



Universitat Autònoma de Barcelona

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

TESIS DOCTORAL

EL VIAJE EN LOS TEXTOS AUTOBIOGRÁFICOS DE JULIO CORTÁZAR

PRESENTADA POR KRASIMIR STOILOV TASEV

DIRIGIDA POR LA DRA. HELENA USANDIZAGA LLEONART

BELLATERRA (BARCELONA)

2015

La realización de esta tesis doctoral ha sido posible gracias a una beca de posgrado MAEC-AECID, concedida por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) en el período 2006-2009.

Agradecimientos

Desde el inicio de mi trabajo sobre este proyecto he tenido la suerte y el privilegio de contar con la inapreciable ayuda de mucha gente. No podría dejar de mencionar aquí y de expresar mi enorme gratitud a las personas e instituciones siguientes:

A la Dra. Helena Usandizaga, en primer lugar por haber aceptado dirigir esta tesis, pero sobre todo por el incondicional apoyo que me ha ofrecido a lo largo de todo el período de la investigación, por sus valiosos consejos, su paciencia y generosidad.

Al Dr. Ramón Valdés Gázquez, coordinador del programa de doctorado en Filología Española, por su amabilidad y su ayuda en la superación de los numerosos problemas y trámites administrativos que han acompañado el proceso de la elaboración de esta tesis.

A los profesores Diómedes Cordero, de la Universidad de los Andes (Venezuela), y el Dr. Jorge Carrión, de la Universidad Pompeu Fabra, por las utilísimas sugerencias bibliográficas sobre teoría del viaje.

A la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), por la beca de tres años que me concedió en un período de crucial importancia para la realización del proyecto.

Sin todos ellos, recorrer el largo camino que ha conducido a la finalización de esta tesis habría representado una tarea mucho más ardua, cuando no imposible.

ÍNDICE

Introducción.....	9
I. El viaje en la cultura occidental. Aproximaciones teóricas	17
I.1. Problemática del viaje. Perspectiva sincrónica	19
I.1.1. Erotismo del viaje. El desplazamiento como rito iniciático.....	21
I.1.2. Viaje e identidad: el Yo y el Otro	28
I.1.2.1. Plano axiológico.....	32
I.1.2.2. Plano epistémico	35
I.1.2.3. Plano praxeológico.....	39
I.1.2.4. Los principales viajeros tipo en función de sus relaciones con el Otro (según Todorov)	41
I.1.3. El turista como arquetipo del individuo (pos)moderno.....	44
I.1.3.1. La diferenciación social en la época moderna y la búsqueda de lo auténtico	44
I.1.3.2. Viajeros vs. turistas	49
I.1.3.3. El espacio turístico: los lugares de interés y los “no lugares”	55
I.1.4. Los desplazamientos migratorios y las identidades transnacionales.....	60
I.1.4.1. Exilio y expatriación	61
I.1.4.2. Inmigración y diáspora.....	64
I.1.4.3. El desplazamiento como liberación: cosmopolitismo y nomadismo	68
I.2. El viaje desde el punto de vista diacrónico	71
I.2.1. El viaje premoderno: desde la Antigüedad hasta la época de los Grandes Descubrimientos Geográficos.....	71
I.2.2. El viajero ilustrado: el Gran Tour	85
I.2.3. El viajero romántico	92
I.2.4. La figura del <i>flâneur</i> decimonónico	98
II. El género autobiográfico y Cortázar	103
II.1. Definición de la literatura autobiográfica y sus características más importantes	103
II.2. Los textos autobiográficos de Cortázar.....	109
II.2.1. Las cartas	109
II.2.1.1. Ediciones.....	109
II.2.1.2. Estilo	112
II.2.1.3. Importancia de la actividad epistolar para Cortázar	118
II.2.2. Las entrevistas.....	122
II.2.3. <i>Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París – Marsella</i> (1983)	125
III. Cortázar y el viaje.....	128
III.1. Hipótesis principal	128
III.2. «Romántico hasta los huesos»: los años argentinos	136
III.2.1. El «fastidio universal»	138
III.2.2. El deseo de evasión y la necesidad imperiosa de viajar	144
III.2.3. Actitud romántica hacia el viaje	147
III.2.4. La búsqueda de lo sublime: la naturaleza y el paisaje.....	154
III.3. Europa: expatriación y «viajes de perfeccionamiento».....	162

III.3.1. El primer viaje a Europa: el modelo del Gran Tour	167
III.3.2. La expatriación	170
III.3.3. Trabajo vs. libertad para viajar	175
III.3.4. Viajero o turista: la “exploración a fondo” de Europa	179
III.3.5. Psicología de los pueblos: la imagen del Otro.....	183
III.4. Explorando la topografía urbana: las ciudades de Cortázar	187
III.4.1. Buenos Aires	196
III.4.2. París	200
III.4.3. Londres	205
III.4.4. El triángulo Ginebra – Viena – Venecia.....	207
III.4.4.1. Ginebra	207
III.4.4.2. Viena.....	209
III.4.4.3. Venecia	211
III.4.5. Barcelona	212
III.4.6. Todas las ciudades la Ciudad.....	213
III.5. El “camino de Damasco”: los viajes a la India.....	216
III.5.1. El viaje transformador de 1956	216
III.5.2. Contrapunto: la segunda visita en 1968.....	228
III.6. «Este mundo está mal hecho»: el viaje político y el exilio	234
III.6.1. La evolución de las identidades de Cortázar	236
III.6.2. El Cortázar viajero después de 1956	245
III.6.2.1. Los «altibajos cubanos».....	247
III.6.2.2. Chile y Argentina.....	251
III.6.2.3. Nicaragua, “violentamente dulce”	252
III.6.3. Nomadismo.....	255
III.6.4. El exilio	258
III.7. El viaje como un <i>happening</i> surrealista: dos aeronautas en la cosmopista	262
III.7.1. Gestación del viaje París-Marsella	263
III.7.2. Una expedición surrealista.....	268
III.7.2.1. La realidad dual de la cosmopista.....	269
III.7.2.2. La búsqueda del Absoluto y el ataque a la razón	272
III.7.2.3. Transformación de la realidad cotidiana	274
Conclusiones.....	283
BIBLIOGRAFÍA	288

INTRODUCCIÓN

«Entiendo por viaje cualquier ruta interior o exterior que te hubiera llevado hasta el extremo de ti mismo.»

Carta de Julio Cortázar a Eduardo Jonquières del 27 de agosto de 1955

«El día que me toque morirme, si tengo lucidez, lamentaré no haber conocido Sumatra, Islandia, el Japón, en fin, países a los que no pude ir. Tengo una especie de sed planetaria, una necesidad de ver con mis propios ojos lo que pasa en diferentes países y diferentes culturas.»

Julio Cortázar entrevistado por Karl Kohut, París, el 8 de noviembre de 1981 (KOHUT 1983: 214)

La lectura de los textos de carácter autobiográfico que ha dejado Julio Cortázar, por muy somera que sea, confirma un hecho que la obra narrativa tan solo sugiere o hace sospechar: que el escritor argentino fue un trotamundos apasionado e incansable durante toda su vida. Las referencias a sus numerosos desplazamientos por el mundo en estos textos se hallan diseminadas por doquier, convirtiendo el viaje en uno de los temas centrales, cuyo estudio podría no solo arrojar luz adicional sobre algunos aspectos poco conocidos de la personalidad del escritor, sino también enriquecer las lecturas de sus textos de ficción. Por poner solo un par de ejemplos, recordemos la meticulosidad con la que está plasmada la topografía de París en *Rayuela*, cuya explicación se esconde en una de las facetas más notables del Cortázar viajero que trazan sus textos autobiográficos: la de apasionado explorador urbano o *flâneur*; asimismo, la fractura en el fluir del tiempo cronológico que experimenta Johnny Carter, el protagonista de *El*

perseguidor, tiene un paralelo exacto en la experiencia que el escritor argentino denominó *distracción* y que le ocurría con frecuencia en algunos medios de transporte como el metro parisino. Podríamos seguir enumerando obras cortazarianas en las que el viaje es un elemento central (como las novelas *Los premios* y *62. Modelo para armar*, o cuentos como *La autopista del sur*, entre muchos otros), basado en la experiencia personal del autor. Pero mientras el papel del viaje en los textos de ficción ha sido analizado en numerosas ocasiones¹, su importancia en la vida privada de Cortázar –de acuerdo con los datos proporcionados por sus textos autobiográficos– hasta el momento no ha sido objeto de estudios sistematizados, dedicados expresamente al tema. Existen investigaciones en las que se habla de algunos aspectos de los desplazamientos de Cortázar, pero siempre de forma fragmentaria y tangencial a otros temas. Es el caso por ejemplo de las numerosas biografías, sobre todo las publicadas en los últimos años. Un ejemplo es el libro biográfico *Cortázar sin barba* (2004) del argentino Eduardo Montes-Bradley, en el que, entre otras fuentes, se utiliza la primera edición de las *Cartas* de Cortázar en tres volúmenes y donde se habla de algunos viajes, más que nada de los primeros años (desde el periplo de la familia por la Europa en plena Primera Guerra Mundial hasta la expatriación a Francia en los años cincuenta), pero siempre como un elemento más en la vida del escritor, sin tratar de dilucidar la posible evolución de su actitud viajera. Otro libro importante que trata parcialmente el asunto es *Julio Cortázar. La biografía* (1998) del también argentino Mario Goloboff, donde el viaje tiene una presencia más constante, a lo largo de toda la trayectoria vital del escritor, pero aquí tampoco se pretende reconstruir la imagen completa del viajero que fue y el viaje es otra vez un ingrediente subsidiario de otros temas. Existen asimismo estudios biográficos centrados solo en un aspecto concreto del viaje, como el libro *Dos ciudades en Julio Cortázar* (2006) de Miguel Herráez, donde el autor ofrece un recorrido personal por los lugares cortazarianos en Buenos Aires y París, pero sin llegar a profundizar ni siquiera en su faceta de explorador urbano (o *flâneur*). Tal vez el estudio que más atención dedica al viaje en la vida del escritor argentino publicado hasta la fecha sea la biografía *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político* (2014) de Raquel Arias Careaga, basado sobre todo en la segunda edición en cinco volúmenes de la

¹ Véase por ejemplo el estudio de Fernando Ainsa, titulado “Las dos orillas de Julio Cortázar”, en el que, hablando del viaje como una especie de fuga o evasión en los textos cortazarianos de ficción, el autor intuye la importancia del tema para el escritor argentino: «[...] es evidente que la obra de Cortázar reivindica un cierto placer por los viajes, por los cambios permanentes, por el gusto de la aventura por sí misma, configurando todo ello un sistema de “fuga” que viene condicionado por una dinámica que es una auténtica postura filosófica.» (1981: 40).

correspondencia cortazariana publicada en 2012, pero en él también, como en los demás estudios biográficos, el tratamiento del tema del viaje se halla supeditado a otros temas, limitándose a una relación pormenorizada de los numerosos desplazamientos del escritor por el mundo, sin llegar a trazar claramente su evolución de viajero.

De resultas de ese tratamiento fragmentario del problema del viaje en la vida personal de Cortázar, quedan en penumbra numerosos aspectos, entre los que podríamos destacar por ejemplo el interés por la naturaleza en el inicio de su vida de trotamundos, la importancia del primer viaje a la India en 1956, o la evolución de las relaciones con el Otro y la alteridad. Precisamente la falta de estudios que den una imagen global de Cortázar como viajero, ha motivado la elección de este tema para nuestra investigación.

El principal objetivo del presente trabajo será, por consiguiente, reconstruir a través de los textos autobiográficos de Julio Cortázar su trayectoria de viajero vocacional, en todas sus facetas y épocas. Intentaremos descubrir el porqué de su “sed planetaria”, así como las vías por las que procuró satisfacerla, presentando una imagen lo más completa posible de sus múltiples caras de viajero. Indagaremos los factores más importantes que conformaron su postura personal hacia el viaje y, en particular, cómo evolucionó su visión sobre esta actividad en diferentes momentos de su vida. Pondremos de relieve el papel del viaje como un factor de primer orden en la formación de la identidad del escritor, demostrando de qué manera una ruta “exterior”, que lleva a los extremos geográficos y culturales, puede abrir rutas interiores paralelas que conducen al “extremo de uno mismo”, confrontándolo con sus propios límites y proporcionándole un valioso autoconocimiento que fructificará en cambios radicales en la cosmovisión y en la actitud ética.

Desde el punto de vista metodológico, el principio rector en el tratamiento del problema será la **organización tipológica** de los viajes que practicó Julio Cortázar, es decir, sus múltiples caras de viajero. Los puntos de referencia básicos en este enfoque serán: el viaje romántico, el “viaje de perfeccionamiento” (o cultural), el viaje urbano (la *flânerie*), la expatriación y el exilio, el viaje como búsqueda de sí mismo (viaje de autoconocimiento), el viaje político y, finalmente, el viaje surrealista. De forma subsidiaria, esta perspectiva tipológica desemboca en una ordenación cronológica, debido a que en diferentes etapas de la vida de Cortázar hubo un tipo determinado de viaje que descolló sobre los demás. De este modo, resulta posible trazar la trayectoria de la evolución de su actitud viajera a través del tiempo y, además, situar con relativa precisión los límites temporales en los que tuvo lugar la curiosa metamorfosis del

escritor, el paso desde un individualismo esteticista y cosmopolita hacia el activismo político y el compromiso social. Esta manera de abordar el problema permitirá dilucidar asimismo el papel de los viajes –y sobre todo de uno en particular– en la metamorfosis.

La causa más probable de la falta de estudios exhaustivos dedicados a este aspecto concreto de la vida de Julio Cortázar es, quizás, la publicación relativamente reciente de la fuente más valiosa de datos autobiográficos: la cuantiosa correspondencia personal del escritor argentino. Aparte de algunos fragmentos o cartas sueltas, dispersos en revistas, el primer intento de reunir la correspondencia se hizo en el año 2000, en tres volúmenes, ampliados a cinco en la segunda edición de 2012. Es en esta edición –la más completa hasta la fecha– en la que se fundamenta el presente estudio. De forma complementaria, nos serviremos también de otros textos de carácter autobiográfico, a saber: algunas entrevistas, el único libro de viaje de Cortázar titulado *Los aeronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella* (1983), así como algunas crónicas y artículos con elementos autobiográficos incluidos en los libros *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983), *Argentina: años de alambradas culturales* (1984) y *Último round* (1969). Y en un número limitado de casos, para esclarecer algunos problemas que los escritos autobiográficos dejan en penumbra, echaremos mano también de ciertos textos biográficos que contienen declaraciones de personas que conocieron de cerca al escritor argentino (como Aurora Bernárdez, su primera esposa, o los escritores Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Miguel Barnet, entre otros).

La tesis está estructurada en tres partes. La **primera parte** (*I. El viaje en la cultura occidental. Aproximaciones teóricas*) representa un intento de organizar y sintetizar una serie de problemas relacionados con la teoría del viaje, estudiados en profundidad y por separado en los trabajos de diferentes autores desde puntos de vista tan heterogéneos como la filosofía, la culturología, la sociología, los estudios de género o la historia. El objetivo es poner sobre bases teóricas los principales términos y nociones que conciernen el viaje, para poder utilizarlos más tarde como herramientas eficaces en el análisis de los textos de Julio Cortázar.

En el primer capítulo (*I.1. Problemática del viaje. Perspectiva sincrónica*) hacemos un corte sincrónico en el que se proyectan diferentes problemas vinculados con el viaje tal como lo vemos en la actualidad, entre los que podríamos destacar los siguientes: 1) la distinción entre viajes voluntarios y forzosos (es decir, *viajes vs. desplazamientos*); 2) la atracción que ejerce el viaje sobre la mentalidad moderna, llegando a un verdadero *erotismo* (en términos de Michel Onfray); 3) las fases de un

viaje; 4) el viaje como rito iniciático; 5) la compleja relación entre el viaje y la(s) identidad(es) de una persona, donde la interacción con el Otro juega un papel fundamental; 6) los tipos de viajeros en función de su actitud hacia la otredad; 7) el turista como el viajero más representativo de la actualidad y como un arquetipo del individuo (pos)moderno que busca la autenticidad perdida en un mundo en permanente cambio; 8) la oposición entre *viajero* y *turista*; 9) el espacio turístico, organizado en *lugares de interés* y *no lugares*; 10) los desplazamientos migratorios que caracterizan la época posmoderna y crean unas identidades transnacionales relacionadas con fenómenos como el exilio, la expatriación, la inmigración, la diáspora o la práctica del nomadismo.

En el segundo capítulo de la primera parte (*I.2. El viaje desde el punto de vista diacrónico*) intentamos dilucidar la evolución a través de la historia de algunos de los problemas tratados en el capítulo anterior, haciendo hincapié en los momentos que en mayor medida nos ayudarán en el estudio del comportamiento de Cortázar como viajero. En el apartado I.2.1 hacemos una revisión panorámica del viaje que algunos autores denominan *premoderno*, porque solía estar motivado por fines utilitarios, además de que se practicaba en una época en la que el mundo era desconocido y todo desplazamiento implicaba peligros y dificultades. Este período duró aproximadamente hasta la época de los Grandes Descubrimientos Geográficos, cuando la civilización occidental llegó a niveles tecnológicos que propiciaron unos viajes menos costosos y peligrosos, un hecho que pronto resultó en la rápida expansión del mundo conocido hasta abarcar todo el planeta. Es la época del *descubrimiento* y la *exploración* del mundo propiamente dichos. En el apartado I.2.2 estudiamos el primer ejemplo de viaje moderno, es decir, un viaje sin fines utilitarios: el Gran Tour continental de los aristócratas ingleses. En consonancia con el espíritu de la Ilustración, el principal objetivo de esta gira era la formación de los vástagos de las familias pudientes, al igual que el de rito iniciático que abría ante el individuo las puertas de la vida adulta y de la alta sociedad. El apartado I.2.3 está dedicado al viajero romántico, heredero del anterior y en cierto sentido su antítesis, porque abandona el ámbito exclusivamente urbano en que se mueven los viajeros del Gran Tour, centrando gran parte de su interés en la naturaleza, en la que se sumerge en búsqueda de lo divino y lo sublime. Aquí haremos hincapié en el hecho de que el viaje ya no es un rito obligado de acceso a la alta sociedad, sino más bien un medio de evasión de la sociedad en general, cuya mediocridad y convenciones sociales resultan insoportables para el espíritu atormentado

del individuo romántico. Por último, el apartado I.2.4 está dedicado a la figura del *flâneur* o caminante y explorador urbano del siglo XIX, típico de algunas grandes ciudades occidentales como París o Londres. A lo largo de todo el capítulo se sigue la evolución a través de los siglos de problemas como la interacción con la otredad o el interés por la naturaleza y el paisaje.

