

1985

América y Europa: Las dos orillas de la identidad en la obra de J. C. Significados del viaje iniciático

Fernando Ainsa

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Ainsa, Fernando (Otoño-Primavera 1985) "América y Europa: Las dos orillas de la identidad en la obra de J. C. Significados del viaje iniciático," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 22, Article 7.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/7>

This La Suma y la Resta is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

AMERICA Y EUROPA: LAS DOS ORILLAS DE LA IDENTIDAD EN LA OBRA DE JULIO CORTAZAR SIGNIFICACION DEL VIAJE INICIATICO

Fernando Ainsa

La búsqueda de la identidad latinoamericana se expresa en la literatura de muy diversas formas, pero ninguna ofrece tantas variantes como la del *viaje iniciático*. Un viaje que tradicionalmente se ha interpretado en la narrativa rioplatense como una huida, pero que también debe ser analizado como un reflejo necesario entre dos partes complementarias de una misma identidad. Desde esta perspectiva, lo *propio* americano sólo existiría en función de su proyección en el *otro* europeo.

En efecto, si el viaje como simple mecanismo de *fuga* aparece en algunas páginas de la narrativa, son sobre todo los reflejos entre los espejos situados en *las dos orillas de la identidad*¹ – América y Europa – los que marcan la obra de autores tan diversos como Miguel Cañé (padre e hijo), Lucio V. Mansilla, Eugenio Cambaceres, Ricardo Güiraldes, Manuel Gálvez, Enrique Larreta, Roberto Arlt, Leopoldo Maréchal, Eduardo Mallea y Julio Cortázar, para la Argentina, o de Florencio Sánchez, Ernesto Herrera, Carlos Reyes, Mateo Magariños Solsona, Carlos Martínez Moreno y Juan Carlos Onetti en el Uruguay.²

Sin embargo, la idea que cada época se ha hecho de la función gnoseológica del viaje ha variado considerablemente según los modelos culturales en boga. De ahí el interés de su estudio.

Así puede hablarse:

– del viaje reverencial y admirativo, merced al cual se aspira al *ingresso* a la cultura europea, considerada siempre como prestigiosa;

- del viaje cuya meta es el *triunfo* en Europa, forma de consagrado como *revancha* sobre el país de origen;
- del viaje como *evasión* o huida de una realidad que no se comprende o que se desprecia. Se vive y se asume la condición de *extranjero* en Europa, más fácil de sobrellevar que la integración en el propio contorno;
- del viaje como *exilio*, decidido voluntaria o forzosamente;
- del viaje como *diferenciación* y como auto-afirmación por *contraste*. El que vuelve será siempre un ser diferente al que se fue;
- del viaje en el que, gracias a la *distancia*, se adquiere desde "la otra orilla" (Europa), la necesaria perspectiva global de "esta orilla" (América);
- del viaje como *idealización* de los orígenes, a través de los mecanismos simplificadores de la nostalgia;
- del viaje como *iniciación* a la vida, *aprendizaje* imprescindible en oficios como el de escritor.

Sea como *ingreso* a una *civilización* idealizada en tanto que modelo o como *escenario* donde probarse y referirse al país de origen, la función del viaje a Europa refleja una problemática de la identidad cultural no resuelta, particularmente agudizada en los países del Río de la Plata por la importancia del componente europeo. La conflictiva división de la identidad entre los extremos representados por América y Europa aparece en cada una de sus modalidades, incluso en las más simplistas nostalgias derivadas del "vivir lejos" y en las idealizaciones retrospectivas de valores nacionales estereotipados.³ El *peregrinaje* a Europa cobra así una dimensión mítica en la que contradictoria y simultáneamente puede darse la integración y la desintegración de la identidad.

En este sentido, el ejemplo de la obra de Julio Cortázar es paradigmático. Si la *ida* y *vuelta* de Horacio Oliveira en *Rayuela* se ha convertido en el modelo por excelencia del viaje iniciático de la narrativa latinoamericana contemporánea, las variantes del viaje como búsqueda, huida o fractura de la identidad aparecen también en otras novelas y relatos y constituyen el mejor muestrario de una constante temática que otros autores han encarado desde una sola perspectiva.

