sacra que lo conducirá al encuentro con ese otro anhelado, Deus Absconditus, habitante de su Centro y fuente de beatitud⁽²⁴⁾.

El Espíritu Puer, que es también un espíritu dionisiaco, para reunirse con el *otro* anhelado (Senex para el Puer, Padre para el Hijo,

(22) Conocí a Cortázar en 1974, en Roma, cuando compartimos las jornadas del Tribunal Russell, dirigido por Lelio Basso, que juzgaba las dictaduras militares en América Latina. Cortázar formaba parte del jurado. Yo participé invitada directamente por él. Después mantuvimos una comunicación epistolar.

(23) *Ibid.*, pp. 14-17.

(24) Véase mi «Julio Cortázar: del mito del Minotauro a la imagen arquetípica del laberinto», en *Nuevo Texto Crítico* (Stanford University), Año III, n. 5, 1990, pp. 133-142.

Mujer para el Hombre) parece necesitar de la asistencia de la hija-doncella-ménade. Gracias a ella el Puer no está ya obligado a entrar en el papel de hijo de la madre y se vuelve en cambio un padre. La hija-nodriza vuelve a conectar al Puer con el Senex⁽²⁵⁾. En la historia personal de Julio Cortázar la aparición de la hija-amante-sacerdotisa, como lo fue Carol Dunlop para él, le permitió asumir la conciencia de la duplicidad, gracias a ella pudo proporcionar un contexto arquetípico a su deseo y por tanto vivirlo en una especie de éxtasis dionisiaco. Le permitió, en pocas palabras, saborear esa felicidad hasta entonces desconocida y de la cual atestiguan quienes lo han conocido. Éxtasis y felicidad que no lo aislaron para nada del resto del mundo, antes bien le dieron esas increíbles energías con las cuales se lo veía, aun ya enfermo, viajar, escribir, participar en todo lo que él consideraba útil para la defensa de los derechos del hombre en el mundo y en especial en la América Latina. Claramente, cuando le faltó su compañera, Julio Cortázar se fue apagando, hasta la separación total de su ángel.

Uno de sus últimos deseos, entre las últimas cosas que sabemos que dijo, fue el de ver los árboles. Estaba en un hospital; de la ventana de su habitación veía solo las paredes de un patio interior y decía: «Lo que realmente quisiera es ver los árboles»⁽²⁶⁾. Más que un regreso a la naturaleza, creo, este deseo era el de tender las alas, de nuevo, hacia lo ilimitado imaginal, fuente y fin de la energía.

(25) James Hillman, *op. cit.*, p. 39.

(26) *Entretiens...*, *cit.*, p. 12.