La **segunda parte** de la tesis (*II. El género autobiográfico y Cortázar*) representa una suerte de transición de la teoría al análisis. En el capítulo II.1 se hace un intento de definir el género autobiográfico y presentar sus principales subgéneros (la autobiografía, la confesión, el diario, las memorias, las entrevistas y las cartas). Acto seguido, en el capítulo II.2, pasamos a delimitar el corpus de textos de Cortázar que se pueden considerar autobiográficos y que serán objeto de análisis. El interés se centra básicamente en la herencia epistolar del escritor, en las entrevistas y en su libro de viajes titulado *Los aeronautas de la cosmopista*.

La **tercera parte** (*III. Cortázar y el viaje*) representa el núcleo de la tesis, en que se centra el principal foco de interés de esta investigación y con el que se pretende realizar una pequeña contribución a los estudios cortazarianos. Las dos partes anteriores no son, por consiguiente, más que una preparación para este análisis del corpus de textos.

En el capítulo III.1 se formula la principal hipótesis de trabajo, alrededor de la cual se estructura la investigación, relacionada con el posible papel del primer viaje a la India en 1956 como catalizador de la metamorfosis protagonizada por Cortázar en los años inmediatamente posteriores. Para comprobarla, en los capítulos siguientes se pasa a analizar la variedad de formas que presenta el viaje en la vida del escritor y su evolución a través de los años, tratando de determinar si existe un antes y un después del año 1956.

El capítulo III.2 está dedicado a lo que denominamos –de forma muy convencional– el “período romántico” del escritor, correspondiente a sus dos últimas décadas en Argentina, cuando el viaje representó para él una vía de evasión de la realidad asfixiante que le rodeaba.

En el capítulo III.3 estudiamos uno de los momentos cruciales en la vida de Cortázar: su expatriación a Francia y los subsiguientes «viajes de perfeccionamiento» o aprendizaje por Europa, realizados de acuerdo con un patrón cuyos orígenes buscaremos en el Gran Tour del siglo XVIII.

El capítulo III.4 se ocupa de la faceta de caminante urbano (o *flâneur*) de Cortázar, de sus métodos a la hora de abordar y «explorar a fondo» las ciudades, así como de algunas de las ciudades que desempeñaron un papel importante en su vida (Buenos Aires, París, Londres, Ginebra, Viena, Venecia, Barcelona y el espacio onírico llamado la Ciudad).

El capítulo III.5 presenta el contraste entre los dos viajes del escritor a la India (en 1956 y 1968 respectivamente). El apartado III.5.1 reproduce –en forma ampliada y más detallada– el contenido de nuestro artículo del año 2012 titulado «El camino de Damasco de Julio Cortázar: el viaje a la India en 1956»², donde analizamos el impacto de la primera visita al país asiático y los posibles efectos que desencadenó. El apartado siguiente (III.5.2) presenta a manera de contrapunto las impresiones del escritor de la segunda visita al país asiático, poniendo de relieve la evidente evolución en la forma de viajar en ese lapso de doce años.

En el capítulo III.6, el objeto del análisis es la faceta del viaje por motivos políticos, inaugurado en 1963 con la primera visita a Cuba. Se indaga en la evolución de las identidades de Cortázar (con énfasis en la cultural y la política), en su trayectoria de nómada, así como en las principales causas latinoamericanas que defendió.

Finalmente, el capítulo III.7 trata del viaje como *happening* y provocación surrealistas, como una actividad artística convertida en forma de vida, a raíz de la expedición por la autopista París-Marsella en 1982, descrita en el libro *Los autonautas de la cosmopista*. Es el toque final del retrato de Cortázar como un nómada vocacional, capaz de explorar con ojos de viajero cualquier lugar, no solo aquellos que concentran los grandes hitos de la cultura universal, sino también –o sobre todo– las zonas marginales y los llamados *no lugares*, aquellos que la mayoría de los turistas desprecia por considerarlos demasiado triviales o faltos de interés.

² Véase: Krasimir Tasev, «El camino de Damasco de Julio Cortázar: el viaje a la India en 1956». En: AA.VV., *El español: territorio de encuentros. 50 años de Licenciatura en Filología Española en la Universidad de Sofía “San Clemente de Ojrid”*. Sofía, Editorial Universitaria “San Clemente de Ojrid”, 2012, págs. 457-463.

I. EL VIAJE EN LA CULTURA OCCIDENTAL. APROXIMACIONES TEÓRICAS

La especie humana ha sido viajera y nómada prácticamente desde sus orígenes. Empezando con los recorridos por territorios relativamente reducidos de los primeros cazadores recolectores en busca del sustento diario, pasando por las grandes migraciones del *homo sapiens* que, al salir de África, la cuna de la humanidad, fue poblando el resto del planeta en un proceso que comenzó hace unos 200.000 años atrás, para llegar a los desplazamientos masivos de millones de turistas de hoy, el viaje siempre ha sido presente en la vida humana de una manera tangible, estimulando la imaginación.

En su periplo milenario, la cultura humana ha sufrido una evolución y diversificación espectaculares, lo cual se ha reflejado también en la evolución de la actitud de los seres humanos hacia el viaje. Así, en la época actual, el viaje suele ser visto con buenos ojos, como un medio agradable de acumular experiencias valoradas positivamente, e incluso como una actividad de ocio deseada que proporciona placer y satisface las ansias de “aventuras” del hombre contemporáneo, habitante de un mundo en gran medida “domesticado” por la tecnología moderna. Sin embargo, esto no fue siempre así. En la mayor parte de su historia, el concepto de viaje estaba cargado de connotaciones negativas, por los peligros y dificultades que implicaba. Rastros fosilizados de estas connotaciones negativas se conservan en la etimología de las palabras que en muchas lenguas indoeuropeas designan conceptos relacionados con el desplazamiento, el camino, etc. Por un lado, en muchas lenguas europeas, desde la antigüedad hasta hoy día, las palabras con el significado de “camino” se vienen utilizando metonímicamente para designar también el acto de viajar o desplazarse. Es el caso del sustantivo latino *via*, derivado de la raíz indoeuropea *wegh-* (‘ir, transportar en un vehículo’), de la que también proviene el verbo latino *vexō* que ha dado en español palabras como *vejar* y *vejatorio* (ROBERTS 2001: 188). Pero el producto de dicha raíz que resulta más interesante para este estudio es el sustantivo *viaje*, que surgió primero en catalán u occitano (*viatge*) y de allí entró, con pequeñas modificaciones, en casi todas las lenguas romances. Es el resultado de la evolución del sustantivo latino *viaticum* que significaba ‘provisiones o dinero para el viaje’ (COROMINAS 1997: 797). En castellano apareció en épocas tardías y no fue hasta el siglo XVII cuando se pudo imponer sobre su competidora, la palabra *jornada* (*ibíd.*), un sustantivo que, por cierto, también lleva

implícita la idea del viajar como una actividad que requiere tiempo: designa un desplazamiento largo dividido en etapas, cada una de las que se recorre durante un día entero o ‘jornada’ (ese matiz de recorrido de una distancia grande se conserva todavía en el equivalente inglés con la misma etimología: *journey*). De lo dicho anteriormente se desprende que, si confiamos en la memoria petrificada de las palabras, para los antiguos el viaje estaba asociado con gastos materiales, con largos recorridos que consumían mucho tiempo y energías, y proporcionaba experiencias rayanas en lo “vejatorio”, o sea, estaba acompañado de penurias y dificultades. Esta última idea se encuentra –también en forma fosilizada– en el sustantivo (y verbo) inglés [*to*] *travel*, que ha entrado en esta lengua a través del francés *travail* (en el sentido de ‘trabajo’ o ‘dificultad’), que a su vez se deriva del latín *tripalium*, un instrumento de tortura compuesto de tres palos (NUCERA 1999: 121). Un empleo similar muy curioso del sustantivo *trabajo* en español se observa en el título de la última novela de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que la crítica ha interpretado como ‘peregrinación’, ‘viajes’, ‘exilio’, ‘aventuras’, ‘dificultades’ o ‘pruebas’ (ROMERO MUÑOZ 2004: 105), una interpretación que se ve confirmada también por las traducciones de esta obra a otros idiomas (*ibíd.*: 84-87).

Los ejemplos anteriores demuestran claramente la afirmación de que, en épocas pasadas, la actitud frente al viaje fue muy diferente de la que predomina actualmente. Las dificultades y los peligros eran moneda corriente en los desplazamientos de los viajeros antiguos, quienes además tenían que invertir en la empresa recursos y tiempo en cantidades considerables. Eso contrasta con la actitud generalmente positiva hacia los viajes en la actualidad, fruto por un lado de la facilidad, la rapidez, la seguridad y la relativa asequibilidad de los desplazamientos, y por otro lado, del espectacular papel que han adquirido las actividades de ocio en la época moderna.

En esta primera parte de la tesis intentaremos trazar una especie de “sistema de coordenadas” del viaje en la cultura occidental, para poder situar después con más precisión, en la III parte del trabajo, la actitud de Julio Cortázar al respecto, tal y como está reflejada en sus escritos autobiográficos. Empezaremos por el eje sincrónico, examinando el abanico de problemas, muchas veces contradictorios, que conforman la compleja visión sobre el viaje que se tiene en la actualidad. Después pasaremos a tratar el tema en diacronía, para poner de relieve los momentos básicos en el proceso que ha llevado a esa visión compleja.

I.1. PROBLEMÁTICA DEL VIAJE. PERSPECTIVA SINCRÓNICA

En este capítulo intentaremos dilucidar los principales problemas que presenta el viaje tal y como lo imaginamos en la época moderna. Pero antes de pasar al tema, consideramos necesario hacer una aclaración sobre los límites temporales del corte sincrónico que se pretende realizar. La sincronía a la que nos referiremos es un “momento actual” que va aproximadamente desde finales del siglo XIX (el momento del auge de la expansión colonialista e imperialista europea) hasta la fecha de hoy (la época posindustrial). Es un momento de la historia en el que, si bien se observa un salto considerable en el desarrollo de las sociedades occidentales a muchos niveles (tecnológico, económico, sociopolítico, etc.), en lo referente a la actitud hacia el viaje existen unas constantes válidas para todo el período. Siguiendo al sociólogo norteamericano Dean MacCannell, que ha estudiado el turismo de masas, llamaremos este período *modernidad* o *época moderna*, entendiéndolo en el sentido de *sociedad capitalista postindustrial*, cuyas principales características examinaremos en el apartado I.1.3 de este capítulo, dedicado al turista como figura arquetípica de la modernidad.

Dentro de la “sociedad moderna” (como opuesta a las “premodernas”) incluiremos también, al igual que MacCannell, la que se ha dado en llamar *sociedad posmoderna* y cuyas primeras manifestaciones comenzaron a aparecer entre finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX (KAPLAN 1996: 136) como consecuencia del avance en la globalización del sistema capitalista. Algunos autores expresan dudas sobre la idea de que la posmodernidad sea una etapa totalmente nueva y diferente, tendiendo a considerarla como una fase tardía de la modernidad (MACCANNELL 1999: xvii). Sin embargo, otros insisten en la diferencia sustancial entre ambos períodos, defendiendo la existencia de una sensibilidad posmoderna claramente diferenciada de la moderna. En el ámbito general de las relaciones socioeconómicas, las características más significativas de la posmodernidad son, entre otras, la transnacionalización del capital (la globalización), la desestabilización de las identidades nacionales o la reorganización de las relaciones laborales, con la irrupción masiva de la mujer en el mercado de trabajo (KAPLAN 1996: 156). En el campo de la producción cultural, el criterio comúnmente aceptado para diferenciar esta supuesta sensibilidad posmoderna de la moderna es la actitud hacia la cultura de masas: en las

sociedades modernas se hacía una distinción clara entre “alta” y “baja” cultura, mientras que en la época posmoderna la frontera entre las dos se ha ido borrando paulatinamente, resultando en una interpenetración (COLÁS 1994: ix). Los defensores de la posmodernidad como ruptura con la modernidad destacan asimismo el hecho de que aquella «contrapone al ahistoricismo modernista un fuerte interés y compromiso con la historia; [...] al formalismo modernista, una preocupación política, económica y social» (ALAZRAKI 1994: 358).

Sin entrar en el debate entre los críticos, en el presente trabajo la distinción entre modernidad y posmodernidad será tomada en cuenta, sobre todo a la hora de hablar de los cambios en la sociedad que afectan áreas importantes para nuestro tema, como por ejemplo la aparición de nuevas formas de desplazamientos masivos (migraciones) de personas a raíz de la reestructuración de la economía mundial. Sin embargo, para los fines de este capítulo, preferimos el punto de vista de la *continuidad* y no de la *ruptura* entre la modernidad y la posmodernidad, incluyendo ambos “períodos” dentro del plano de la sincronía, por poseer un rasgo importante en común: en la época posmoderna el protagonista que fija las pautas de la actitud imperante hacia los viajes sigue siendo la clase media, cuyo imaginario en materia de desplazamientos suele ser más bien conservador, formado por estereotipos heredados que, en su mayoría, se encuentran tanto en los viajeros “modernos” como en los “posmodernos”.

I.1.1. Erotismo del viaje. El desplazamiento como rito iniciático

Dos poemas griegos –uno épico, compuesto en los albores de lo que llamamos civilización occidental, el otro filosófico, escrito casi tres mil años más tarde como contrapunto del primero– podrían servir de punto de partida para desentrañar la problemática del viaje y, de paso, definir uno de los binomios básicos en la teoría del viaje: el de los dos tipos principales de sujetos que viajan. La *Odisea* –una obra emblemática en la cultura europea, cuyo título se ha convertido en el nombre por antonomasia de un viaje largo, difícil y accidentado– ofrece el arquetipo (Ulises) del personaje que se desplaza por circunstancias adversas, ajenas a su voluntad, anhelando la vuelta a casa, la isla natal de Ítaca. En cambio, en su poema de 1911 titulado *Ítaca*, Constantino Cavafis invierte la perspectiva, presentando el viaje como un fin en sí mismo, como una fuente de conocimientos, una experiencia deseada que hay que prolongar al máximo posible: «Cuando salgas a la ida hacia Ítaca, / pide que sea largo el camino, / lleno de aventuras, lleno de conocimientos / [...] no apresures en nada el viaje. / Mejor que por muchos años se prolongue» (CAVAFIS 1991: 23). El criterio de la presencia o la ausencia de voluntad con la que el sujeto realiza el traslado está en la base de su clasificación en una de las dos grandes categorías respectivas: a) **viajero** (que puede abarcar subcategorías como turistas, etnógrafos, antropólogos, periodistas, diplomáticos, hombres de negocios...), o b) **desplazado**, dentro de la cual se agrupan los exiliados, los refugiados, etc. (CANTÚ 2008: 2). Dentro del paradigma, como es evidente, la primera categoría está cargada de connotaciones positivas, mientras que en la segunda predominan las negativas. En la práctica, en nuestra época tan proclive a rizar el rizo, el problema se complica cuando algunos tipos de exilio adquieren, como veremos más adelante, aspectos positivos y deseados (el llamado *exilio voluntario* o *expatriación*), e incluso llegan a estar de moda, convirtiéndose en un fin, en una experiencia deseada y buscada intencionalmente (sobre todo entre los intelectuales y artistas, como es el caso de Julio Cortázar a partir de 1951, o de la Generación perdida de los escritores estadounidenses entre las dos guerras mundiales). No obstante, si ambos poemas citados siguen gozando de popularidad en la época actual, es porque están en consonancia con la sensibilidad moderna que tiñe de un prestigio especial todo tipo de desplazamiento. Tanto en el caso de un viaje que proporciona vivencias placenteras, como en el que se encuentra sembrado de adversidades, se le considera un

pasaje iniciático que permite acceder a un conocimiento trascendental del mundo y de sí mismo. O dicho con las palabras de Cavafis: «Así sabio como te hiciste, con tanta experiencia, / comprendieras ya qué significan las Ítacas.» (CAVAFIS 1991: 25). Lo que la mentalidad moderna espera de un viaje es que propicie una apertura hacia nuevos horizontes espirituales, un cambio en la forma de ver la realidad circundante, lo que se traduce también en la adquisición de un estatus más prestigioso en las relaciones sociales.