El viaje como sistema de fuga

El tema del viaje iniciático en la obra de Julio Cortázar ya está presente en forma alegórica en *Los reyes*, pero es en sus relatos donde, bajo la forma engañosa de un turismo placentero, configura un auténtico *sistema de fuga*. Mombaza en Kenia ("Vientos alisios"), el Caribe ("Historia con mías"), ciudades culturalmente prestigiosas como Venecia, Londres, Viena, Ginebra o París, son los exóticos escenarios que proponen, gracias al gusto por la aventura y al cambio permanente de país o de ciudades, un "salto hacia adelante" como forma de eludir la problemática del *aquí* y del *ahora*.

Sin embargo, en tres de sus novelas, *Los premios*, *Rayuela*, y *62, Modelo para armar*, el viaje se convierte en un procedimiento mítico de aproximación ontológica en

una Argentina a la que se percibe como un *proyecto* de realización y no como algo *dado* definitivamente. El viaje se convierte entonces en un *mecanismo de búsqueda* y no de simple huida. Si el motivo es explícito en las dos últimas novelas, es alegórico en *Los premios*, donde el tema no pasa de ser un proyecto para el cual no hay ningún puerto de llegada, sino apenas un *alejamiento* de la costa para permitir una mejor *perspectiva* de la realidad en la que se vive inmerso. El significado secreto del viaje se disfraza de propósitos más modestos, ya que – en principio – un viaje en un crucero constituye:

Una tierra de nadie en que nos curamos de las heridas, si es posible, y juntamos hidratos de carbono, grasas y reservas morales, para la nueva zambullida en el calendario?

Pero la reflexión burlona de los pasajeros del Malcolm no tarda en cambiar de sentido porque, en realidad, *la tierra de nadie era el Buenos Aires de los últimos tiempos*. La alegoría está en marcha, aunque se la disfraza de lugares comunes. Así, Paula anuncia: *Creo que necesito cambiar un poco de vida ... y por eso decidimos embarcarnos. Supongo que a casi todos les pasará lo mismo,*⁶ aunque Claudia neutralice este lugar común con otro: *Europa no ha de ser sólo los Uffizzi y la Place de la Concorde. Para mí lo es, por el momento, quizá la cuota de desencanto sea mayor de la que una supone desde aquí.*⁷

La perspectiva de un viaje a Europa hace plausibles todas las justificaciones. Ante un río *color de caca de chico*, como es pintado el Río de la Plata, se pueden inventar sucesivos *pretextos* para eludir la realidad del contorno y ofrecerse credibles postergaciones. Apenas se sueltan las amarras del barco, la Argentina puede ser mirada desde lejos.

El cuestionamiento del ser nacional argentino desde la orilla portuaria de Buenos Aires tiene una larga tradición literaria que Cortázar integra en forma deliberada. La ciudad cosmopolita abierta al río y al océano Atlántico – se ha dicho reiteradamente – mira más hacia Europa que hacia el interior del país y al resto del continente. Más allá del énfasis sociológico sobre el carácter de la ciudad-puerto, en la que recalaron vastos contingentes inmigratorios que nunca traspusieron los límites urbanos de Buenos Aires para conocer otro país posible, son más importantes las significaciones literarias que se derivan. Contemplando el puerto desde la cubierta del barco, dos personajes de *Los premios* reflexionan:

- Y más allá empieza Buenos Aires – dice Paula – ¿No parece increíble?
- Incluso parece increíble que digas *empieza*. Muy rápido te has situado en tu nueva circunstancia. Para mí el puerto fue siempre donde la ciudad se acaba. Y ahora más que nunca, como cada vez que me he embarcado y ya van algunas.
- Empieza – repitió Paula – las cosas no acaban tan fácilmente⁸.

Un poco más adelante, Raúl, se admira de cómo: *Es curioso ver la ciudad desde el río. Su unidad, su borde complejo. Uno está siempre tan metido en ella, tan olvidado de su verdadera forma.*⁹

El distingo de saber si una ciudad *empieza o termina* en su puerto había tenido ya una trascendencia que quiso ser metafísica en la obra de Eduardo Mallea. Si bien en *La ciudad junto al río inmóvil* se funda un tipo de novela existencial urbana en oposición a la realista rural, es en el ensayo *Historia de una pasión argentina* donde la visión *atlántica* del país *visible* desde la perspectiva de la orilla barroca del Río-mar de la Plata, se contrapone abiertamente al país *invisible* que está *detrás*. Ese *vivir de espaldas* a la realidad *interior*, se entiende, por extensión, como un *vivir de espaldas a Latinoamérica*. Partiendo de ese distingo, pero siendo lo más sutil, Cortázar se preguntaba en una entrevista, si:

¿No deberíamos los argentinos (y esto no vale solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más obscuro, todo lo que una historia de espaldas al país nos encamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así, después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser?¹⁰

El descubrimiento de la Argentina *invisible* no es solamente el resultado de un movimiento en el espacio geográfico – viajar de la capital al *interior* – sino de una trabajosa y sincera exploración por la vía del despojamiento retórico.