Surge la pregunta lógica de por qué se da esta fe incuestionable en la capacidad del viaje de proporcionar un saber trascendental sobre el mundo y hasta qué punto esa creencia es justificada. Para despejar la incógnita, tal vez haya que empezar por destacar el carácter de *ruptura con el orden cotidiano* que tiene todo viaje –al igual que todo rito iniciático–, un acceder “más allá” del horizonte habitual que despierta los sentidos y la capacidad de sorprenderse, como observa Virginie Belzgaou:

Le voyageur est celui qui, au-delà de la banalité des déplacements qui s’inscrivent dans son horizon quotidien, accède à un ailleurs. Le monde retrouve pour lui, dont le regard se défait de l’indifférence qu’engendre l’habitude, le pouvoir d’étonner : étonnement enchanteur qui récompense les épreuves du voyage [...] (2008: 202)

La salida de lo rutinario a menudo tiene consecuencias no solo psicológicas, sino también físicas: la experiencia del viaje pone a prueba el cuerpo, haciéndolo más sensible a los estímulos del mundo exterior, lo cual tiene sus efectos también en el espíritu (de allí la mayor propensión a asombrarse por el mundo circundante). El filósofo francés Michel Onfray, en su ensayo *Théorie du voyage*, explica así el mecanismo por el que el cuerpo del viajero entra en ese *état second*:

Marcher, cheminer, aller et venir, manger peu, mal, boire trop, ou pas assez, se lever tôt, se coucher tard pour profiter abondamment du lieu et des circonstances, tous ces occasions mettent le corps dans un état second. Plus fragile, mais aussi plus sensible, écorché, l’émotion à fleur de peau, peaufiné comme un instrument extrêmement performant, le corps devient un sismographe hypersensible, donc, susceptible à l’excès. (2007: 48)

Para definir ese estado extraordinario en que se encuentra el cuerpo durante el viaje podríamos utilizar también el término psicológico más común de *estrés*, pero lo que importa aquí es el efecto fisiológico provocado: la situación excepcional conlleva un afinamiento y una sensibilidad de los cinco sentidos desconocida en la vida de todos los días. Dice Onfray:

Le voyage fournit en effet une occasion d'élargissement des cinq sens : sentir et entendre plus vivement, regarder et voir plus intensément, goûter ou toucher avec plus d'attention – le corps en émoi, tendu et prêt pour de nouvelles expériences, enregistre plus de données que d'habitude. (*Ibid.*: 51-52)

El estado de conmoción corporal y espiritual se manifiesta con más fuerza durante una fase del viaje que Onfray denomina *entre-deux* (un 'intermedio'), es decir, a la hora del desplazamiento propiamente dicho del punto A al B, cuando ya no se está en el lugar de origen, pero aún no se ha llegado al lugar codiciado (*ibid.*: 37). Según parece, en sus reflexiones Onfray ha tenido presente –aunque no lo haya formulado expresamente– los viajes rápidos que predominan en la época contemporánea, porque si esta fase intermedia llega a prolongarse durante más tiempo, la capacidad de adaptación del cuerpo humano podría elaborar una peculiar 'rutina del desplazamiento', como lo demuestra la experiencia de Julio Cortázar y Carol Dunlop por la autopista París-Marsella, descrita en el libro *Los autonautas de la cosmopista* (1983) del que hablaremos en detalle en la tercera parte del presente estudio (capítulo III.7). Pero en la mayoría de los casos –en que, gracias a los medios de transporte modernos, los desplazamientos, incluso a grandes distancias, no suelen durar mucho tiempo–, este 'intermedio' es el territorio en el que se opera la ruptura con la rutina, la posible entrada en un estado de "ingravidez" espacial, temporal, cultural y social (ONFRAY 2007: 37), en un estado de porosidad y receptividad llevadas al extremo, como en un eterno presente, descrito de la siguiente manera por Claudio Magris: «[...] cuando yo viajaba [...] vivía sumergido en el presente, en esa suspensión del tiempo que se verifica al abandonarnos a su leve discurrir y a lo que la vida nos trae [...]» (2008: 11). La aureola mística que ha llegado a envolver a ese estado excepcional en el *entre-deux* –que se observa, por cierto, tanto en los desplazamientos voluntarios como en los forzosos– hace del viaje una actividad codiciada por amplias masas de la población occidental (sobre todo de clase media). Tanto es así que Onfray habla de un verdadero *erotismo del viaje* (2007: 26)

que consiste en cultivar conscientemente un deseo cuyo objetivo es conseguir un placer intelectual, un disfrute de índole cultural, acompañado de una acumulación de experiencias que se consideran valiosas; el empleo del término *erotismo* aquí juega por un lado con su acepción moderna relacionada con una atracción de tipo sexual, y por otro, con su etimología, derivada del verbo griego *ερωτάω*, ‘preguntar, querer saber, interesarse’. Este peculiar *erotismo* o deseo de conocer el mundo está determinado por la idea generalizada (un tópico al que apenas hay objeciones) de que “el viaje enriquece”, de que el camino es un maestro inigualable, incluso si es duro, y ayuda a redefinir o afinar la visión que se tiene del mundo. Es esto lo que opina por ejemplo Claudio Magris: «Muchas cosas se vienen abajo, cuando se viaja; certidumbres, valores, sentimientos, expectativas que se van perdiendo por el camino –el camino es un maestro duro, pero también bueno. Otras cosas, otros valores y sentimientos se hallan, se encuentran, se recogen en él.» (2008: 17). Eso explicaría el hecho de que, al emprender el camino, uno entra en otra categoría, adquiere un estatus de más prestigio, de alguien con potencial de convertirse en “sabio” y adquirir “mucho experiencia”.

Abriendo un paréntesis, tendríamos que decir que la dimensión erótica del viaje no siempre es tan metafórica y relacionada con un deseo de disfrute intelectual, puesto que podría interpretarse también de forma más literal: en muchas ocasiones, marcharse a otro país tiene como objetivo la liberación de las convenciones y limitaciones sociales en muchos ámbitos, incluido el de las relaciones sexuales. Al analizar la motivación de los escritores viajeros británicos del periodo de entreguerras, por ejemplo, Paul Fussel destaca que para la mayoría de ellos la sociedad británica de la época representaba un ambiente de puritanismo opresivo, de inhibiciones y restricciones asfixiantes, razón por la que el viaje al extranjero era visto como la vía más rápida y segura de emancipación sexual: «Making love in novel environments, free from the censorship and inhibitions of the familiar, is one of the headiest experiences travel promises» (FUSSEL 1982: 113). El viaje hacía posible –o por lo menos eso era lo que se esperaba– llevar a la práctica todo tipo de fantasías eróticas o relaciones sexuales que en casa hubieran sido impensables e incluso perseguidas legalmente. El deseo de viajar –el *erotismo del viaje*– implica también una gran dosis de aspiración a esa libertad sexual, que convierte al sujeto prácticamente ‘en otra persona’.

La transformación del sujeto que se desplaza comienza en el momento mismo de su puesta en camino, con la *partida*. Domenico Nucera hace un interesante análisis etimológico del verbo *partir* (utilizado, con pequeñas diferencias, en todas las lenguas

romances), asociándolo, por un lado, con expresiones que se refieren a la separación y la muerte, pero por otro lado, también con palabras relacionadas con el nacimiento (por ejemplo, el verbo *parir* y el sustantivo *parto*). La conclusión del autor italiano es que *partir* [en un viaje] equivale a una muerte simbólica del individuo (el abandono de una parte de sí mismo) y, al mismo tiempo, a un (re-)nacimiento con una identidad renovada (NUCERA 1999: 120-121). Esa renovación de la identidad se espera conseguir incluso en el caso de volver –al término del viaje– al punto de partida, porque ya se es otra persona (o al menos se pretende ser):

[...] anche quando il ritorno conduce al punto di partenza, non si torna per ritrovarsi nella stessa situazione di prima. Si parte per far morire una parte di sé e allo stesso tempo per permettere alla nuova di nascere. Questa è, se non altro, almeno l'illusione che anima il viaggiatore a mettersi in cammino. (*ibíd.*: 123)

Como se puede observar, no importa si la transformación de la personalidad se produce realmente o es solo una ilusión, el deseo de conseguirla es una de las fuerzas principales que impulsan al viajero a emprender el camino, uno de los ingredientes fundamentales del erotismo del viaje. De allí el carácter potencialmente subversivo con respecto al orden establecido que posee el acto de viajar, según Nucera: es una búsqueda de saber que implica una negación de la visión del mundo precedente, y el retorno tiene un valor de redefinición y reorganización del universo conocido (*ibíd.*: 125).

Todo lo dicho hasta el momento sobre el peculiar erotismo del viaje –el ansia de desplazarse en búsqueda de una “muerte” y un “renacimiento” simbólicos que proporcionen una visión del mundo más trascendental– se parece asombrosamente al funcionamiento de los ritos de iniciación, típicos de las culturas arcaicas pero que han sobrevivido bajo diferentes formas –aunque desacralizados en gran medida– hasta nuestros días. Según la definición de Mircea Eliade, el rito iniciático en las sociedades llamadas arcaicas (o tradicionales), supone someterse a una experiencia dura para salir de ella como una persona nueva, diferente:

El término iniciación, en el sentido más amplio, denota un cuerpo de ritos y enseñanzas orales cuyo propósito es producir una alteración decisiva en la situación religiosa y social de la persona iniciada. En términos filosóficos, la iniciación es el equivalente a un cambio básico en la condición existencial; el novicio emerge de su

dura experiencia dotado con un ser totalmente diferente del que poseía antes de su iniciación; se ha convertido en *otro*. (2001: 10)

La transformación en “otra persona” del novicio implica, «de forma más o menos clara, una muerte ritual seguida de la resurrección de un renacimiento» (*ibíd.*: 13). Entre esta muerte y el renacimiento simbólicos tiene lugar una singular vuelta al caos primigenio tras la destrucción del estado anterior, que dará paso a un nuevo orden, al que ha de incorporarse la personalidad renovada y auténtica del sujeto que se somete a la experiencia iniciática:

En el escenario de los ritos iniciáticos, la “muerte” corresponde al regreso temporal al caos. Es la expresión paradigmática del *final de un modo de ser*: el modo de la ignorancia y la irresponsabilidad infantil. La muerte iniciática proporciona una página en blanco sobre la que escribir las sucesivas revelaciones cuyo fin es la formación de un hombre nuevo. [...] esta nueva vida es concebida como la auténtica existencia humana, porque está abierta a los valores del espíritu. Lo que se entiende bajo el término genérico de “cultura”, comprendiendo todos los valores del espíritu, sólo es accesible para aquellos que han sido iniciados. (*ibíd.*: 14-15)

Como se puede observar, el mecanismo de la iniciación en las culturas arcaicas tiene muchos puntos en común con la visión generalizada –e idealizada– que se tiene del viaje en la actualidad. Salvadas las distancias, se pueden establecer paralelismos entre la “muerte” y el “renacimiento” iniciáticos, por un lado, y la partida y el retorno en el caso de los viajes, por otro; entre la vuelta al “caos” del que habla Mircea Eliade y el “estado de ingravidez” durante la fase del *entre-deux* (el ‘intermedio’) definida por Onfray; y por último, entre los resultados finales de ambas experiencias: los individuos que se someten a ellas al final salen –o por lo menos es el objetivo que se persigue– con una identidad renovada, habiendo adquirido un estatus superior, de mayor prestigio social. Todo esto nos permite definir el papel del viaje en la cultura moderna como una forma de pasaje iniciático, si bien desacralizado, de acuerdo con el espíritu de la época en que vivimos. No importa si se trata de un viaje forzoso y accidentado como el de la *Odisea*, o de uno más acorde con la voluntad del viajero (del tipo que se presenta en *Ítaca* de Cavafis), el papel de experiencia iniciática salta a la vista. La diferencia entre la iniciación en las sociedades arcaicas y en la modernidad reside en las respectivas

concepciones del mundo y del saber que se obtiene de él. En el primer caso, tenemos un mundo cerrado, de tiempo circular (repetitivo), y un saber de este mundo que consiste en un número relativamente limitado de mitos, creados de una vez para siempre, según la tradición, en el principio de los tiempos; en el segundo caso (el de la sociedad moderna), el saber a que se aspira es ilimitado e inabarcable, porque el hombre vive en un tiempo lineal, autoproclamándose «un ser histórico, constituido por toda la historia de la humanidad» (ELIADE 2001: 11). De allí que también la “experiencia iniciática” del viajero moderno lleve la impronta de algo inconcluso, de la persecución de un horizonte esquivo, según se desprende de las palabras de Claudio Magris: «el viaje –en el mundo y en el papel– es de por sí un continuo preámbulo, un preludio de algo que siempre está por venir y siempre a la vuelta de la esquina» (2008: 9). En el viaje moderno la vuelta a Ítaca no es posible, y por eso el poema cavafiano habla de ‘ida’ (πηγαμῖός) hacia la isla de Ulises (CAVAFIS 1991: 22-23). El viaje circular tradicional ha dado paso a un viaje lineal, unidireccional, sin retorno posible, siempre hacia delante:

El viaje pasa a ser entonces un camino sin retorno hacia el descubrimiento de que no hay, no puede ni debe haber un retorno. Al viaje circular, tradicional, clásico, edípico y conservador de Joyce, cuyo Ulises vuelve a casa, le releva el viaje rectilíneo, nietzscheano de los personajes de Musil, un viaje que procede siempre hacia delante, hacia un malvado infinito, como una recta que avanza titubeando en la nada. [...] dos modalidades existenciales, trascendentales de viajar. En la segunda el sujeto, el Yo, el viajero, se lanza siempre hacia delante; en su proceder no se lleva a sí mismo, totalmente a sí mismo, sino que todas las veces aniquila su integral identidad anterior y se desprende de sí. (MAGRIS 2008: 13-14)

La búsqueda de ese horizonte esquivo constituye el ingrediente básico del viaje en tanto experiencia iniciática moderna. A continuación veremos los mecanismos por los que el viaje propicia la desintegración parcial de la identidad y su constante cuestionamiento y reestructuración.

I.1.2. Viaje e identidad: el Yo y el Otro

Como hemos señalado, una de las ideas más extendidas acerca del viaje en la época moderna es la de su papel “enriquecedor”, de experiencia que amplía los horizontes espirituales, proporcionando la distancia necesaria para salir del entorno habitual y ver el mundo (y, de paso, a sí mismo) desde otros puntos de vista. De todo esto se espera un conocimiento más profundo y trascendente sobre la vida en general. Caren Kaplan en su libro *Questions of Travel* formula ese tópico de la manera siguiente: «Like most moderns in the West, I was brought up to believe that distance gives needed perspective, that difference leads to insight, and that travel is quite figuratively “broadening.”» (KAPLAN 1996: X). La palabra clave en este proceso de ampliación de horizontes intelectuales es *diferencia*: entrar en un entorno desconocido implica un distanciamiento de lo habitual, un extrañamiento que, en los casos más extremos, podría impulsar al individuo a cuestionarse la propia identidad. El catalizador fundamental de este pasaje iniciático del que se habló en el apartado anterior es el encuentro con el Otro y con la otredad, con lo que es esencialmente diferente de nosotros. Algo más: la imagen del Otro es imprescindible para la aparición y afirmación, desde la infancia, de la conciencia del propio *yo*. Así lo expresa Terry Eagleton: «[...] we arrive at a sense of an ‘I’ by finding that ‘I’ reflected back to ourselves by some object or person in the world. This object is at once somehow a part of ourselves – we *identify* with it – and yet not ourselves, something alien.» (1995: 164-165). En este proceso de autodefinición, según Todorov, el logro supremo puede ser el descubrimiento del inconsciente, ese *otro* dentro de uno mismo: « L’instauration de l’inconscient peut être considérée comme le point culminant de cette découverte de l’autre en soi. » (1982 : 252). En la edad adulta, este proceso tiene su analogía en el encuentro con la alteridad durante el viaje: los individuos y culturas diferentes pueden provocar una crisis de identidad en el sujeto que viaja, propiciando –sobre todo en el caso ideal del encuentro con el Otro absoluto, aquel con quien apenas se tienen puntos de contacto– lo que se suele llamar “el descubrimiento de sí mismo”. Es un tema recurrente en la civilización occidental y, de forma muy notable, en la época moderna, como explica Dean MacCannell:

[...] self-discovery through a complex and sometimes arduous search for an Absolute Other is a basic theme of our civilization, a theme supporting an enormous literature

[...]. This theme does not just thread its way through our literature and our history. It grows and develops, arriving at a kind of final flowering in modernity. (MACCANNELL 1999: 5)

En el “descubrimiento de sí mismo” lo que está en juego es, por un lado, la *identidad individual* (durante un viaje se descubren cualidades y defectos propios de cuya existencia tal vez ni siquiera se haya sospechado), pero por otro lado –y ese es quizás el elemento más importante–, también la *identidad colectiva* (o las identidades colectivas, porque suelen ser múltiples), a pesar de que ésta, según Todorov, ha sido relegada a un segundo plano e incluso despreciada en las sociedades occidentales actuales:

En nuestros días, en los países occidentales la identidad colectiva ha dejado de tener buena prensa. Es sospechosa de ser una especie de conspiración contra la libertad individual. Se prefiere ensalzar en tanto que rasgo específicamente humano la capacidad individual de enfrentarse a toda determinación externa, a toda herencia física o cultural. (2008a: 83)

Sin embargo, polemiza Todorov, las identidades colectivas «existen y sólo podemos ignorarlas a nuestras expensas» (*ibíd.*: 116), añadiendo: «Todo individuo participa de numerosas identidades de extensión variable» (*ibíd.*). Acto seguido, hace una clasificación de las identidades colectivas en tres grandes grupos: las **identidades culturales**, que a su vez son múltiples; la **identidad cívica**, o pertenencia legal a un país, y la **identidad política o moral**, definida como «adhesión a un proyecto común, a una serie de valores cuya vocación suele ser universal, aun cuando solo determinados países los hayan introducido en su legislación» (*ibíd.*). De los tres tipos básicos, es la identidad cultural la que puede sufrir las transformaciones más profundas durante el viaje, aunque nunca desaparece del todo, porque es constitutiva de la persona y no se elige libremente, sino que viene impuesta desde la infancia por el entorno cultural en que uno ha nacido (*ibíd.*: 84). El vehículo más poderoso de la transmisión de la identidad cultural es la lengua que hablan los padres y que representa un instrumento ideológico, un factor determinante que interviene activamente en la construcción de la imagen de la realidad que tiene todo individuo: «no es un instrumento neutro, sino que está impregnada de ideas, acciones y juicios legados por el pasado; divide lo real de una

manera concreta y nos transmite imperceptiblemente una visión del mundo» (*ibíd.*). El conjunto formado por la lengua y otros códigos comunes (convenciones sociales o morales, prejuicios, las artes, etc.) constituyen la cultura de una sociedad:

La lengua común y toda una serie de referencias compartidas constituyen lo que se ha llamado la «cultura esencial», es decir, el dominio de los códigos comunes que permiten entender el mundo y dirigirse a los demás, cultura básica en la que se injertan los saberes propios de los diferentes ámbitos espirituales. El arte y la ciencia, la religión y la filosofía. Nadie elige libremente estos códigos, sino que vienen dados de antemano. (*ibíd.*: 85)

Pero esta “cultura esencial” no es pura: suele ser el resultado de interacciones entre grupos humanos acumuladas a lo largo de la historia, porque todas las culturas son híbridas (*ibíd.*: 86). De manera análoga, la «identidad individual es el resultado del cruce de varias identidades colectivas, y no es la única» (*ibíd.*), es decir que cada persona posee varias identidades culturales (*ibíd.*: 85), a consecuencia tanto del carácter “mestizo” de la cultura que Todorov denomina “esencial”, como de las interacciones culturales del propio individuo a lo largo de su vida (encuentros con representantes de otras culturas, lecturas, etc.). La conclusión de lo dicho es que, además de la ya mencionada **pluralidad** o carácter híbrido, la cultura tiene otra característica importante: la **variabilidad** (*ibíd.*: 88), que se deriva lógicamente de la primera, puesto que la inevitable interacción de las culturas modifica constantemente el balance de los elementos constitutivos del conjunto que identificamos como una cultura concreta.