En el caso de Cortázar, se trata además de evitar una predestinación que lo encadene a los esquemas inherentes al subdesarrollo de un país latinoamericano y a *la decadencia de los escritores de un grupo filocolonialista proanglosajón*, como hace decir a Persio en *Los premios*.¹¹ Al expresarse de este modo, la ironía es notoria: el hecho de vivir en América *en esta orilla* no otorga automáticamente credenciales de arraigo. Se puede ser más desarraigado en Buenos Aires que en París.

Al mismo tiempo, el argentino que vive en París, Madrid o Londres no es necesariamente un *trasplantado*, un rastacuero o un tráfuga, como han sido bautizados sucesiva y despectivamente los latinoamericanos viviendo en Europa.¹² En la *otra orilla* se puede asumir legítimamente una condición de americano que difícilmente se puede concebir en el solar nativo por falta de la necesaria perspectiva global integradora. De allí la paradoja de poder ser más latinoamericano en París que en Buenos Aires.

Las referencias directas de Cortázar en *Los premios* a una preocupación por el *ser* argentino pueden ser también rastreadas en el resto de su obra a través de otros símbolos y alusiones. Así, el personaje de Circe, en el relato que lleva su nombre, sería la Argentina, *un país profundamente narcisista que se autosatisface con la destrucción*.¹³ Esta misma sensación embarga a Horacio Oliveira en *Rayuela* cuando afirma que *mi*

país es un puro refrito y se propone rastrear la esencia del *pastiche* europeizante argentino que participa de los *cultos necrofilicos de baguala y el barrio de Boedo*.

El propio buque Malcolm en el que navegan los ganadores de *Los premios, sin saber adonde van*, sería el símbolo apenas disimulado de un país que tenía un destino y se quedó sin él, un país de frustraciones, tripulado por frívolos conformistas o timoratos o, en el mejor de los casos, por rebeldes improvisados que van a un inútil sacrificio.¹⁴ No es difícil encontrar otras alusiones con un contenido político más directo en los relatos publicados a lo largo de los oscuros años de las dictaduras militares que se sucedieron violentamente en la Argentina entre 1976 y 1983, cuyo espeluznante modelo puede ser "La escuela de noche", pero que también puede reconocerse en "Alguien anda por ahí", "Satarsa" y en algunas de las reflexiones de *Un tal Lucas*.

Del mismo modo, el movimiento sin dirección ni destino de *Los premios*, aparece deliberadamente enlentecido, para ser más propicias las reflexiones que todo viaje debe procurar, en "La crónica" de *Los autonautas de la cosmopista*, donde se anuncia la metáfora del posible *viaje perpetuo* como postergación infinita de toda confrontación con una realidad determinada.

El viajar permanente sobre un mosaico de fragmentos de capitales europeas se da en *62, Modelo para armar*. Se asiste aquí al escamoteo de lo esencial de sí mismo a través del movimiento continuo y, simultáneamente, al patético esfuerzo de afirmación individual frente a los *otros*. La alternativa se divide ambiguamente entre un esquivarse gracias a la metamorfosis de no tener necesidad de ser siempre el mismo frente a los *demás*, o decidir asumir un "destino argentino" en Europa. La solución de *representar* un país es la que se proponen los ridículos *porteños* que pasean por Londres y París con *trajes a rayas y entallados* y peinados de un modo penoso.¹⁵ Esos hombres se disfrazan de solemnidad e intentan transmitir una seriedad y un aplomo que íntimamente no poseen, *esa especie de padre argentino de sienes plateadas y trajes bien cortados que inspiran confianza*.¹⁶

En efecto, el movimiento constante, el abordaje de realidades distintas, la acción de esfumarse para tratar de asumirse luego en una postura diferente, tiene – en principio – mucho más que ver con la ruptura de la *continuidad* que une normalmente un hombre a una comunidad que con una búsqueda deliberada de la identidad.