La función principal de la cultura, según Todorov, es servir de «imagen que la sociedad se forma de sí misma» (*ibíd.*: 90), de «clave de comprensión del mundo» (*ibíd.*: 95) y de «vínculo para la comunidad que la comparte y permite que sus miembros se comuniquen entre sí» (*ibíd.*: 96), proporcionando al mismo tiempo «la materia y las formas que todo individuo necesita para construir su personalidad» (*ibíd.*). Pero al igual que en la formación del *yo* del individuo, para que los integrantes de determinada comunidad cobren conciencia de su propia identidad cultural, necesitan experimentar la diferencia, interaccionar con otras comunidades. En palabras de Fernando Ainsa,

[...] la «representación» que una sociedad se hace de sí misma no basta para configurar su identidad. Es necesario –y muchas veces en forma abiertamente contradictoria– integrar esa representación con la idea que los «demás», es decir, los integrantes de «otros grupos culturales», se hacen de «esa» identidad. Sólo de la imagen y de la contra-imagen y de la confrontación de sus reflejos a escala global puede surgir una idea aproximada de «cuál» es «realmente» la identidad cultural de una sociedad. (AINSA 1986: 30-31)

Por consiguiente, solo en los contactos con los otros, con los diferentes, puede aparecer la problematización de la propia identidad. Y cuando esto ocurre, la actitud de los individuos suele ser de dos tipos opuestos: o bien querer “identificarse” con la imagen colectiva, o bien tratar de liberarse de ella (TODOROV 2008a: 90-91), aunque esto último sólo se puede llevar a cabo de forma parcial: siempre quedarán rastros de la pertenencia cultural originaria. Dada la naturaleza gregaria del ser humano, la «necesidad de pertenencia» a un grupo es un sentimiento normal, nada «anacrónico, ya que es un rasgo constitutivo de la persona» y «por más que deseemos liberarnos del peso de toda identidad colectiva, jamás lo conseguiremos» (*ibíd.*: 97). Esto no impide, sin embargo, que la identidad cultural adquirida por una persona quede desestabilizada, sacudida hasta los cimientos, en el caso del llamado «choque cultural» (AINSA 1986: 30-31), es decir, cuando se experimenta la diferencia total, en el encuentro con el Otro absoluto, con el que apenas se encuentran puntos en común.

De lo dicho anteriormente se desprende que el impacto del encuentro con el Otro depende del grado de diferencia y que es posible establecer una tipología de las posibles interacciones. En su libro ya clásico sobre el encuentro entre culturas, titulado *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Todorov propone tres ejes o planos principales en los que situar las relaciones con el Otro:

C'est premièrement un jugement de valeur (un plan axiologique) : l'autre est bon ou mauvais, je l'aime ou je ne l'aime pas, ou, comme on dit plutôt à l'époque, il est mon égal ou il m'est inférieur (car il va de soi, la plupart du temps, que je suis bon, et que je m'estime...). Il y a, deuxièmement, l'action de rapprochement ou d'éloignement par rapport à l'autre (un plan praxéologique) : j'embrasse les valeurs de l'autre, je m'identifie à lui; ou bien j'assimile l'autre à moi, je lui impose ma propre image ; entre la soumission à l'autre et la soumission de l'autre il y a aussi un troisième terme, qui est la neutralité, ou indifférence. Troisièmement, je connais ou j'ignore

l'identité de l'autre (ce serait le plan épistémique) ; il n'y a évidemment ici aucun absolu mais une gradation infinie entre les états de connaissance moindres ou plus élevés. (TODOROV 1982: 191)

Los tres planos –el *axiológico*, el *epistémico* y el *praxeológico*– están relacionados entre sí, pero no se observa una interdependencia estricta (por ejemplo, uno puede llegar a conocer bien a los representantes de otras culturas sin dejar de considerarlos inferiores o intentar asimilarlos a sí mismo, o puede sentirse atraído por ellos sin conocerlos realmente). Pueden coexistir de manera equilibrada, o puede que uno de ellos destaque por encima de los otros hasta eclipsarlos, dependiendo del caso.

1.1.2.1. Plano axiológico

Las primeras muestras de la actitud hacia el representante de otra comunidad cultural se suelen situar en el plano axiológico, porque los juicios de valor no necesitan de un conocimiento profundo del Otro, sino que pueden formarse a base de impresiones superficiales (como las diferencias raciales, en el aspecto físico o en la indumentaria, en los hábitos cotidianos, etc.). En este plano hay dos polos opuestos: el primero es tratar al Otro en pie de igualdad, en calidad de *prójimo*, mientras que el otro es establecer la relación sobre el principio de la desigualdad, es decir, situarse a sí mismo en una posición de superioridad (o, con mucha menor frecuencia, de inferioridad) con respecto al otro. El primero de los polos ofrece el punto de vista del *relativismo cultural*, mientras el segundo se conoce tradicionalmente con el nombre de *etnocentrismo*.

La mirada etnocéntrica es connatural a todas las culturas humanas desde los albores de nuestra especie y en sus manifestaciones más extremas puede llegar a negar la condición de ser humano a un individuo que no pertenece al grupo. Muestra de ello son algunos etnónimos que llevan fosilizada la oposición de *humanos* (nosotros) / *no humanos* (los otros), como por ejemplo en el caso de los indios pemones del estado venezolano de Bolívar. Un caso similar se da entre los pueblos que hablan lenguas del grupo *eslavo*, un nombre derivado de *slovo* (es decir ‘palabra’, que por metonimia significa ‘lengua’); durante su etnogénesis en las llanuras de Europa central, para los eslavos el papel del Otro fue desempeñado por sus vecinos más inmediatos, las tribus germánicas, cuya lengua les resultaba incomprensible, un hecho que para una

mentalidad más primitiva equivalía a ‘falta de lengua’. Así, los eslavos antiguos se identificaron a sí mismos según el principio de ‘los que tienen lengua’, frente a ‘los que no saben hablar’, los otros. Todavía hoy, en todas las lenguas eslavas, el etnónimo con el que se designa a los alemanes, se deriva del adjetivo ‘mudo’, a pesar de haber perdido ya la carga peyorativa originaria. Otro caso muy parecido es el de los pueblos del grupo Khoisan del sur de África: cuando se les pregunta por su lengua, suelen denominarla con términos que quieren decir “idioma de los humanos” (JANSON 2002: 22). Ejemplos similares de todas las partes del mundo abundan. Aquí nos limitaremos tan solo a uno más, quizás el más clásico, el ejemplo por excelencia de etnocentrismo: el de los antiguos griegos, para quienes todo aquel que no hablase la lengua común o koiné entraba automáticamente en el grupo de los *bárbaros*, término onomatopéyico que imitaba precisamente un balbuceo incomprensible (BELZGAOU 2008: 205). La figura del bárbaro como imagen del Otro exento de los atributos de lo que se considera “cultura” o “civilización” se puede encontrar, bajo formas muy variadas, en todas las comunidades humanas y admite gradaciones y matices. Así, por ejemplo, de Heródoto sabemos que entre los persas el desprecio hacia los pertenecientes a otras comunidades iba creciendo en virtud de la distancia a la que se encontraban:

A quienes más aprecian de entre todos, después de a sí mismos, es a los que viven más cerca de ellos; en segundo término, a los que viven a continuación y, después, van apreciando a los demás en proporción a la distancia; así, tienen en menor aprecio a quienes viven más distantes de ellos, pues consideran que, en todos los aspectos, ellos son, con mucho, los hombres más rectos del mundo, que los demás practican la virtud en la mencionada proporción y que quienes viven más distantes de ellos son los peores. (HERÓDOTO 1977: 203)

Esta gradación que, según la cultura, se presenta en formas muy variadas, puede desembocar en la negación de la condición de humano, en equiparar al Otro con un animal, como sucede con la imagen del *salvaje*, un ejemplo extremo de bárbaro (BELZGAOU 2008: 210).

De forma paralela con la aparición y el afianzamiento del concepto de “cultura europea” (o, lo que viene a ser casi lo mismo, de “cultura occidental”) y su expansión por todo el mundo en calidad de cultura en posición dominante, la mirada etnocéntrica

en Europa también se ha expandido para transformarse en *eurocéntrica*. Con respecto a la imagen del Otro, el eurocentrismo se ha traducido en una tendencia a

[...] identificar la historia europea con la historia mundial. La noción de cultura está íntimamente ligada a esa historia porque Europa es la que ha puesto en «relación» regiones y culturas que habían vivido aisladas, [...] a través de los procesos del «descubrimiento», la conquista y la colonización. (AINSA 1986: 46)

La creencia en la universalidad de la cultura europea se suele reflejar en el hábito generalizado de sus exponentes a imaginar y presentar las otras partes del mundo como carentes de historia (CANTÚ 2008: 3) y, por tanto, como culturalmente inferiores. Esta creencia se encuentra en la base de discursos excluyentes, de índole colonialista, contruidos alrededor de ejes cuyos polos más frecuentes son «centro / periferia», «blanco / nativo», «colonizador / colonizado», y otros (*ibíd.*). Pero precisamente en el seno de la cultura occidental, a raíz de su vasta experiencia colonial en la que poco a poco se fue forjando la identidad cultural europea, surgieron voces autocríticas, poniendo en tela de juicio la actitud prepotente hacia los otros, los no europeos. Esta tendencia de apertura hacia la alteridad empezó en los primeros años de la conquista española de América, con figuras como los frailes Bartolomé de las Casas y Bernardino de Sahagún entre otros, se fue afianzando durante la época del Humanismo y la Ilustración, para llegar a la época moderna en la que el respeto del Otro, del diferente, se considera (al menos en teoría) un elemento constitutivo e indiscutible del sistema de valores europeos, y está sancionado y garantizado por la legislación.

Sin embargo, antes de llegar a defender la relación de igual a igual, al tratamiento del Otro como un *prójimo* (es decir, *aproximarse* a él, en el sentido metafórico), la cultura europea tuvo que recorrer un arduo y largo camino de autodefinición, en el que el estudio sistemático de las formas de humanidad diferentes jugó un papel crucial. Para entender este proceso, hay que situar las relaciones con el otro en el plano que Todorov denomina *epistémico*.

1.1.2.2. Plano epistémico

El deseo de conocer al Otro –al representante de una cultura diferente de la propia– puede estar motivado por las razones más heterogéneas: intereses económicos, políticos, ideológicos, religiosos, místicos, intelectuales, o por la simple curiosidad. Es bien conocido, por ejemplo, que el interés de los misioneros católicos por las culturas autóctonas del continente americano en los años de la conquista se fundaba en su deseo de convertir a los indígenas al cristianismo, un interés tan productivo que tuvo como resultado colateral el nacimiento de una de las ciencias cuyo objeto de estudio es la variedad cultural humana: la etnología moderna. Pero desde sus inicios, el estudio del Otro chocó con una dificultad que todavía hoy sigue obstaculizando la tarea: la imposibilidad de que el investigador se desprenda totalmente del punto de vista de su cultura de origen. Michel Onfray denomina la tendencia de ver la alteridad a través del filtro de la propia cultura precisamente la “posición del misionero” (ONFRAY 2007: 60), porque su inicio está relacionado con los misioneros españoles del siglo XVI, pero no es privativa de ellos: los viajeros modernos tampoco son capaces de despojarse de los esquemas culturales que configuran su visión del mundo, por mucho que lo intenten: «On ne se dépouille pas comme d’une peau, d’une mue, des oripeaux de sa culture et de sa civilisation» (*ibíd.*: 67). En el encuentro con el Otro, durante el viaje, siempre entran en juego los **prejuicios** que tienen los representantes de cualquier cultura. Como lo indica el término mismo, los pre-juicios preceden a la experiencia cognitiva y casi nunca son un acto individual, producto de interpretaciones personales, sino que forman parte de las creencias colectivas de determinada comunidad (NUCERA 1999: 134). Los prejuicios configuran la imagen del mundo que tiene esa comunidad y suelen manifestarse en la forma de **estereotipos** (tópicos, lugares comunes) y **mitos**. Los primeros combinan informaciones sobre determinado objeto (por ejemplo el *Otro*, en el caso del viaje), que pueden deber su origen a observaciones empíricas, con creencias más o menos motivadas, todo esto fundido en una imagen coherente y estable, rígida (*ibíd.*). La formación y utilización de imágenes estereotipadas del Otro es la consecuencia natural del deseo de simplificar la realidad, de reducirla a esquemas más comprensibles y manejables, lo cual comporta cierta seguridad en las relaciones con el mundo exterior. En palabras de Onfray:

Enfermer des peuples et des pays dans des traditions elles-mêmes réduites à deux ou trois idées pauvres rassure car il est toujours plaisant de soumettre la multiplicité insaisissable à l'unité facilement maîtrisable : ainsi des Africaines doués pour le rythme, des Chinois fanatiques de commerce, des Asiatiques en général talentueux pour la dissimulation, des Japonais polis à l'extrême, des Allemands obsédés par l'ordre, des Suisses bien connus pour leur propreté, des Français arrogants, des Anglais égocentriques, des Espagnols fiers et fascinés par la mort, des Italiens futiles, des Turcs ombrageux, des Canadiens hospitaliers, des Russes associés à un sens aigu de la fatalité, des Brésiliens hédonistes, des Argentins travaillés par le ressentiment et la mélancolie, pendant que les Maghrébins excellent, bien évidemment, dans l'hypocrisie et la délinquance. (ONFRAY 2007: 57-58)

Como se puede observar, todos los tópicos enumerados hacen referencia a “cualidades” que pertenecen al ámbito de lo que se conoce como *psicología de los pueblos o etnopsicología* (con variantes como *carácter nacional o espíritu del pueblo*). La etnopsicología como un área de estudio científico, de origen positivista, se basa en la creencia determinista acerca de la existencia de los “caracteres nacionales” (MOLL 1999: 216). Esta corriente científica se mantuvo vigente hasta los años sesenta del siglo XX, cuando fue puesta en entredicho (*ibíd.*: 220) por lo irracional e intuitivo de sus postulados, indemostrables empíricamente. Fuera del campo de las humanidades, sin embargo, entre la gente de a pie, las imágenes estereotipadas sobre el supuesto “carácter” de determinada nación no sólo siguen vivas, sino que gozan de cierta expansión en la época de la globalización y de Internet.

En cuanto a los **mitos** sobre el Otro, tienen en común con los estereotipos que también están organizados en sistemas coherentes, pero, en cambio, no tienen necesariamente un referente en la realidad, sino que se originan más bien en la fantasía de los viajeros. Los más representativos son el de los antípodas y del “buen salvaje”. El mito de los antípodas se inscribía en la imagen del mundo del hombre medieval, para quien, al otro extremo de la Tierra existía un pueblo tan diferente que era completamente opuesto –a la manera de un negativo– a los de “esta” parte, la conocida (NUCERA 1999: 125), es decir, servía de contrapeso imaginario e imprescindible para el equilibrio del modelo cosmológico dominante durante la Edad Media. El mito de un mundo lejano, contrario al nuestro, fue un tema recurrente en la literatura geográfica y de viajes en aquella época, sirviendo para representar al Otro absoluto a base de una

diferencia con respecto a “nosotros” llevada al extremo (*ibíd.*: 127). Fue un mito orientado no tanto al conocimiento del mundo (en el sentido de un *saber* científicamente comprobable), sino a la delimitación de la propia identidad y nació de la necesidad de cada sociedad humana de trazar una frontera entre lo familiar y lo desconocido (MOLL 1999: 212).

Lo mismo se puede decir del mito del “buen salvaje”, esbozado en los escritos de Cristóbal Colón y desarrollado por autores posteriores como Jean de Léry (cfr. en BELZGAOU 2008: 213). La transformación de la figura del *salvaje* (por medio de una inversión del eje axiológico) en un mito idealizado –el del *buen salvaje*–, aunque basada en ciertas observaciones etnográficas superficiales sobre la sencilla forma de vida de los indígenas caribeños, tampoco refleja un *conocimiento* propiamente dicho, sino que es más bien el resultado de una autorreflexión que proyecta en el Otro las virtudes de las que carece la propia sociedad, como por ejemplo la *desnudez* en tanto símbolo de la inocencia, de la pureza moral, de la falta de hipocresía, y por consiguiente, como un punto de partida más idóneo para llegar a Dios.

Independientemente del grado de conocimiento real que comportan los mitos sobre el Otro (aquí, además de los dos mencionados, podríamos añadir los del paraíso terrenal, la fuente de la eterna juventud, El Dorado o las numerosas utopías), su proliferación es una muestra inequívoca del creciente interés del hombre occidental por las otras formas de humanidad durante la época de los Grandes Descubrimientos Geográficos, cuando se llevó a cabo la primera “globalización” en la historia de la humanidad, es decir la puesta en contacto de regiones lejanas del orbe que antes habían vivido aisladas. Este interés conllevará una acumulación exponencial del conocimiento sobre lugares y pueblos lejanos y vertebrará el discurso del **exotismo**. Según la definición de la enciclopedia *Gran Espasa Universal*, el exotismo como término de la antropología cultural representa una «Proyección occidental sobre los países lejanos y sus habitantes que inclina a considerar únicamente sus aspectos positivos» (GRAN ESPASA 2005: 4512). Los orígenes del exotismo se remontan a la antigüedad griega y romana; el interés por él cobra fuerza especialmente a raíz de la publicación del *Libro de las maravillas* de Marco Polo y durante los descubrimientos geográficos, pero lo que interesa más aquí es el hecho de que sus reminiscencias lleguen hasta nuestros días, subyaciendo en el imaginario del viajero moderno, el turista: «Formas contemporáneas de exotismo son la idealización de pueblos culturalmente lejanos como portadores de valores sanos y auténticos, la exaltación de la vitalidad instintiva de los países latinos

frente al conformismo puritano del mundo anglosajón, el interés por visitar países remotos o el auge de expresiones artísticas de tipo ‘étnico’» (*ibíd.*).

Lo dicho sobre los lugares comunes, los mitos y el exotismo pone de manifiesto que el conocimiento del Otro se presta inevitablemente a muchas distorsiones, pero así y todo, al construir activa y sistemáticamente imágenes de seres y lugares diferentes (aunque alejados de la realidad y hasta fantásticos), la cultura europea ha venido formando e inventando a lo largo de los siglos su propia identidad (MOLL 1999: 225). Y es que el conocimiento del Otro, por distorsionado o insuficiente que sea, influye inevitablemente en el proceso de formación de la propia identidad, y a veces, por reflejo, incluso de la ajena, como en el caso de los inmigrantes, quienes pueden cobrar conciencia de su identidad en el momento de verse reflejados en el espejo de la comunidad anfitriona, interiorizando esa imagen de la que ya no pueden prescindir (*ibíd.*).

Como hemos visto, en el contacto con la gente de otros países, el viajero moderno no puede desprenderse totalmente de su bagaje cultural, pero puede adoptar dos actitudes diferentes. Por un lado está la actitud de los que se van de viaje nada más para comprobar hasta qué punto el lugar visitado y su gente corresponden a la imagen prefabricada (ONFRAY 2007: 59). Es el riesgo que acecha a todo aquel que se pone en camino: no lograr salir del corsé de los lugares comunes. La otra actitud posible es la de la inocencia buscada, intentar un contacto lo más “directo” y desprejuiciado posible:

L’innocence suppose l’oubli de ce qu’on a lu, appris, entendu. Non pas la négation, ni l’économie, mais la mise à l’écart de ce qui parasite une relation directe entre le spectacle d’un lieu et soi. Voyager appelle une ouverture passive et généreuse à des émotions générées par un lieu à prendre dans sa brutalité primitive, comme une offrande mystique et païenne. Loin des clichés transmis par des générations accumulées, loin des appréhensions morales et moralisatrices, loin des réductions éthiques et ethnocentriques, loin des réactivations insidieuses de l’esprit colonisateur et envahisseur, intolérant et barbare, le voyage appelle le désir et le plaisir de l’altérité, non pas la différence facilement assimilable, mais la véritable résistance, la franche opposition, la dissemblance majeure et fondamentale. (*ibíd.*: 62-63)

Hasta qué punto es posible esa inocencia en el acercamiento al Otro –muy parecida, por cierto, a la manera de ver la realidad a la que aspiran los monjes zen–, ya

es otro problema, que nos lleva al último de los tres planos en los que Todorov sitúa la interacción entre culturas: el *praxeológico*.

1.1.2.3. Plano praxeológico

Dos culturas en contacto entre sí –sobre todo si la relación es más prolongada en el tiempo– inevitablemente dejan huellas una sobre otra. Las influencias pueden experimentarse de forma *simétrica*, es decir relativamente igual en las dos direcciones, o *asimétrica*, cuando una de las culturas aparece en posición de dominante. El segundo caso es el más frecuente y entonces, según Todorov, los individuos pueden identificarse con los valores de la otra cultura, aceptándolos, o tratar de imponerle los suyos propios (1982: 191). Son procesos de intercambio de valores culturales que se conocen por una serie de nombres: *asimilación*, *aculturación*, *transculturación*. El primer vocablo se utiliza casi exclusivamente en contextos negativos; en cambio, el segundo y el tercero designan fenómenos vistos más bien como positivos y, a pesar de que los dos son sinónimos, en el mundo de habla hispana se prefiere *transculturación* –un término acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz– porque *aculturación* –en circulación sobre todo en los países anglosajones y francófonos– «parece sugerir pérdida o disminución de contenido cultural, lo que la aproxima a la noción de ‘desculturación’» (AINSA 1986: 60).

La interacción positiva –o *transculturación*– consiste en «fenómenos que tienen lugar cuando dos o más sistemas culturales entran en contacto produciendo una serie de cambios cuyos grados de intensidad varían en función de los sistemas en juego» (*ibíd.*). Estos “grados de intensidad” pueden fluctuar desde «una simple difusión cultural de un sistema en otro a la asimilación total de uno por el otro o a la combinación entre ambos sistemas hasta el punto de formar un nuevo producto cultural autónomo, una amalgama de elementos salidos de una y otra cultura y recíprocamente reinterpretados» (*ibíd.*: 61). Según Fernando Ainsa (*ibíd.*: 61-62), son tres los grados principales de transculturación: a) la *adaptación* de la cultura que migra al nuevo espacio geográfico, proceso que suele producirse en el inicio del contacto; b) la *integración*, que «supone un mayor grado de inserción de los valores de una cultura en la otra, generalmente oficiando la receptora como integradora del sistema que ha contactado» (*ibíd.*: 61); y c) el *sincretismo*

cultural, cuando el resultado final del contacto es un sistema cultural nuevo, esencialmente diferente de los sistemas que lo originaron.

Se considera negativo el resultado del encuentro entre culturas llamado *asimilación*, ya que representa un mecanismo «por el cual un individuo adopta los modelos culturales de la sociedad receptora y reprime los anteriores, llegando incluso a despreciar sus esquemas y valores de origen» (*ibíd.*: 62). Es un caso extremo que podría conllevar una grave crisis de identidad en el sujeto de la asimilación, acompañada de un complejo de inferioridad cultural y el desprecio de sí mismo y de la propia cultura (*ibíd.*).

Como hemos podido comprobar, el encuentro con el Otro –con representantes de la propia comunidad o de comunidades culturales diferentes– es una condición fundamental para la formación y la afirmación de la identidad, tanto a nivel individual, como al de la pertenencia a determinado grupo. De todo lo dicho en este apartado se desprende asimismo que la identidad no es un producto estable que, una vez formado, permanece invariable; más bien al contrario: es un sistema dinámico cuyos elementos se van reordenando y renovando constantemente, en un proceso de diálogo incesante con el mundo exterior.

En la época posmoderna, la apertura hacia la alteridad, hacia lo diferente, se considera una de las premisas indispensables para alejarse de la barbarie (en el sentido amplio de *falta de civilización*), y lograr la universalidad cultural, que consistiría, a grandes rasgos, en cobrar conciencia del carácter convencional y relativo de todo sistema cultural, aceptando al Otro con sus diferencias y peculiaridades. A ese respecto, Todorov dice: «La negativa a tener en consideración visiones del mundo diferentes de la nuestra nos aleja de la universalidad humana y nos acerca a la barbarie. Por el contrario, avanzamos hacia la civilización cuando aceptamos que la humanidad de los representantes de otras culturas es igual a la nuestra.» (2008a: 56).

El viaje es la actividad que en más alto grado consigue poner en contacto sistemas culturales diferentes y, por consiguiente, provoca esta toma de conciencia sobre la identidad propia y ajena. Es una de las causas por las que el viaje se considera un camino a la sabiduría, ya que conlleva un cambio de perspectiva, a veces irreversible, en la visión del mundo y del Otro. O, en palabras de Claudio Magris: «Viajar enseña el desarraigo, a sentirse siempre extranjeros en la vida, incluso en casa, pero sentirse extranjero entre extranjeros acaso sea la única manera de ser

verdaderamente hermanos. Por eso la meta del viaje son los hombres; no se va a España o a Alemania, sino entre los españoles o entre los alemanes.» (2008: 23).

La actitud hacia el Otro es el criterio básico según el cual Todorov, en su libro *Nosotros y los otros*, esboza una “galería de retratos” de los diez principales “viajeros tipo” (TODOROV 2007: 386-396) que pasaremos a resumir a continuación.

1.1.2.4. Los principales viajeros tipo en función de sus relaciones con el Otro (según Todorov)

Según este autor, se trata de una clasificación basada más bien en la observación empírica, sin pretensiones de establecer una verdadera tipología, la cual supondría que «los rasgos que constituyen cada retrato forman un sistema» (TODOROV 2007: 386). Hecha esta aclaración, los diez “viajeros tipo” más comunes ayudan a arrojar luz sobre las relaciones con la otredad durante el viaje en la actualidad. Son los siguientes:

a) *El asimilador*. Un tipo relativamente raro en la época contemporánea, es «aquél que quiere modificar a los otros para que se asemejen a él; en principio, es un universalista (cree en la unidad del género humano), pero, por lo común, interpreta la diferencia de los otros en términos de deficiencia con respecto a su propio ideal» (*ibíd.*: 387). La figura clásica del asimilador en la cultura occidental fue el misionero cristiano; más tarde, en el siglo XIX, la religión cristiana fue sustituida por la expansión de lo que se conoce como “civilización europea”, para llegar a nuestra época, cuando tiene lugar «la tercera oleada de mesianismo» que «consiste en exportar la revolución mundial y en convertir a los pueblos más diversos a tal o cual versión de la ideología marxista» (*ibíd.*), a lo cual podríamos agregar también la imposición de otro tipo de ideologías como la neoliberal o el fundamentalismo del mercado.

b) *El aprovechado*. Es el hombre de negocios que trata de aprovecharse del otro. Su conocimiento del otro se reduce a lo estrictamente indispensable para poder manipularlo y explotarlo de acuerdo con sus propios intereses.

c) *El turista*. Es «un visitante apresurado que prefiere los monumentos a los seres humanos», porque «la ausencia de encuentros con sujetos distintos es mucho más reposante, puesto que ésta jamás pone en tela de juicio nuestra identidad; es menos peligroso ver a los camellos que a los hombres» (*ibíd.*: 388). Dada la importancia del

fenómeno turístico en la actualidad, le dedicaremos una atención especial en el apartado I.1.3 de nuestro trabajo.

d) El impresionista. Un “turista muy perfeccionado” (*ibíd.*: 389): suele disponer de más tiempo que el simple turista de vacaciones y sus observaciones ya no se limitan únicamente a los monumentos, sino que abarcan también a los habitantes del lugar visitado. Sin embargo, se parece al turista en que permanece «únicamente como sujeto de la experiencia» (*ibíd.*). Esa experiencia puede tener caras muy variadas: «percepción de sonidos, de sabores, de imágenes insólitas, observaciones subjetivas sobre las costumbres de los demás, o incluso relaciones eróticas» (*ibíd.*: 390); por lo general, el interés de este tipo de viajero se centra en la impresión que el país o su gente deja en él: «la actitud impresionista está en armonía profunda con el individualismo que domina nuestra época: sin necesariamente despreciar a los otros (todos tienen los mismos derechos), yo no me intereso por ellos más que en la medida en que intervienen en un proyecto que me es propio» (*ibíd.*).

e) El asimilado. Es la persona que se desplaza a otro país para vivir allí (*el inmigrante*), por lo que trata de conocer a los autóctonos y llegar a parecerse a ellos, a ser como ellos. Los conocimientos sobre los otros que adquiere el asimilado pueden ser muy profundos y detallados, pero también «corren el riesgo de convertirse en simple reproducción de los que tienen de ellos mismos los habitantes del país» (*ibíd.*: 391).

f) El exota. Cuando uno se mueve en su medio habitual, la costumbre le vuelve menos sensible, haciéndole pasar por alto muchos detalles que a él pueden parecerle naturales, pertenecientes al orden normal de las cosas, pero que no son sino convenciones sociales. A un extranjero de cultura diferente, en cambio, estos convencionalismos le parecen extraños: «para él, nosotros no somos naturales, ya que él procede constantemente por comparación implícita con su propio país, lo cual le da el privilegio de descubrir nuestras deficiencias, es decir, aquello que no se ve» (*ibíd.*: 391). Es la actitud del *exota* o la persona de fuera que –se supone, al menos en teoría– es capaz de tener una mirada lo más inocente posible. En la práctica, no obstante, la ingenuidad completa es imposible, ya que siempre existen factores que predeterminan la mirada (prejuicios, intereses personales, etc.). Se trata más bien de establecer «un equilibrio inestable entre la sorpresa y la familiaridad, entre el distanciamiento y la familiaridad, entre el distanciamiento y la identificación. La felicidad del *exota* es frágil: si no conoce a los otros lo suficientemente bien, todavía no los comprende; si los conoce demasiado, ya no los ve» (*ibíd.*: 392). Por lo tanto, para poder seguir

experimentando el extrañamiento en su encuentro con los otros, el exota necesita renovar constantemente su experiencia mediante un continuo movimiento, evitando la permanencia demasiado prolongada en un lugar determinado.

g) *El exiliado*. Un tipo que comparte rasgos en común con el inmigrante, por una parte, y con el exota, por otra. El hecho de instalarse en un país extranjero por un período indeterminado lo acerca al inmigrante, pero a diferencia de éste, se resiste a la asimilación, lo cual lo emparenta con el exota. Y del exota lo diferencia el hecho de que no busca la renovación del extrañamiento constante, «el exacerbamiento de lo extraño» (*ibíd.*). El exiliado «interpreta su vida en el extranjero como una experiencia de no pertenencia a su medio, la cual ama por esta misma razón» (*ibíd.*). Para el exiliado, ser extranjero de manera constante significa una posibilidad de ver a sus propios país y cultura desde la distancia y, eventualmente, comprenderlos mejor. Para algunos exiliados, esta condición suya también equivale a mayor libertad en comparación con la que gozarían en un medio en que estuvieran “integrados”. Examinaremos con más detenimiento la figura del exiliado y sus variantes en el apartado I.1.4 de este capítulo.

h) *El alegorista*. Este tipo de viajero «habla de un pueblo (extranjero) para debatir sobre alguna cosa distinta a ese pueblo –sobre un problema que concierna al mismo alegorista y a su propia cultura» (*ibíd.*: 393). Para él, «la imagen del otro no proviene de la observación, sino de la inversión de los rasgos que encuentra en él mismo» (*ibíd.*: 394).

i) *El desengañado*. Es el personaje que, tras la experiencia viajera, descubre que «el viaje no era necesario, que se podía aprender tanto y más, concentrándose en lo familiar» (*ibíd.*), y, como consecuencia, se dedica a búsquedas interiores (“viajes hacia adentro”), más que a desplazamientos en el espacio.

j) *El filósofo*. Su objetivo, según Rousseau, sería «observar las diferencias para descubrir las propiedades» (*ibíd.*: 395). Pero esta observación no es un fin en sí mismo, sino un medio para llegar a lo universal: «Gracias a que frecuenta lo extranjero, el filósofo ha descubierto los horizontes universales» (*ibíd.*: 396).

I.1.3. El turista como arquetipo del individuo (pos)moderno

En este apartado centraremos nuestra atención en la figura que en más alto grado representa al viajero de la época moderna: el turista. Siguiendo en líneas generales el análisis realizado por el sociólogo y antropólogo norteamericano Dean MacCannell en el libro *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, intentaremos dar con una respuesta a la pregunta de hasta qué punto es justificado erigir al turista en arquetipo no solo del viajero de la actualidad, sino también del individuo moderno en general.

I.1.3.1. La diferenciación social en la época moderna y la búsqueda de lo auténtico

Ya nos hemos referido a las discusiones sobre si la posmodernidad representa una época nueva y distinta de la modernidad, o no es más que la fase final de ésta, según sostiene MacCannell (1999: xvii). Puesto que se trata de un problema secundario para el tema del papel del turista en la sociedad a lo largo de los últimos cien años, por lo pronto lo dejaremos de lado, sin enfatizar en las posibles diferencias entre *modernidad* y *posmodernidad*, tratándolas, al igual que MacCannell, como una sola época, denominada *moderna* (o *posindustrial*). Las características más notorias de esta época en el mundo occidental vienen a ser las siguientes: la urbanización avanzada, un sistema educativo que abarca prácticamente a toda la población (con la consiguiente desaparición del analfabetismo), el acceso generalizado a los servicios médicos, las relaciones laborales bien reglamentadas, la movilidad geográfica y económica, y la imposición del modelo del estado nacional como la unidad sociopolítica predominante (*ibíd.*: 7). Según MacCannell, no se trata más que de unas características de superficie, regidas por una estructura profunda que conforma toda una “mentalidad moderna”. Uno de los rasgos más representativos de esta mentalidad “nueva” es concebir a la sociedad moderna en términos de oposición al propio pasado premoderno y a las sociedades contemporáneas consideradas “premodernas” o “primitivas” (*ibíd.*: 7-8). Esta “mentalidad moderna” tiene su origen en la espectacular **diferenciación** económica y social que se ha ido realizando desde los albores de la época industrial, con los subsiguientes efectos importantes como la alta especialización laboral, la fragmentación de la sociedad, la alienación, pero también, por el lado positivo, el sentimiento de

libertad del individuo (*ibíd.*: 11). En los países con un alto grado de diferenciación (los que comúnmente llamamos “países desarrollados”) la sociedad se encuentra en un constante proceso de reorganización, en el que la proliferación y fragmentación de las clases sociales va formando una estructura cada vez más compleja (*ibíd.*: 11).

Los constantes cambios a todos los niveles (es decir, la *diferenciación*, fruto de la modernización), y sobre todo en la estructura social, conllevan la impresión generalizada de inestabilidad en la visión del mundo del individuo moderno, la creencia de que todo es relativo y condenado a sufrir transformaciones o a desaparecer a no muy largo plazo, y de allí la sensación de que en la época moderna se ha perdido la autenticidad de las cosas (a diferencia de las sociedades llamadas tradicionales o premodernas, donde los cambios suelen ser lentos, abarcan varias generaciones y por tanto crean una sensación de inmovilismo o falsa estabilidad de las estructuras sociales).

A primera vista, la sociedad moderna se presenta ante el observador como un conjunto de compartimientos estancos, de fragmentos autónomos, alienante, superficial y en proceso de cambios permanentes (nada permanece estable); sin embargo, una mirada más atenta podría descubrir que esto no es más que una máscara, porque, según MacCannell, debajo del aparente desorden se esconden mecanismos bien articulados y estructurados de los que procede la inequívoca tendencia de la modernidad a expandirse y establecerse como sistema universal (*ibíd.*: 2), una aspiración unificadora y en cierto modo imperialista. Es el resultado del carácter bipolar de la modernidad que fluctúa entre dos extremos igualmente poderosos: el **progreso** y la **tradicción**, o dicho con otras palabras, la constante búsqueda de la innovación, por un lado, y el apego a lo heredado, el deseo de preservar lo aparentemente estable que sirve de referencia, por otro (KAPLAN 1996: 35). El antagonismo entre estas dos tendencias está en la base de lo que algunos críticos denominan “nostalgia imperialista” (*imperialist nostalgia*) y que es una característica inherente del proceso de modernización. Al emprender el camino de la “modernización”, una comunidad tiene que modificar conscientemente su forma de vida, incluso al precio de destruir irreparablemente algunas de las estructuras sociales tradicionales y el medio natural en que vive, para después ponerse a lamentar que las cosas ya no sean como antes y empezar a valorar la tradición y la naturaleza destruidas (*ibíd.*: 34). Esa nostalgia imperialista es en gran medida una manifestación de la hipocresía del mundo moderno (y la conciencia de esa hipocresía que se expresa en la sensación de la **falta de autenticidad**), porque los individuos que la experimentan no están dispuestos a renunciar los logros del “progreso”, pero al mismo tiempo pone al

descubierto el espíritu unificador de la modernidad, el deseo de reunir todas las facetas de la realidad fragmentada y de conseguir una integración de lo premoderno en lo moderno. En otras palabras, la *nostalgia imperialista* es la añoranza de la tradición perdida, al tiempo que no se renuncian los logros de la modernidad, convirtiéndose de esta forma en el principal motor de la búsqueda de la **autenticidad** que realiza el individuo moderno. Según MacCannell, es precisamente la sensación de la autenticidad perdida la que motiva el interés del hombre moderno (convertido en turista) por otras culturas, épocas pasadas o modos de vida diferentes (sociedades contemporáneas que han resistido a la modernización) donde supuestamente se puede recuperar esta autenticidad:

The progress of modernity (“modernization”) depends on its very sense of instability and inauthenticity. For moderns, reality and authenticity are thought to be elsewhere: in other historical periods and other cultures, in purer, simpler lifestyles. In other words, the concern of moderns for “naturalness,” their nostalgia and their search for authenticity are not merely casual and somewhat decadent, though harmless, attachments to the souvenirs of destroyed cultures and dead epochs. They are also components of the conquering spirit of modernity – the grounds of its unifying consciousness. (MACCANNELL 1999: 3)

El carácter “imperialista” de esa “nostalgia por lo auténtico” queda patente precisamente en el hecho de que el individuo no está dispuesto a renunciar de la modernidad, sino que aspira a integrar en ella lo “premoderno”. Y aun cuando esa integración se llega a realizar, cuando la tradición se incorpora de una u otra manera a la modernidad, lo hace en posición de inferioridad, de subordinación: se la evoca para satisfacer los caprichos nostálgicos, sin que nunca llegue a prevalecer sobre la aspiración a la innovación –la obsesión por lo original, lo inédito, lo novedoso– que domina el espíritu moderno (*ibíd.*: 34). El mejor indicador de la victoria final de la modernidad, afirma MacCannell, no es la desaparición del mundo premoderno, sino su preservación artificial, fuera de su contexto original, es decir, convirtiéndolo en una pieza de museo (*ibíd.*: 8), en espectáculo o atracción turística. De allí el interés por las culturas “primitivas”, porque su aparente carácter abierto –todo está a la vista del observador externo– crea la impresión de “pureza” e “inocencia” (*ibíd.*: 49) que contrasta con la complejidad del mundo moderno. La tendencia de integrar lo

“premoderno”, convirtiéndolo en una pieza de museo, se ve también claramente en el interés por la historia y su exhibición como espectáculo. En palabras de Marc Augé, « Nous vivons une époque qui met l’histoire en scène, qui en fait un spectacle et, en ce sens, déréalise la réalité » (1997: 32). Este proceso de “escenificación” de la historia se realiza a través de las giras turísticas, las exposiciones, el cine, la literatura y otras prácticas culturales (KAPLAN 1996: 35).