Sin embargo, es posible preguntarse si el aparente gusto por la aventura y los cambios permanentes no constituye, en cierto modo, más que un sistema de fuga, un verdadero *sistema de búsqueda*. El ejemplo del viaje iniciático de *Rayuela* es bien explícito.

Los caminos hacia el cielo

La oposición cultural entre América y Europa, cuyas orillas geográficas se sitúan en los polos de París y Buenos Aires para una tradición literaria que Julio Cortázar asume cabalmente, se metaforiza en *Rayuela* en un eje vertical cuyos

extremos son la Tierra, por un lado, y el Cielo por el otro, *distancia* que se cubre gráficamente en el trazado del juego infantil de la rayuela.

Saltando con habilidad de un cuadrado al otro, este *recorrido* es en la obra de Julio Cortázar representativo de una búsqueda esencial del *omphalos* o centro de una identidad americana previamente descolocada. El juego de la rayuela y su simplificación aritmético-geométrica instaura un trayecto directo entre la tierra y el cielo, auténtica *galería secreta* que comunica los polos culturales de dos capitales como Buenos Aires y París. No es exagerado sostener que el juego de la rayuela infantil, a la que el propio Cortázar reconoció un origen místico y religioso hoy desacralizado, permite una aproximación simplificadora a su obra por la vía de la abstracción espacial del esquema París (Norte y Cielo) – Buenos Aires (Sur y Tierra). En efecto, por el juego se reduce una distancia en el espacio real que recorre en su viaje Horacio Oliveira:

– la *ida* ascendente de Buenos Aires a París, buscando lo estelar desde lo telúrico;

– una *vuelta* descendente, verdadera caída en el agujero del pozo que comunica el brocal de París con el fondo de Buenos Aires.

En el salto del *aquí* al *allá* y en su recorrido inverso, tampoco hay mitad de camino. Las dos orillas de la identidad – América y Europa – están divididas, no sólo por la diacronía de muchas de sus expresiones culturales, sino, pura y simplemente, por el océano que separa sus orillas. Por algo la tierra y el cielo no pueden nunca llegar a unirse, aunque el horizonte brinde esa ilusión y por algo Buenos Aires y París no logran otra comunicación que la fantasiosa de las galerías Güemes y Vivianne en el cuento "El otro cielo". ¿Acaso no puede imaginarse que la división en "dos pisos" de la obra *Ultimo round* de Julio Cortázar no es, finalmente, otra cosa que la simplificación absoluta del juego de la rayuela?: la tierra (planta baja) y el cielo (primer piso), sin etapas intermedias, sin escalones, sin números.

No es extraño entonces que la narrativa refleje una visión *geo-cultural* representada en la cartografía de una manera simple, pero eficaz. Frente a un planisferio, Europa ocupa un lugar central y privilegiado, en un *arriba* (el Norte) que brinda un prestigioso poder natural, mientras la Argentina y el Uruguay, parecen estar en un *abajo*, verdadero *subsuelo* cultural, al que los condena el Sur de una geografía jerarquizada.

El esquema se hace aún más flagrante en la medida en que se lo reduce a la representación del eje *Norte-Sur*. Una dialéctica tensa en términos económicos y políticos y, por lo tanto, con un reflejo cultural no exento de contradicciones. De allí que, aún para los nacidos en "la orilla" americana, no sean extraños los sentimientos de marginalización y de destierro, esa sensación de *vivir en los Balcanes de la cultura*, como gráficamente ha escrito Carlos Fuentes, o esa necesidad de revindicar que *alto es el Sur* como poetizó, desde su exilio bonaerense, Miguel Angel Asturias.

Sin embargo, esta reducción a un mundo polarizado y maniqueo – tierra y cielo, América y Europa, malos (el Norte) y buenos (el Sur) o viceversa – está continuamente desmentida por la ambigüedad inherente al movimiento circular en el que todo viaje auténtico debe inscribirse.

Oliveira descubre a lo largo de su viaje de *ida y vuelta* que la geometría de lo *horizontal* – la espiral que busca el propio *omphalos* centro umbilical, previsto tanto como punto de irradiación germinativa o como punto final del laberinto – y la geometría de lo *vertical* plasmada en la división Tierra-Cielo, no pueden simplificarse en una metáfora objetiva que pueda asumirse fácilmente. El escamoteo resultante es permanente. Porque el Cielo situado en París *sólo* puede ser imaginado desde Buenos Aires, es decir, antes de emprender el viaje. Luego, inevitablemente, como todas las auténticas utopías, el cielo se desplaza más lejos. Cuando un personaje puede medirse *con las columnas griegas*, el resultado es que se hunde *todavía más bajo*, como se dice en *Los premios*. Si el viaje se cumple, la defraudación debe seguirlo. Por eso, Paula se asombra de que *ciertos viajes no acaben en un tiro en la cabeza*.¹⁷

El pecado original de ser americano

Cargados o no del *pecado original de América*, sobre el que escribiera un apasionado alegato H. A. Murena,¹⁸ la Maga – desde Montevideo – y Horacio Oliveira – desde Buenos Aires – han emprendido su ascenso de la *Tierra* al *Cielo*. Antes de tomar su decisión, Oliveira ha reflexionado sobre la cultura argentina y ha ido aún más lejos en su rechazo que el Persio de *Los premios*.

La parodia cultural empieza con la comprobación que estamos frente a un *orden fariseo*, a *un truco por excelencia de la clase media* y a una ansiosa acumulación de una cultura que no hace sino *hurtar el cuerpo a la realidad*

nacional y creerse a salvo del vacío que lo rodeaba.¹⁹ Se trata de una cultura que esquivo el fondo de los problemas mediante una especialización de cualquier orden, cuyo *ejercicio confería irónicamente las más altas ejecutorias de argentinidad*.²⁰ Mientras vive en Buenos Aires, Horacio asiste sin desmayo al *espectáculo de esa parcelación Tupac-Amarú*, no incurriendo: *En el pobre egocentrismo (criollicentrismo, suburcentrismo, cultucentrismo, folklocentrismo) que cotidianamente se proclamaba en torno a él bajo todas las formas posibles*.²¹

Los ideales culturales del pasado no constituyen tampoco un buen refugio. La familia de Horacio, *criollos de otros tiempos*, son antisemitas, xenófobos y burgueses arraigados a *una nostalgia de estanzuela*. Por su parte, la Maga enfrenta en Montevideo un panorama cultural aún más desolador. El Uruguay no tiene siquiera el subterfugio de la máscara y el truco con que la Argentina esconde su vacío esencial. La Maga, que *no sabía demasiado bien por qué había venido a París*, tenía por lo menos conciencia que *lo único importante era haber salido de Montevideo*.²² Sus recuerdos uruguayos son patéticos. Ha dejado detrás suyo: *Las recovas de la Plaza Independencia, vos también la conocés, Horacio, esa plaza tan triste con las parilladas, seguro que por la tarde hubo algún asesinato y los canillitas están voceando el diario en las recovas*.²³

El *color* local y el *exotismo* quedan reducidos en Montevideo a *la lotería y todos los premios*, al *vapor de la carrera*, una *cañita Ancap*, a la política, al fútbol y al falso bucolismo de un hogar parodiado en *una casa con patio y macetas donde mi papá tomaba mate y leía revistas asquerosas?*²⁴ Para Horacio y la Maga la *realidad* rioplatense es gris y triste (*Montevideo era lo mismo que Buenos Aires*). Si necesitan *huir* de su propio mundo es porque *ya* se sienten *desterrados* en América.

América está integrada por *desterrados* y es *destierro* y todo *desterrado* sabe profundamente que para poder vivir debe acabar con el pasado, debe borrar los recuerdos de este mundo al que le está vedado el retorno, porque de lo contrario queda suspendido de ellos y no acierta a vivir,

ha escrito H. A. Murena,²⁵ para explicar que si bien estos *desterrados* han nacido en América, ese sentimiento proviene de que:

En un tiempo habítbamos en una tierra fecundada por el espíritu, que se llama Europa, y de pronto fuimos expulsados de ella, caímos en otra tierra, en una tierra en bruto, vacía de espíritu, a la que dimos en llamar América;²⁶

Huir a Europa, *fugarse* de América, parece la consecuencia de querer asumir la identidad anterior a la *expulsión* del Paraíso. De allí el sentido del *ascenso*, no sólo cartográfico, tal como puede aparecer en un planisferio, sino metafísico: ir de la Tierra hacia el Cielo.