Pero la diferenciación y la fragmentación de la sociedad moderna, además de una nostalgia por la autenticidad y la inocencia perdidas, tiene también otros efectos importantes, entre los que hay que destacar el cambio sustancial que se ha producido en la actitud del individuo moderno hacia las dos facetas en que se divide su vida cotidiana: el **trabajo** y el **ocio**. En la transición desde la sociedad industrial a la la posindustrial, a raíz de la creciente alienación del individuo con respecto al proceso laboral, se observa una clara tendencia de creciente apreciación del tiempo libre, en relación inversamente proporcional a la devaluación del trabajo dentro del sistema de valores del individuo moderno (MACCANNELL 1999: 58). Se trata de una reacción a la alta especialización –alienante y deshumanizadora– del proceso de producción industrial, que impulsa a los individuos de la época posindustrial a buscar algo con lo que puedan sentirse identificados fuera del mundo laboral (*ibíd.*: 35-36). La fase final de este proceso, que marca la muerte de la sociedad industrial y el establecimiento definitivo de la moderna, es la transformación del trabajo (no el propio, sino el de los otros) en objeto de interés turístico, en otra “pieza de museo” (*ibíd.*). Los ejemplos que se pueden aducir son numerosos: visitas guiadas a fábricas, empresas, talleres de artesanos... La conversión del trabajo de los otros en fetiche, su transformación en objeto de diversión, espectáculo o atracción turística, es la única manera –según MacCannell– para que el individuo moderno pueda concebir la actividad laboral como parte de una totalidad dotada de sentido (*ibíd.*: 6), como una vía para contrarrestar la fragmentación de la realidad y su propia alienación del mundo laboral. La aparición de este fenómeno marca la muerte de la sociedad industrial y la entrada en la posindustrial (la moderna), donde la actividad laboral ya no es el vínculo más importante entre el individuo y la sociedad ni el portador privilegiado de valores sociales, sino tan solo uno de los aspectos de la vida (entre muchos otros), frecuentemente incluido en los recorridos turísticos como una atracción más (*ibíd.*: 57).

De resultas del desplazamiento del trabajo a la periferia de las inquietudes vitales del individuo posindustrial, se ha generalizado la idea de que el ocio tiene que

ser productivo (*ibíd.*: 7), orientado a amenizar la vida (*ibíd.*: 35). De allí que el estatus social ya no dependa exclusivamente del trabajo que se practica, sino cada vez más de un factor denominado *life-style* (“estilo de vida”), es decir, una combinación específica entre la actividad laboral y el ocio (*ibíd.*: 6).

Además de *estilo de vida*, existe otro concepto clave en la retórica de la época moderna: *experiencia*. En la época postindustrial, con cada vez mayor frecuencia las puras experiencias se venden como bienes de consumo (*ibid.*: 21). Entre ellas, son las *experiencias culturales* las que ocupan el lugar privilegiado, sobre todo aquellas que se organizan en torno a la actividad turística.

Lo dicho hasta ahora sobre la época posindustrial lleva a la conclusión de que todas las características enumeradas –la nostalgia por la “inocencia perdida” de las sociedades premodernas, la búsqueda de la autenticidad, la valoración cada vez más fuerte del ocio y de las llamadas experiencias culturales– convergen en el turismo, una de las actividades que más poder de atracción ejercen en la época actual. Eso ha dado pie para que Dean MacCannell proclamara al turista el mejor modelo existente del individuo moderno en general o «modern man-in-general» (1999: 1). Según el sociólogo norteamericano, la conciencia moderna se debate entre dos polos: el turismo y la revolución, que representan respectivamente el deseo de aceptar y apreciar las cosas como son, por una parte, y la aspiración a transformar el mundo, por otra (*ibíd.*: 3). Y si la diferenciación de la sociedad ha conseguido neutralizar la lucha de clases y difuminar la figura del revolucionario en el imaginario colectivo, la del turista goza de buena salud, multiplicándose exponencialmente, porque procede sobre todo de las filas de una clase media en expansión que ve en el turismo la mejor vía para superar la fragmentación de la modernidad y elaborar una imagen del mundo lo más unitaria posible (*ibíd.*: 13).

Para el individuo moderno, actuar como turista es la mejor manera de conseguir una visión unitaria de la realidad, porque en la vida laboral su punto de vista es mucho más limitado y parcial, reducido a su especialización profesional (*ibíd.*: 7). El turismo es un medio muy valioso en el intento de construir una visión global, unitaria, a partir de las experiencias más dispares (*ibíd.*: 15), pero al final está condenado al fracaso, porque lo que realmente se consigue es poner de relieve la diferenciación (*ibíd.*: 13). Este “fracaso” final está determinado de entrada por el hecho de que una totalidad cultural es en realidad imposible, ni en la modernidad, ni en las culturas “premodernas” o “primitivas”. MacCannell cuestiona las afirmaciones de un teórico como Lévi-Strauss,

según el que la totalidad cultural era posible en las sociedades tradicionales; para aquel, no se trata más que de una impresión equivocada que se debe a la limitada demografía de esas sociedades y a la insignificante diferenciación social, no a la existencia de características supuestamente inherentes a su cultura (*ibíd.*: 25). Pero independientemente de que la aspiración a conseguir la totalidad cultural sea una quimera o no, lo importante es que el individuo moderno *intenta* a través del turismo llegar a esa totalidad, que le parece posible: «The tourists, drawing upon their collective experiences of other societies, are attempting to construct a world which is complete and total in and of itself, in short, a world which has the same qualities as the ones we have claimed for “primitive isolates”» (*ibíd.*: 176). Y esa creencia, esa aspiración de ser turista y recorrer el mundo en busca de una visión global y unificadora de la realidad, es lo que convierte al turista, según MacCannell, en el modelo del hombre moderno.

La universalización de la figura del turista como arquetípica del individuo moderno tiene, sin embargo, sus detractores, como por ejemplo la norteamericana Caren Kaplan (1996: 57). Reflexionando sobre el problema desde la perspectiva de los estudios de género, Kaplan pone en tela de juicio todo tipo de discursos con pretensiones universalistas y concluye que el viaje no es una actividad asequible o deseada por todos los habitantes del planeta, ni todos la experimentan de igual manera (*ibíd.*: 1). Según ella, el turista, tal como lo concibe MacCannell, no es más que una imagen idealizada de un individuo occidental, de raza blanca y predominantemente de sexo masculino, con cierto nivel cultural e ingresos regulares (*ibíd.*: 50), con lo cual dista mucho de ser una figura representativa a nivel global. Hecha esta aclaración sobre el carácter eurocéntrico del modelo presentado por MacCannell, sus conclusiones no dejan de ser útiles para arrojar luz sobre el papel del turista en la cultura comúnmente llamada occidental.

1.1.3.2. Viajeros vs. turistas

Según lo dicho hasta ahora, el deseo del turista de llegar a una visión unitaria del mundo parece la persecución de un horizonte siempre esquivo y está condenado al fracaso final. Pero desde la perspectiva del turista mismo la tarea parece factible y de allí los esfuerzos y las esperanzas invertidos constantemente en esta dirección. El fracaso en conseguir la totalidad se ve como un problema con el que se enfrentan sobre

todo los *demás*, por ser incapaces o por desconocer lo que realmente buscan, mientras que para sí mismo el turista siempre encuentra justificaciones y cree que los reveses sufridos en el camino son superables. De este sentimiento de la propia superioridad nace el desprecio del turista hacia sus semejantes: un desprecio que se va generalizando a medida que el turismo de masas va cobrando mayor envergadura y empieza a ser practicado por sectores cada vez más amplios de la población mundial. A consecuencia de la espectacular expansión del turismo en las últimas décadas ha surgido una retórica antiturística que impregna el discurso tanto de los propios turistas, como de los estudiosos que se ocupan del tema, llegando al extremo de ridiculizar la figura del turista “típico”: «It is intellectually chic nowadays to deride tourists» (MACCANNELL 1999: 9). La crítica más frecuente que se le dirige es su *superficialidad*: se le reprocha que se contente con un conocimiento de lo externo en las culturas y sitios visitados (*ibíd.*: 10), que su mirada no consigue penetrar más allá de las apariencias y los lugares comunes. Incluso se llega a afirmar que son incapaces de ver realmente los sitios de interés visitados, contentándose simplemente con reconocerlos para poder jactarse después de haberlos visitado: «Tourists have been criticized for failing, somehow, to *see* the sights they visit, exchanging *perception* for mere *recognition*» (*ibíd.*: 121). El ejemplo arquetípico y algo exagerado suele ser el de los turistas japoneses (aunque el fenómeno se da entre turistas de todas las nacionalidades) que van en grupos por itinerarios cuidadosamente seleccionados y cronometrados, fotografiando todo lo que se les pone por delante y solo de regreso a casa empiezan a *ver* en las fotos los lugares que han visitado. Esta imagen caricaturesca del turista como un ser gregario, incapaz de llegar a conocer de veras un lugar –de *ver* todo lo que *hay que ver* allí– provoca cierta vergüenza en el individuo consciente de las limitaciones de sus congéneres, los “simples” turistas, y un deseo de superar esas limitaciones, de llegar más allá que los demás:

[...] touristic shame is not based on being a tourist but on not being tourist enough, on a failure to see everything the way it “ought” to be seen. The touristic critique of tourism is based on a desire to go beyond the other “mere” tourists to a more profound appreciation of society and culture, and it is by no means limited to intellectual statements. All tourists desire this deeper involvement with society and culture to some degree; it is a basic component of their motivation to travel. (*Ibid.*: 10)

La aspiración a realizar una inmersión más profunda en la otra sociedad o cultura –que, según MacCannell, representa uno de los principales motivos para ponerse en camino– ha llevado a la creencia generalizada de que cuanto más larga sea la estancia en determinado lugar, más “profundo” será el conocimiento que de él se extraiga. De allí que se consideren altamente recomendables unas actividades colaterales como aprender el idioma del lugar para facilitar las relaciones con sus habitantes, o estudiar a fondo la historia, las costumbres, la gastronomía... Pero el requisito del tiempo prolongado de la estancia suele ser fundamental, así como un cierto desapego de la cultura de origen, como explica Paul Bowles en su ya clásica novela *The Sheltering Sky* (*El cielo protector*): «He did not think of himself as a tourist; he was a traveller. The difference is partly one of time, he would explain. Whereas the tourist generally hurries back home at the end of a few weeks or months, the traveller, belonging no more to one place than to the next, moves slowly, over periods of years, from one part of the earth to another» (BOWLES 2006: 5).

Sin embargo, hay autores que ponen en tela de juicio la utilidad de las largas estancias, argumentando que el conocimiento depende más bien de las capacidades intuitivas de la persona para captar la esencia de un sitio, y no tanto del tiempo invertido en permanecer allí, como se deduce de las palabras siguientes de Michel Onfray:

[...] presque tous les auteurs spécialisés sur le sujet célèbrent l’immersion, vantent le mérite des longues durées, d’investissements singuliers – l’apprentissage de la langue, la domiciliation sur place, la vie avec les autochtones. Dans quels buts ? Comprendre un pays, saisir sa nature essentielle, appréhender véritablement sa saveur ? [...] La conversion ne change rien à l’affaire : on demeure prisonnier de sa naissance, de sa terre natale, de sa langue maternelle, muré dans les plis primitifs de l’enfance. [...] La compréhension d’un pays ne s’obtient pas en vertu d’un long investissement temporel mais selon l’ordre irrationnel et instinctif, parfois bref et fulgurant, de la pure subjectivité immergée dans l’aléatoire désiré. (ONFRAY 2007: 63-64)

No obstante, la creencia de que una estancia más larga suele proporcionar mejor conocimiento sobre un país o cultura ha echado raíces y tiene más partidarios que detractores. El paso rápido por un lugar es la primera y la más clara señal de la

superficialidad de la experiencia turística, un defecto que está en la base de la actitud despectiva hacia los turistas. Pero no es el único motivo del desprecio. Otro, también muy importante, tiene que ver con el número creciente de los turistas y su tendencia a apelotonarse en los lugares con un alto “valor cultural”, los que han-de-ser-vistos-sin-falta. Según MacCannell, el turista contemporáneo considera que su acceso a los sitios de interés turístico es un “derecho” natural y que la aglomeración de otros turistas merma ese derecho. El deseo más íntimo del turista es estar allí solo y poder disfrutar de la relación con el lugar sin que nada ni nadie le estorbe. De allí otro motivo para la animadversión que siente hacia sus semejantes: «The anti-tourists are against these other tourists spoiling their own touristic enjoyment which they conceive in moralistic terms as a “right” to have a highly personalized and unimpeded access to culture and the modern social reality.» (MACCANNELL 1999: 164).

El desprecio manifiesto por el turista –ya sea por la superficialidad de sus experiencias o por su tendencia a “contaminar” los lugares de interés con su mera presencia, entorpeciendo los movimientos de sus congéneres– y el deseo de distanciarse de esta imagen negativa, de superar los defectos, han dado origen a una figura opuesta, erigida en un ideal al que se aspira llegar: la del **viajero** genuino, el que *sabe* viajar y *ver* la realidad, penetrar debajo de la superficie y captar la esencia del lugar, con la menor interferencia de su cultura de origen. Onfray describe la oposición *turista / viajero* de la siguiente manera:

Voyager suppose moins l’esprit missionnaire, nationaliste, eurocentré et étroit, que la volonté ethnologique, cosmopolite, décentrée et ouverte. Le touriste compare, le voyageur sépare. Le premier reste à la porte d’une civilisation, il effleure une culture et se contente d’en apercevoir l’écume, d’en appréhender les éphémères, de loin, en spectateur engagé, militant de son propre enracinement ; le second tâche d’entrer dans un monde inconnu, sans prévenance, en spectateur désengagé, soucieux ni de rire ni de pleurer, ni de juger ni de condamner, ni d’absoudre ni de lancer des anathèmes, mais désireux de saisir de l’intérieur, de comprendre – selon l’étymologie. Le comparatiste désigne toujours le touriste, l’anatomiste signale le voyageur. (ONFRAY 2007: 61)

Todo turista consciente de las limitaciones y defectos de sus semejantes –a quienes suele despreciar y ridiculizar– considera un deber moral conseguir la entrada en

la categoría prestigiosa del viajero, una especie de figura aristocrática en la época de los desplazamientos de masas. Con la democratización de la circulación de personas por todo el planeta ya no es suficiente ser uno del montón; también hay que aprender a *viajar* y evitar *hacer turismo*, como observa Marc Augé: «[...] voyager, oui, il faut voyager, il faudrait voyager. Mais surtout ne pas faire de tourisme » (1997: 14).

Caren Kaplan introduce un tercer elemento en esta oposición binaria y la transforma en gradación descendiente: el **explorador**, el **viajero** y el **turista**. En uno de los extremos, el explorador es el que se lanza hacia los peligros de lo desconocido y lo informe que hay que estudiar y dominar; en el otro extremo, el turista, quien se mueve en la seguridad de los puros clichés y los lugares comunes (también en el sentido de *lugares comúnmente visitados*). El viajero (*traveler*) está entre los dos: recoge la emoción del contacto con lo desconocido, propia de la exploración, pero sin renunciar a la seguridad de ‘saber donde se está’, característica del turista (KAPLAN 1996: 53). El caso más habitual, sin embargo, es que los límites entre *explorador* y *viajero* sean bastante difusos y las dos figuras se confundan con frecuencia, lo cual queda patente en la frecuencia con la que se emplea un verbo como *explorar* para referirse a la relación del viajero con el lugar visitado. El viajero *explora* a fondo y sin prisa, el turista no hace más que rozar la superficie de las cosas.