Pero llegar a París es descubrir *otra* realidad, pero no justamente la del cielo o el *Paraíso perdido*. Apenas instalado, Oliveira debe enfrentar serias dificultades. Vive de prestado, *haciendo lo que otros hacen y viendo lo que otros ven*,²⁷ aunque no deja de moverse *como una hoja seca*. No tarda en descubrir que *París era una enorme metáfora*.²⁸

En lugar de haber *llegado* al cielo, Horacio descubre un laberinto de *rumbos babilónicos* del que le habla con Irónica acidez Gregorovius. Sin embargo, sigue buscando *como un loco*, porque está convencido que: *En alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave*.²⁹

Esa búsqueda fracasa. Los movimientos en espiral de *hoja seca* no lo acercan al centro del laberinto, sino que, por el contrario, terminan arrojándolo por un borde. Oliveira *empieza a darse cuenta de que cosas así (la llave) no están en la biblioteca*,³⁰ y que el laberinto de París no conduce a ningún cielo.

Por lo pronto, en París es difícil superar la condición de *extraño*. La Maga lo comprueba al describir la *marginalidad* de sus vidas.

En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a cebo, donde la gente hace

todo el tiempo el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi, enciende los cigarrillos y habla como Horacio y Gregorovius y Wong y yo?³¹

Al irse descubriendo en los círculos tangenciales de una existencia que llega a las experiencias límites del *clochard*, Horacio siente la angustia de su progresivo encerramiento. En este sentido, puede decirse que los viajes iniciáticos de los personajes de *Rayuela* y *62, Modelo para armar*, como antes lo había sido el de *Los premios*, ofrecen una falsa apariencia de experiencia abierta. En realidad su periplo conduce a un espacio que se va cerrando oclusivamente en la medida en que se van descartando como válidas sus sucesivas vicisitudes. El retorno – en forma de descenso – se impone.

La vuelta como ida

La imagen del retorno está unida a la de una *caída*, pero al mismo tiempo a la de una verdadera *ida*, porque volver a Buenos Aires es, tal vez, el único modo de llegar *realmente* al cielo, pasando de largo por la tierra y descendiendo al infierno, como si el universo fuera circular.

En principio, la búsqueda de quienes – como los héroes de Cortázar – hablan siempre de *nostalgias de sapiencias lejanas como para que se las creyera fundamentales, de enversos de medallas del otro lado de la luna siempre*, no puede terminar sino en el punto de partida. Así se puede afirmar que *en París todo era Buenos Aires y viceversa*³² y que la división del mundo entre *el lado de allá* y *el lado de acá*³³ no puede traducirse en una localización geográfica precisa, sino en un punto de vista desde el cual se contempla el mundo.

La auténtica *ida* es el viaje de retorno. Porque si bien París se aparece como el Cielo desde la perspectiva americana, no lo es cuando se vive *realmente* en el *allá* que se consideraba prestigioso. Buenos Aires está al principio y al final del viaje de *Los premios*, también en el origen de la ida y de la vuelta de *Rayuela*, lo que supone en definitiva la construcción de caminos que sólo regresan y que la crítica de la obra de Cortázar ha polarizado en una simple alternativa: la evasión o la asunción real en la historia americana.

Sin embargo, creemos que otra debe ser la perspectiva. En la vuelta hay en realidad una *aceptación* resignada de lo que se quería admitir en el origen. Este es el verdadero sentido del aprendizaje iniciático.

En efecto, cuando Oliveira decide volver a Buenos Aires se propone matar los *monstruos* de los que huyera originalmente. Sin embargo, tiene que decirse como el Minotauro de *Los reyes* en el centro del laberinto: *Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos*.³⁴

Con otras palabras, H. A. Murena había escrito:

Para vivir en este orden hay que quemar las naves del viaje, hay que desautorizar espiritualmente lo que quedó atrás, pues éste es el nuevo mundo, y lo que aquí se hace es una nueva vida que de ninguna forma es continuación de la anterior. Matar o morir: no hay otra alternativa?⁵

El planteo de estos temas implica, de cualquier modo, que la experiencia previa – el viaje iniciático a Europa – ha sido integralmente asumido hasta su frustrada conclusión. No se puede estar *de vuelta*, sin haber *ido*, se podría parafrasear, recordando ¡lustres ejemplos de la literatura como el *Cándido* de Voltaire. Para decidir válidamente que lo que importa es *cultivar el propio jardín*, hay que haber dado la vuelta al mundo. De otro modo estamos frente a un provincianismo y a un ombliguismo *chovinista* de peores consecuencias que el cosmopolitismo que se pone en tela de juicio.