Es muy extendida la idea de que en la época actual no pueden existir viajeros ni exploradores, y por más que se esfuercen, los turistas nunca dejarán de ser turistas para convertirse en viajeros. Según esta opinión, el viaje solo era posible en épocas pasadas – en una especie de Edad de Oro de los viajeros-exploradores– cuando aún existían lugares del planeta ignotos, habitados por pueblos aislados y “no contaminados” por contactos con el exterior (esto es, la imagen del Otro absoluto). Uno de los defensores de esta idea en la actualidad es el ya citado antropólogo francés Marc Augé:

L'impossible voyage, c'est celui que nous ne ferons jamais plus, celui qui aurait pu nous faire découvrir des paysages nouveaux et d'autres hommes, qui aurait pu nous ouvrir l'espace des rencontres. Il a eu lieu une fois, et quelques Européens, alors, ont sans doute éprouvé fugitivement ce que nous ressentirions aujourd'hui si un signal incontestable nous prouvait l'existence d'êtres vivants et communicants quelque part dans l'espace. (1997 : 13)

Michel Onfray critica esta afirmación, tachándola de decadentista y argumentando que la supuesta Edad de Oro de los viajeros no se puede localizar en una época histórica concreta, sino que se suele situar en un *illo tempore* mítico cuya invención se remonta a la obra de Hesiodo. Onfray aboga por adoptar una actitud de inocencia en el contacto con otros países y culturas, por una relación lo más inmediata posible en la que hay que dejar de lado los prejuicios de la propia cultura:

Pour inventer une innocence efficace, et toujours quant à la forme du voyage, il s'agit également de se défaire et dépendre d'une vision réactionnaire qui supposait le voyage possible avant et le proclame impossible maintenant. Avant quoi ? Avant le changement du monde, avant la mondialisation, la globalisation, l'uniformisation prétendue de la planète, avant la modernité. En fait, cette prise de position procède de la croyance en un âge idéal, en un temps avant le temps, dans lequel le voyage aurait permis d'accéder directement et de plain-pied à la vérité du pays visité. Elle décalque l'idée ancienne, visible au plus tôt chez Hésiode, d'un âge d'or, puis d'un âge de bronze, enfin d'un âge de fer, toutes distinctions utiles pour asseoir une pensée de la décadence, inviter à une restauration, en même temps qu'à une critique et une détestation du présent. (ONFRAY 2007: 68)

Por su parte, Marc Augé deja la puerta abierta a la posibilidad de desprenderse de la condición de turista y aprender de nuevo a viajar, aunque no en el sentido de los viajes de la antigüedad, sino como una potenciación de la capacidad de visión. Para Augé, el individuo moderno se acercaría al máximo a la figura ideal del *viajero* si consiguiese recuperar su aptitud para ver, apreciar y maravillarse ante la diversidad del mundo:

Le monde existe encore en sa diversité. Mais celle-ci a peu à voir avec le kaléidoscope illusoire du tourisme. Peut-être une de nos tâches les plus urgentes est-elle de réapprendre à voyager, éventuellement au plus proche de chez nous, pour réapprendre à voir. (AUGÉ 1997: 14-15)

Aprender a *ver* el mundo en su diversidad sería el criterio crucial que habría de convertir al turista moderno en viajero. Pero aquí surge el problema de qué es exactamente lo que hay que aprender a ver, qué características tiene que poseer un lugar para convertirse en objeto de la atención del turista. Hasta el momento, en el análisis del

turismo moderno, hemos centrado la atención en el sujeto que protagoniza el desplazamiento. Sin embargo, la imagen del turista quedaría incompleta si no se examina también el espacio en el que este se mueve.

1.1.3.3. El espacio turístico: los lugares de interés y los “no lugares”

El espacio turístico se puede dividir convencionalmente en dos tipos: los lugares de interés o atracciones turísticas (los que motivan el desplazamiento, la meta final del turista), y las zonas de tránsito que se atraviesan para llegar a los primeros (medios de transporte, aeropuertos, puertos, carreteras, etc.).

El advenimiento de la época moderna ha preparado el terreno para la proliferación de lugares de interés turístico, de naturaleza muy heterogénea, pero con el denominador común de proporcionar una experiencia que para los visitantes representa una suerte de “comunidad con lo auténtico”. Según MacCannell, la consagración de un lugar de interés turístico suele ser el resultado de su fama entre los visitantes y, al mismo tiempo, la causa de mayores aglomeraciones posteriores; su valor a los ojos de los turistas se puede medir de forma aproximada por el tiempo que invierten y la distancia que recorren para llegar a él (1999: 14).

Para que determinado objeto se convierta en atracción turística, es necesario que la sociedad llegue a un consenso –que a menudo trasciende las fronteras nacionales– sobre cuáles de los sitios u objetos han de ser constituidos en atracciones turísticas. Según MacCannell, esto se consigue a través de un proceso llamado por él *sacralización de la atracción (sight sacralization)*, responsable de la actitud ritual de los turistas y de su saber casi intuitivo acerca de qué sitios deben ser visitados sin falta (*ibíd.*: 42). El proceso de sacralización, en los casos ideales, tiene cinco fases: 1) el nombramiento (*naming*), cuando un objeto se separa del montón como “digno de ser preservado” y se analiza detalladamente para establecer su autenticidad y su valor estético, histórico o social; 2) la creación de una frontera artificial entre el objeto y el exterior; es decir, se pasa a “enmarcarlo” (*framing*) y exponerlo en un lugar destacado (*elevation*); 3) la “consagración” (*enshrinement*) es la fase en la que el material que enmarca el objeto a su vez ha entrado en la fase 1 (por ejemplo, cuando una iglesia construida para alojar unas reliquias sagradas se convierte a su vez en foco de atención); 4) la reproducción mecánica del objeto en fotos, tarjetas, souvenirs, etc.; es esta

reproducción mecánica la que en gran medida atrae la atención del turista, impulsándole a ponerse en camino, para poder confrontar las imágenes reproducidas con el original; y por último, la fase 5) en la que tiene lugar la reproducción social, cuando grupos, ciudades o regiones adoptan el nombre de una atracción turística famosa (*ibíd.*: 44-45). Desde luego, no todas las atracciones turísticas pasan por las cinco fases, pero es un esquema que ayuda a comprender el mecanismo de la sacralización en forma idealizada.

Ahora bien, los “objetos” que se someten al proceso de sacralización pueden ser de índole sumamente variada y provenir de todo el espectro de la vida social, pero los ámbitos más frecuentes que producen atracciones turísticas son la historia, la tradición, la arquitectura y el paisaje urbano en general (incluso ciudades enteras), o la naturaleza, entre otros.

Una de las ideas que definen el período llamado posmodernidad es la del supuesto “fin de la historia”, la entrada en un “vacío histórico”. Por muy discutible que sea la idea del “fin de la historia”, la sensación de vacío, de agotamiento de las ideas, sí es palpable, y la reacción del individuo posmoderno –en su calidad de turista– es centrar la atención en el pasado, en los sitios donde ocurrieron los acontecimientos históricos importantes (*ibíd.*: xviii). Estos lugares históricos, que Marc Augé denomina *hauts lieux*, junto con todo tipo de reliquias de lo que se ha dado en llamar “la tradición” o “lo tradicional”, potencian la nostalgia hacia una Edad de Oro idealizada, una época ya pasada que, retrospectivamente, se ve como un “modelo” (MACCANNELL 1999: 82), como más “gloriosa” o “auténtica”. La historia pasa a ser un espectáculo (AUGÉ 1997: 32), más accesible y asimilable para el público general. La sociedad moderna “enmarca” los símbolos del pasado exponiéndolos en museos, si su tamaño lo permite, dejándolos al aire libre como “monumentos” si son demasiado grandes, o restaurándolos y manteniéndolos en funcionamiento como reliquias vivientes del pasado (MACCANNELL 1999: 88).

El espacio por excelencia donde se realiza la preservación y la exposición del pasado es la ciudad, no solo porque la mayoría de los museos se sitúan en núcleos urbanos, sino porque la ciudad misma es un producto de la historia y puede contemplarse como un museo. La coexistencia de edificios y otros monumentos de diferentes épocas hace de la ciudad una suerte de corte geológico que deja a la vista múltiples capas de sedimentos (AUGÉ 1997: 150). Según Jorge Monteleone, un observador preparado puede leer en estas capas sedimentadas como en un libro: «De algún modo muy preciso, *leemos* las ciudades porque antes han sido *escritas*» (1999:

14) [énfasis del autor]. Es verdad que no todos “leen” la ciudad de la misma manera: para empezar, la lectura de los habitantes será distinta a la de los visitantes externos, y además, cada individuo tiene su forma particular de relacionarse con el espacio urbano y la historia; pero hay “lecturas” de gente más dotada para la observación –pintores, fotógrafos, escritores– que, una vez compartidas, influyen en la construcción de una imagen colectiva que puede atribuir a la ciudad el carácter de un ser animado (AUGÉ 1997: 154). La capacidad de desentrañar los secretos del espacio urbano es considerado por algunos una característica distintiva del viajero auténtico: «Acaso el transeúnte con los ojos y los sentidos abiertos sea el viajero más auténtico; su mirada penetra y deshace el escenario urbano como una insurrección [...]» (MAGRIS 2008: 19). Pero en todo caso, el recorrido por determinada ciudad es un intento de apropiarse de la historia: «[...] le parcours urbain de chaque individu est une manière de s’appropriier l’histoire à travers la ville» (AUGÉ 1997: 144). El resultado es una “domesticación” del pasado, cuya función es, curiosamente, proporcionar más coherencia y unidad al presente.

Algo parecido sucede con la revalorización de la naturaleza (ya sumamente afectada por la actividad humana) y los intentos de preservarla. Para el hombre moderno, la naturaleza va perdiendo su imagen de un territorio amenazador (“salvaje”), paralelo a la “civilización”, y se va convirtiendo en un espacio cada vez más domesticado, destinado al recreo, el disfrute y los juegos. Según MacCannell, antaño la naturaleza representaba uno de los estímulos más poderosos para la creación de solidaridad en las sociedades humanas (una fuerza muchas veces hostil que había que combatir con los esfuerzos mancomunados), mientras que en la actualidad el turismo la ha convertido en una fuente de emociones y de disfrute, en un *locus amoenus* que está en peligro de destrucción y, por consiguiente, necesita ser preservado (1999: 80-81), al igual que la historia y la tradición.

La experiencia turística con la naturaleza es sumamente variada, pero se puede sintetizar en dos grupos principales: a) practicar actividades de ocio al aire libre (generalmente de carácter deportivo) y b) extraer de ella un placer estético. Este último caso a su vez puede adoptar dos formas: la contemplación de un paisaje valorado como bello en su totalidad, o la visita de accidentes del terreno “únicos”, “raros” o “interesantes” (*ibíd.*: 80). Pero ya que en la actualidad la naturaleza se ve afectada de forma irreparable por la actividad humana, la sociedad es cada vez más consciente de que tiene que preservarla: al igual que en el caso de la tradición y la historia, para el individuo moderno la naturaleza representa uno de los nexos con los “orígenes”, con

una “autenticidad” de valor trascendental. Y si el método favorito de “preservar” el pasado es convertirlo en pieza de museo, dentro del espacio urbano la naturaleza está “protegida” en forma de parques y jardines. Pero al incrustar el pasado y la naturaleza en el presente, los museos y los parques automáticamente ponen de relieve la superioridad de la modernidad, su ruptura con el pasado y la naturaleza, reducidos a atracciones turísticas: «as they preserve, they automatically separate modernity from its past and from nature and elevate it above them. Nature and the past are made a part of the present, not in the form of unreflected inner spirit, a mysterious *soul*, but rather as revealed objects, as tourist attractions» (*ibíd.*: 84). Cada esfuerzo por preservar la naturaleza y el pasado lleva a la tendencia contraria: se consigue una mayor unidad del presente frente al pasado y un mayor control sobre la naturaleza (*ibíd.*: 83).

Ahora bien, los lugares de interés turístico raras veces se presentan en uno de los aspectos mencionados en estado puro (puro paisaje o puro monumento histórico). Son más bien unidades complejas en las que uno de los aspectos puede descollar, pero otros también pueden estar entrelazados. Como ha observado Claudio Magris, la historia es un elemento constitutivo de todos los lugares, incluso de los paisajes naturales, con lo que viajar en el espacio se convierte inevitablemente en descifrar las sedimentaciones del tiempo:

El viaje en el espacio es a la vez un viaje en el tiempo y contra el tiempo. [...] cada lugar es tiempo cuajado, tiempo múltiple. Un lugar no es sólo su presente, sino también ese laberinto de tiempos y épocas diferentes que se entrecruzan en un paisaje y lo constituyen; así como pliegues, arrugas, expresiones excavadas por la felicidad o la melancolía, no sólo marcan un rostro sino que *son* el rostro de esa persona, que nunca tiene sólo la edad o el estado de ánimo de aquel momento, sino el conjunto de todas las edades y todos los estados de ánimo de su vida. [...] El paisaje [...] es estratificación de tierra y de historia. No es sólo naturaleza y arquitectura, golfos, bosques y casas, senderos de hierba y piedra; es también y sobre todo sociedad, personas, gestos, costumbres, prejuicios, pasiones, alimento, banderas, fes. (MAGRIS 2008: 19)

Todos los lugares de interés turístico son, a fin de cuentas, productos de la sociedad, y visitarlos es rendir, conscientemente o no, un homenaje a esa sociedad (MACCANNELL 1999: 55).

Además de los lugares de interés, existe otro sector del espacio turístico que no podemos pasar por alto: los lugares de tránsito que el turista tiene que cruzar para llegar a su destino. Carreteras, estaciones ferroviarias o de autobuses, puertos, aeropuertos, aviones, pero también las grandes superficies comerciales: todos, según el antropólogo Marc Augé, son espacios carentes de personalidad propia, que no se relacionan con ninguna cultura en concreto y son más o menos iguales en cualquier punto del planeta; allí el individuo se sume en el anonimato, convirtiéndose en parte de una multitud heterogénea. Son, en definitiva, todo lo contrario a lo que es un lugar reconocible, con historia, y por tanto Augé los denomina “no lugares” (*non-lieux*):

Le non-lieu [...], c'est le contraire du lieu, un espace où celui qui le traverse ne peut rien lire ni de son identité (de son rapport à lui-même), ni de ses rapports aux autres ou, plus généralement, des rapports entre les uns et les autres, ni, *a fortiori*, de leur histoire commune. Le contraire, en somme, du petit village blotti dans la verdure dont le clocher pointé vers le ciel bleu occupe nos rêves et certaines de nos affiches électorales. (AUGÉ 1997: 109)

No es que a los no lugares se les nieguen propiedades espaciales, al contrario; pero su carácter de “tierra de nadie”, de puntos donde convergen y se separan instantáneamente las trayectorias de un público sumamente heterogéneo, los convierte en espacios cambiantes, inestables, privándolos de personalidad propia y relegándolos al margen de la atención del turista moderno, un personaje obsesionado con la búsqueda de lo auténtico y de unos valores supuestamente estables, cuando no “eternos”.

I.1.4. Los desplazamientos migratorios y las identidades transnacionales

La figura del turista tiene sin duda un papel sumamente importante en la cultura occidental actual, pero, como se ha demostrado, hay estudiosos que ponen en tela de juicio el intento de erigirlo en arquetipo del individuo moderno, argumentando que tal afirmación es producto de un error de perspectiva, de un eurocentrismo que hay que superar. Si nos limitamos al ámbito del viaje en la época moderna, el turista sí puede ser considerado la figura dominante (incluso cuando él mismo intenta distanciarse conscientemente de la imagen del “turista” para acercarse lo más posible a su contrario idealizado, el “viajero auténtico”), aunque de ninguna forma la única. Con el advenimiento –a finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX– de lo que se ha denominado con el controvertido término de *posmodernidad*, se ha ido generalizando otro tipo de desplazamientos masivos, cuya capacidad de influir sobre la cultura y la sociedad en general va en aumento. Se trata de un amplio abanico de movimientos migratorios que han invertido el paradigma de los desplazamientos: estos ya han dejado de ser unidireccionales (de representantes de los “centros” de poder económico y cultural que visitan las regiones “periféricas”) para dar paso a los flujos en los dos sentidos (simultáneamente a los primeros, grandes masas de población “periférica” se trasladan hacia los “centros”). Como observa Dean MacCannell, en la década de los sesenta, la actividad que ejercía mayor influencia sobre la cultura mundial era el traslado de capital institucional hacia la periferia, preparándola para la llegada de los turistas, mientras que en la actualidad la fuerza dominante es la migración de personas, por los motivos más variados, desde la periferia hacia los grandes centros de riqueza (MACCANNELL 1999: xxii). Para diferenciar las dos tendencias, algunos críticos proponen utilizar el término *viaje* sólo para referirse a los traslados de ocio o negocio, y designar a los movimientos migratorios con la palabra *desplazamiento* (ingl. *displacement*, fr. *dépaysement*). Esta es la postura por ejemplo de Caren Kaplan: «Travel is very much a modern concept, signifying both commercial and leisure movement in an era of expanding Western capitalism, while displacement refers us to the more mass migrations that modernity has engaged» (KAPLAN 1996: 3), puntualizando que, a pesar de la importancia y el crecimiento de la industria turística, la mayoría de la gente que se mueve por el mundo en la época posmoderna lo hace por

motivos económicos o para escapar de circunstancias que amenazan su integridad física o moral (*ibíd.*: 5).

La irrupción de la “periferia” en los grandes centros económicos ha conllevado una tendencia a la redefinición del concepto tradicional de *estado nacional*, debilitándolo y reafirmando al mismo tiempo. Por un lado, el creciente número de población desplazada (exiliados, refugiados, inmigrantes) va erosionando las antiguas identidades nacionales, haciendo que la relación entre ellas y los respectivos espacios nacionales sea cada vez más borrosa, y en ocasiones hasta inexistente (*ibíd.*: 9). Por otro lado, la población de las grandes metrópolis suele recibir con sentimientos encontrados la afluencia de desplazados: unas veces ve en ellos un elemento enriquecedor para sus propias culturas e identidades tradicionales, pero otras veces los percibe como una amenaza (*ibíd.*: 102). De forma paralela a la globalización de la economía, se han ido generalizando las llamadas identidades transnacionales, relacionadas con fenómenos como el exilio, la expatriación, la inmigración o la diáspora. A continuación analizaremos brevemente sus principales características.

1.1.4.1. Exilio y expatriación

El Diccionario de la RAE (22ª edición) ofrece cuatro acepciones del sustantivo *exilio*: (1) “Separación de una persona de la tierra en que vive”, (2) “Expatriación, generalmente por motivos políticos”, (3) “Efecto de estar exiliada una persona”, y (4) “Lugar en que vive el exiliado”. El verbo correspondiente *–exiliar–* está definido como “Expulsar a alguien de un territorio”, y en su forma pronominal (*exiliarse*), como “Expatriarse, generalmente por motivos políticos”. El verbo *expatriarse* y el sustantivo derivado *expatriación* que aparecen en estas definiciones están explicados respectivamente como “Abandonar la patria” y “Acción y efecto de expatriar o expatriarse”, sin especificar las causas posibles. Por consiguiente, los términos *exilio* y *expatriación* pertenecen al mismo campo semántico, con la diferencia de que el primero de ellos generalmente va asociado a motivos forzosos –sobre todo políticos–, mientras que con el segundo las posibles razones quedan sin especificar.