Se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido,³⁵ se dice Horacio Oliveira para descubrir, poco después, que la *ida* en este caso es un *descenso*. Tras un frustrado cielo (París), aparece un infierno (Buenos Aires, ciudad a la que trata de *puta encorsetada*), uncido a la concientización de que *en realidad no habla vuelto, sino que lo habían traído*.³⁷

El juego dialéctico es complejo en su aparente simplicidad. El héroe que va realmente a un encuentro, aunque parezca que huye, define la finalidad del viaje, no por el movimiento en sí mismo, sino por la *actitud* que asume en la empresa. Lo que importa, entonces, no es estar *aquí* (América) o *allá* (Europa) o viceversa (*aquí* sinónimo de Europa y *allá* de América), sino *ser* de un modo esencial y fundamental, el *centro* estando en el *sí mismo* asumido integralmente.

El esquema resultante es sugerente.

Ser es más importante que *estar* aquí o allá

La búsqueda dinámica que un viaje circular implica, supone en definitiva la destrucción del espacio y la liberación de la alternativa del *aquí* y del *allá* que siempre ha condicionado la identidad del hombre americano, para instalarlo en otra dimensión más auténtica: la del *ser* esencial.

Todo gran poeta – ya se sabe – rehace en cierto modo el mundo. Cortázar no sólo descubre realidades, sino que las crea. En este quehacer parece guiado por aquella pregunta clave de Bachelard: *¿Dónde está el peso mayor del "estar allí", en el estar o en el allí?*.³⁸ La elección de cualquiera de los términos de esta interrogante siempre debilita al otro. Con frecuencia, el *allí* (que puede convertirse fácilmente en un *aquí*) está dicho con tal energía que la fijación espacial destruye brutalmente el aspecto ontológico esencial del problema: un *ser* conjugado con seguridad.

Sólo destruyendo el espacio y las falsas alternativas que conlleva – comprometerse en ésta o en la otra orilla – permite al héroe de Cortázar y, en su proyección, al hombre americano, *ser* realmente. Superar las categorías del tiempo y del

espacio, intensifican una vía místico-poética de resonancias filosóficas que el propio autor no ha rehuído:

Como los eléatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje da un hombre nuevo, el gran reconciliado?³⁹

Imaginar literariamente este milagro del hombre *nuevo* y del *gran reconciliado*, ya es parte de su realización, lo que sería demasiado fácil para un autor como Cortázar. Por eso, una vez más, se apresura a desmentir *morellianamente* toda conclusión excesiva: *Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor Intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable.*⁴⁰ Este desmentido había sido aún más tajante en *Los premios: Mentira las verdades de los exploradores, mentira las mentiras de los cobardes y los prudentes; mentira las explicaciones; mentira los desmentidos.*⁴¹

El viajero que va de América a Europa, el explorador del Cielo y del Infierno debe siempre dudar, aunque crea haber llegado a la verdad. Cortázar lo ha decidido así para que la ilusa peregrinación de otros pueda proseguir en el futuro, aunque, gracias a su propia experiencia, la sepa condenada de antemano al fracaso. Porque es inevitable que la bóveda celeste europea seguirá tentando por muchos años al espacio terrestre americano, como los números progresivos de la rayuela seguirán siendo parte del juego de miles de niños rioplatenses, condenados a ser un día adultos *descolocados*.

NOTAS

1 En trabajos anteriores sobre la obra de Cortázar hemos desarrollado este tema de las *dos orillas* de la identidad. Ver "Las dos orillas de Julio Cortázar", *Revista Iberoamericana de Literatura*, Vol. XXXIX, número 84-85 (julio-diciembre 1973), 425-456 y una versión más detallada en "El destierro de los héroes", en *ios buscadores de la utopía* (Caracas: Monte Avila, 1977). Ver también la reciente obra *La identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (Madrid: Gredos, 1986).

2 Entre 1880 y la Guerra 1914-1918, como posteriormente durante los años 1920, los *señoritos* e Intelectuales rioplatenses consideran que un viaje a Europa era parte ineludible de su formación. *Irse a Europa, el momento tantas veces ansiado, se convierte en realidad*, se dice con solemnidad en la novela *Raucha* (1917) de Ricardo Güiraldes y el viaje cultural iniciático forma parte del proyecto de Andrés en *Sin rumbo*

(1885) de Eugenio Cambaceres. Si la temática del viaje a Europa es una constante en la Argentina, no puede olvidarse que aparece con similar intensidad en la narrativa chilena. Basta pensar en *Los transplantados* de Alberto Blest Gana y *Criollos en París* de Joaquín Edwards Bello y en obras recientes de José Donoso y Jorge Edwards. Puede también rastreadse la narrativa venezolana, especialmente en *Reinaldo Solar* de Rómulo Gallegos.

3 David Viñas en *Literatura argentina y realidad política* (Buenos Aires: Jorge Alvarez Editor) ha periodizado lo que llama una *constante con variaciones* en el viaje colonial, el utilitario, el balzaciano, el consumidor, el ceremonial, el estético y el viaje de la izquierda. Asimismo ha desarrollado el tema del regreso y del transtelurismo que sigue a la decepción del viaje. Por su parte, Noé Jitrik en *Los viajeros* (Buenos Aires: Jorge Alvarez, Serie "Los argentinos", 1969) ha realizado una antología de textos literarios sobre el tema del viaje. Curiosamente, no menciona a Manuel Gálvez, Enrique Larreta ni a H. A. Murena.

4 La nostalgia se representa generalmente por objetos y sensaciones de una asombrosa simplicidad, como el "churrasco", el tango o una esquina de barrio.

5 Julio Cortázar, *Los premios* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969). Cortázar está llamando *tierra de nadie* a Buenos Aires, como lo había hecho Onetti en 1941 al publicar una novela con ese mismo título.

6 Julio Cortázar, *Los premios*, p. 117.

7 *Ibid*, p. 117.

8 *Ibid*, 67.

9 *Ibid*, p. 73.

10 Luis Mario Schneider, "Entrevista a Cortázar" en *Revista de la Universidad de México* (mayo 1963).

11 Las reflexiones de Persio, intercaladas a lo largo de la novela *Los premios*, anuncian muchas de las preocupaciones de Horacio Oliveira en *Rayuela*.

12 Sobre los *descastados* escribió el ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide. Estos escapados o echados de su casta, repudiados o avergonzados de su origen, constituyen con los *transplantados* novelados por Alberto Blest Gana, parte de una fauna hispanoamericana que viaja con lujo y boato a Europa, instalándose por largas temporadas en Madrid o en París. También han sido peyorativamente llamados los *rastacueros*.

13 Noé Jitrik, "Notas sobre la zona sagrada y el mundo de los otros en *Bestiario* de Julio Cortázar", en su *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969).

14 Es interesante anotar que la historia de una travesía entre Buenos Aires y Barcelona, cargada de sombrías significaciones políticas, constituye también la trama del *Libro de novios y borrascas* de Daniel Moyano

15 Julio Cortázar, *62, Modelo para armar* (Buenos Aires: Sudamericana, 1968), p. 90.

16 *Ibid.*, p. 120.

17 Julio Cortázar, *Los premios*, p. 118.

18 H. A. Murena, *El pecado original de América* (Buenos Aires: Sur, 1954), obra que citaremos en este trabajo.

19 Todas las notas de este capítulo correspondientes a *Rayuela* son de la edición de Casa de las Americas (La Habana, 1969), p. 25.

20 *Ibid.*, p. 26.

21 *Ibid.*, p. 27.

22 *Ibid.*, p. 31.

23 *Ibid.*, p. 74.

24 *Ibid.*, p. 58.

25 H. A. Murena, *El pecado original de América.*, p. 24.

26 *Ibid.*, p. 163.

27 J. Cortázar, *Rayuela*, p. 12.

28 *Ibid.*, p. 160.

29 *Ibid.*, p. 161.

30 *Ibid.*, p. 162.

31 *Ibid.*, p. 227.

32 *Ibid.*, p. 26.

33 *Rayuela* está dividida en dos partes: "Del lado de allá" y "Del lado de acá" cuya significación es directa.

34 J. Cortázar, *Los reyes*, p. 64.

35 Murena, *El pecado original de América*, p. 24.

36 J. Cortázar, *Rayuela*, p. 274.

37 *Ibid.*, p. 275.

38 Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1963), p. 271.

39 En la progresiva radicalización política de Cortázar, este original sentido místico se fue convirtiendo en una forma de compromiso y delineamiento de un *hombre nuevo* surgido de la revolución preconizada en América Latina y con ejemplos concretos en Cuba y, recientemente, en Nicaragua.

40 J. Cortázar, *Rayuela*, p. 611.

41 J. Cortázar, *Los premios*, p. 402.