Por lo general, el exilio y el turismo se sitúan en los dos extremos del espectro de términos relacionados con el viaje. Como ha observado Caren Kaplan, el primer caso implica coacción y una ruptura entre el individuo y su comunidad de origen, mientras

que el segundo es producto de la libre elección y no conlleva rupturas; el exiliado es una figura con una larga trayectoria en la historia occidental que se remonta a la antigüedad griega, mientras que el turista es un personaje característico de la modernidad y de la sociedad de consumo; desde el punto de vista cultural, el exiliado tiene un aura de prestigio en los medios intelectuales y artísticos; el turista, en cambio, es una encarnación de la superficialidad, de la cultura de masas y del arte comercial (KAPLAN 1996: 27). Sin embargo, en la época moderna se ha producido una cierta ampliación en el uso de los términos *exilio* y *exiliado*, con lo cual la distinción con respecto a *turismo* y *turista* ya ha dejado de ser tan nítida e inequívoca, como veremos a continuación.

Un exiliado en el pleno sentido de la palabra tiene que ser un individuo que se ve impedido, contra su voluntad, de vivir en su país de origen, como consecuencia de circunstancias políticas y más concretamente por decisión de las autoridades estatales (*ibíd.*: 107-108). Se distingue del refugiado por el hecho de que este es el representante –generalmente sin rostro– de un grupo, es una categoría colectiva compuesta por masas de gente desplazada a raíz de conflictos surgidos en el seno del estado nacional del siglo XX; el exiliado, en cambio, es siempre un individuo, cuya experiencia, además de la nostalgia por la tierra natal, lleva la impronta de la soledad y de las inquietudes espirituales (*ibíd.*: 120). Quizás la figura del exiliado por antonomasia en la cultura occidental sea el poeta romano Ovidio, quien plasmó el dolor y la soledad del destierro a orillas del Mar Negro en obras como el libro elegíaco con el título significativo de *Las tristes* (*Tristia*). Desde Ovidio, la nostalgia –por el pasado, por la tierra natal, por la lengua materna– será un elemento inseparable de la imagen del exilio; su persistencia se debe a la idea de que el estado natural de las cosas es encontrarse “en casa” y solo el retorno puede remediar el dolor por el alejamiento del hogar (*ibíd.*: 33). Sin embargo, en la época moderna se observa una evolución importante en la tradición de la nostalgia que ha desembocado en una revalorización de este estado anímico connatural del exilio. Habiendo germinado en el Romanticismo, la tendencia de buscar intencionadamente una visión nostálgica para propiciar la inspiración artística llegó a su apogeo entre las dos guerras mundiales. La perspectiva cambia diametralmente: lo que antes se había considerado una experiencia negativa, en la época moderna empieza a verse como un catalizador de la creatividad artística (*ibíd.*: 38); la separación de la tierra natal, del ambiente familiar, pasa a ser vista como una liberación de las reglas restrictivas y asfixiantes de la sociedad de origen, como una vía de escape de lo gregario hacia la soledad del artista, acariciada especialmente desde los románticos en adelante. Así, en

los medios artísticos, el exilio se ha convertido en una actitud elitista, en una “vocación” o “imperativo de desplazarse” en busca de la inspiración. Como resultado, el discurso del exilio impregna el imaginario del artista moderno, independientemente de si en algún momento se ha desplazado realmente de su lugar de origen o no. Para la cultura moderna occidental, los beneficios estéticos que ofrecen las condiciones del exilio como la distancia, la soledad o la alienación, tienen un valor muy alto para un artista que –se supone– aspira a llegar a ver o intuir la realidad de una manera diferente a la del común de los mortales, de la masa. Así, las angustias del exilio se convierten en el precio necesario que hay que pagar para ascender al Parnaso.

Esta tendencia a la revalorización positiva de la experiencia del exilio se ha traducido en la proliferación, sobre todo a lo largo del siglo XX, de individuos con inquietudes artísticas que trasladan *voluntariamente* su residencia a otro país, definiéndose a sí mismos como “exiliados”, aunque muchas veces el elemento coercitivo externo en su motivación sea sumamente borroso y hasta inexistente. En estos casos, la ausencia de circunstancias políticas que impidan el regreso hace más apropiado el uso de los términos más neutros de *expatriado* y *expatriación*, aunque los sujetos mismos de este tipo de desplazamiento prefieran definirse como “exiliados” a secas o, cuanto más, como “exiliados voluntarios”. Los expatriados modernos adoptan el discurso del exilio como una herramienta ideológica, un atributo que en gran medida los consagra como artistas (*ibíd.*: 28). La creencia de que la distancia es la mejor perspectiva y que el cambio de ambiente estimula la creatividad está en el origen del “imperativo de desplazamiento” que mueve al artista moderno y que se materializa en la forma de *exilio voluntario* (es decir, de *expatriación*), visto ya no como una consecuencia de circunstancias políticas adversas, sino como un rito iniciático para acceder a las cumbres del arte “serio” (*ibíd.*: 36). Para los artistas modernos, el exilio tiene la aureola romántica de experiencia liberadora, proporcionando la posibilidad de obviar las obligaciones familiares y las restricciones que impone la sociedad de origen, incluidas las normas burguesas sobre las relaciones sexuales (*ibíd.*: 45). Esto no quiere decir que en la época moderna no hayan existido exiliados forzosos para los que la experiencia no resultó nada liberadora; la imagen “positiva” del exilio no es sino un estereotipo que determina ciertas actitudes muy extendidas en los medios artísticos y se ha impuesto gracias al ejemplo de escritores como los que integraron la llamada *Generación perdida* estadounidense o el *Boom* latinoamericano.

Ahora bien, se puede dar asimismo el caso de algún expatriado moderno que pretenda pasar por un exiliado, pero en realidad suele viajar y actuar como turista, escudándose tras la máscara de las inquietudes artísticas (*ibíd.*: 45-46). Es otra manifestación de la tendencia ya mencionada de querer distanciarse de los turistas y acercarse al máximo al ideal del “viajero verdadero”, en este caso un “exiliado” que ha decidido permanecer durante cierto tiempo en un lugar, experimentando la soledad y la melancolía propiciadoras de la creación artística, pero que a fin de cuentas no llega a superar su condición de turista (*ibíd.*: 47). Y es que, según Kaplan, por mucho que intenten distanciarse de la imagen de turistas, los exiliados voluntarios o expatriados se parecen a los turistas en un punto clave: creyendo que su propia cultura y su lugar natal están agotados, inauténticos, carentes de vitalidad e interés, buscan la autenticidad esquiva en otras tierras u otras épocas; la diferencia sustancial entre los dos en este punto es que para el exiliado la ruptura con el pasado representa un acto único y más radical, mientras que la experiencia turística está más fragmentada, compuesta por múltiples “rupturas” con el lugar de origen; los dos, sin embargo, finalmente fracasan en conseguir la unidad o la autenticidad perdidas (*ibíd.*: 64).

A pesar de que el campo semántico del término *exilio* se ha ampliado en el último siglo, invadiendo parte del territorio de su contrario, el *turismo* (si bien intentando disimular las semejanzas), esto no quiere decir que los dos conceptos hayan empezado a confundirse. Entre ambos –vistos como los dos extremos del espectro de formas que puede adoptar el desplazamiento en la época actual– existen varios grados intermedios y basta con aplicar con más precisión los términos existentes para evitar confusiones. Uno de esos términos es el ya mencionado de *expatriación* (o *exilio voluntario*); otros pueden ser los de *inmigración* y *diáspora*, como veremos a continuación.

1.1.4.2. Inmigración y diáspora

El exilio (en el sentido estricto del término) y la inmigración se parecen por ser desplazamientos que suponen una estancia indeterminada en el país de acogida, pero a partir de allí empiezan las diferencias. En primer lugar, está la motivación del desplazamiento: en el caso del exiliado, como ya se ha dicho, se trata de circunstancias externas (generalmente de carácter político) que lo impulsan a abandonar su tierra natal,

obstaculizándole el retorno; en cambio, el inmigrante suele serlo por su libre decisión y raras veces se plantea la posibilidad de regresar, o cuando menos tiene la intención de posponer el regreso por un tiempo indeterminado. Además, el estímulo más importante para el desplazamiento del inmigrante es el económico: la esperanza de mejorar su situación material suele prevalecer sobre cualquier motivo de tipo estético, artístico o político, propios del perfil del exiliado (KAPLAN 1996: 110). El movimiento de los inmigrantes suele ser unidireccional y claramente definido: desde las llamadas zonas “periféricas” hacia los “centros” del poder económico y político; en cambio, el caso de los exiliados es más complicado: allí el desplazamiento puede realizarse de un “centro” a otro, del “centro” a la “periferia” o viceversa, o entre zonas “periféricas”. Pero quizás la diferencia más radical consista en que, en la mayoría de los casos, el inmigrante aspira a integrarse en la sociedad de acogida (*ibíd.*); por contraste, el exiliado y el expatriado suelen resistirse a la asimilación (*ibíd.*: 37). Desde luego, se trata de aspiraciones idealizadas que en la realidad raras veces se cumplen por completo: los inmigrantes de primera generación nunca o casi nunca consiguen la plena integración – se ha impuesto el estereotipo de las tres generaciones “canónicas” en el proceso de asimilación (CLIFFORD 1994: 311)–, y en el caso del exiliado, la permanencia prolongada en un medio extraño, por mucha resistencia que se oponga, siempre deja su impronta: en la lengua, en los hábitos cotidianos, y también en la manera de percibir el mundo. Pese a que el ideal del exiliado voluntario moderno (el expatriado) es “sentirse extranjero en todas partes” para aprovecharse de la perspectiva de la distancia y tener una visión más lúcida sobre el mundo, puede llegar un momento en que el país de origen se perciba efectivamente con ojos de forastero, y que, en cambio, el lugar de acogida haya dejado de ser ya tan radicalmente extraño, convertido en “casa”. Tzvetan Todorov da testimonio de esta situación en el libro *L’homme dépaycé (El hombre desplazado)*, hablando de su propia experiencia de desplazado (expatriado) en Francia: “Je vis désormais dans un espace singulier, à la fois dehors et dedans: étranger « chez moi » (à Sofia), chez moi « à l’étranger » (à Paris)” (TODOROV 1996: 23). Pero ni el exiliado, ni el expatriado llegan a la asimilación completa, como lo demuestra la sensación de encontrarse en un territorio intermedio, a la vez “dentro” y “fuera” de las comunidades de origen y acogida.

Un concepto relacionado con el exilio y la inmigración es el de *diáspora*. Utilizado en un principio para referirse a las comunidades hebrea, griega o armenia dispersas por el mundo, en la época moderna este término ha ampliado su campo de uso

para abarcar un círculo de grupos étnicos cada vez mayor. La diáspora (término griego con el significado literal de ‘dispersión’) comparte ciertos rasgos tanto con la inmigración, como con el exilio. Así, por ejemplo, su carácter de experiencia colectiva la acerca a la inmigración, distanciándola al mismo tiempo del exilio; pero la situación se invierte si nos atenemos a otros dos rasgos importantes: la resistencia a la asimilación y la imposibilidad de regreso al país de origen, al menos a corto plazo. Esta situación fronteriza, sin límites precisos, del término *diáspora*, a la par con su uso cada vez más amplio e indiscriminado en la actualidad, hacen que, según James Clifford, sea difícil darle una definición satisfactoria e indiscutible, ya sea por vía positiva (dotándolo de unos supuestos rasgos característicos) o negativa (a través de oposiciones con otros términos); sin embargo, es posible esbozar una imagen, no muy rigurosa pero coherente, de la vida en la diáspora (CLIFFORD 1994: 310). En su ensayo titulado precisamente *Diasporas*, Clifford revisa varias definiciones del término, extrayendo las siguientes características básicas de la diáspora: una comunidad minoritaria expatriada que tiene una historia de dispersión (desde un centro hacia al menos dos sitios periféricos); existencia de mitos o memoria sobre el lugar de origen; alienación en el seno de la sociedad receptora; deseo de regresar algún día a la “patria”; un compromiso de contribuir a la reconstrucción o el bienestar de esta patria, y una identidad colectiva, determinada por esta relación con el lugar de origen (*ibíd.*: 305). Son las características que fijan un marco general (y bastante abstracto) de la diáspora; en la práctica, ninguna comunidad concreta posee los rasgos enumerados en su totalidad o en estado puro: dependiendo de cada caso, las variaciones y combinaciones posibles pueden ser muchas. Ni siquiera en el caso de la comunidad diaspórica por excelencia –la hebrea– se dan todos los rasgos tal como los presenta Clifford. El autor da como ejemplo los grupos de sefardíes para los que, después de 1492, el centro que determina la identidad colectiva y alimenta la nostalgia del retorno ya no es uno solo, sino que se ha duplicado: a la Tierra Prometida original (Palestina) se le ha añadido, además, la ciudad de la península Ibérica en la que el grupo respectivo residía a la hora de la expulsión (*ibíd.*). Además, otras características, algunas de carácter aparentemente colateral, pueden ser tan importantes como las formadas alrededor del eje origen-regreso, e incluso más, como por ejemplo la historia del desplazamiento y los subsiguientes sufrimientos, adaptación o resistencia (*ibíd.*: 306).

La conciencia diaspórica se forja en un proceso dialéctico de colisión y diálogo entre culturas (*ibíd.*: 319), en el que la comunidad desplazada suele ser objeto de

discriminación (incluso, a veces, de persecuciones) que provoca como reacción el deseo de autoafirmarse, de negociar un estatus de inclusión sin asimilación. Estamos de nuevo ante el problema del encuentro con el Otro, pero en cierto modo las tornas han cambiado: ya no se trata de un viajero –un individuo, representante de un “centro” de poder económico o político– quien se adentra temporalmente en la “periferia”, encontrándose con una otredad mayoritaria a la que ha de incorporar a su visión del mundo, sino que es el Otro –un personaje colectivo procedente de la periferia o de otro centro– quien se desplaza, cobrando conciencia de su propia “otredad” en el país receptor, y en el intento de preservar su idiosincrasia, se construye una identidad nueva, basada en el sentimiento de pérdida del lugar de origen, en la nostalgia, pero también, y quizás en mayor medida, en oposición a la población del país de acogida. Al definirse en oposición a las comunidades autóctonas y a su pretendida relación “natural” con el suelo en que viven, la diáspora juega el papel de un elemento que erosiona los conceptos decimonónicos de *nación* o *raza*, propiciando la aparición de una conciencia “transnacional”, un concepto de identidad en el que la relación con un territorio determinado es cada vez más vaga y simbólica gracias a la distancia, y en eso se diferencia del caso de los inmigrantes, quienes simplemente sustituyen una identidad nacional por otra en el proceso de la asimilación voluntaria (KAPLAN 1996: 136). En la actualidad, esta conciencia transnacional se encuentra cada vez con mayor frecuencia entre las comunidades minoritarias o de desplazados que guardan cierta relación, por muy simbólica que sea, con su lugar de origen, razón por la cual aumenta también el número de grupos que se definen a sí mismos en términos de diáspora (CLIFFORD 1994: 310). Es un proceso de generalización del discurso diaspórico que se lleva a cabo en detrimento de los discursos de la expatriación, el exilio e incluso la inmigración, reelaborándolos (KAPLAN 1996: 138).

La evolución de la conciencia transnacional, surgida en la diáspora, desemboca, en la época posmoderna, en el uso generalizado (y muchas veces indiscriminado) de conceptos como *cosmopolitismo* y *nomadismo*, dos términos imprescindibles para entender el papel liberador que se le concede al viaje en la época moderna.

1.1.4.3. El desplazamiento como liberación: cosmopolitismo y nomadismo

El prestigio del que goza la figura del cosmopolita (o “ciudadano del mundo”, presuntamente exento de pertenencia nacional) en la época moderna va creciendo a medida que el Estado nacional pierde terreno como factor definitorio de la identidad y el mundo avanza en el proceso llamado globalización. Surgido entre las comunidades de desplazados (exiliados, expatriados, diásporas), el cosmopolitismo representa, para el individuo moderno, un desprendimiento de las “ataduras” del Estado nacional, simbolizando una supuesta liberación espiritual de todo tipo de ideologías (KAPLAN 1996: 30). El carácter ilusorio de esta “liberación” ideológica salta a la vista cuando se descubre que el propio cosmopolitismo no es sino una ideología más, pero este hecho no impide que sea la ideología preferida entre amplios sectores de intelectuales y artistas, para quienes las ciudades cosmopolitas y políglotas son un espacio predilecto para la creación artística y un refugio atractivo. Según algunos autores, el deseo de convertirse en ciudadano del mundo y creerse en sus derechos de instalarse en cualquier punto del planeta no es más que una manifestación moderna del imperialismo occidental, aunque disfrazado (*ibíd.*: 127). Sea como fuere, la plena liberación de las “ataduras” del Estado nacional resulta imposible, como es imposible que el individuo se desprenda totalmente de su identidad de origen. Una de las razones es que, en la época actual, es imposible vivir sin cierta relación con un Estado nacional, materializada en la forma de lo que Todorov denomina *identidad cívica*, en cuya existencia no se suele reparar hasta que se pierde: «Por muy cosmopolitas que nos sintamos, jamás somos ciudadanos del mundo. [...] Para muchas personas del mundo moderno la identidad cívica es como el aire: sólo sentimos que lo necesitamos cuando nos falta; pero ese día recupera todos sus derechos» (TODOROV 2008a: 109).

Una consecuencia directa de la posición privilegiada del cosmopolitismo en la época moderna es la revalorización del concepto de *nomadismo*. En la Antigüedad, con este término se designaban ciertos grupos humanos dedicados al pastoreo que no tenían un lugar de residencia fija (etimológicamente, *nómada* deriva del sustantivo griego *νομάς* que significa ‘pastor itinerante’). Para los griegos antiguos, los nómadas ocupaban el escalón más bajo dentro de la categoría de los bárbaros por la total ausencia de indicios de civilización (BELZGAOU 2008: 208). En la cultura occidental moderna, sin

embargo, la figura del nómada se ha desplazado hacia el otro extremo del eje axiológico, adquiriendo una valoración predominantemente positiva y expandiendo al mismo tiempo su campo semántico. En las definiciones actuales del término *nomadismo* el rasgo etimológico de ‘vida pastoril’ está o bien relegada a un segundo plano, o bien falta por completo; en cambio, lo que destaca en todos los casos es la oposición a ‘vida sedentaria’, como se puede observar en el artículo dedicado a este problema en la enciclopedia *Gran Espasa Universal*: «Forma de vida opuesta al sedentarismo y que consiste en desplazarse de un lugar a otro sin fijar residencia» (2005: 8109). La fascinación moderna por el desplazamiento, por la vida del artista en el exilio, por los beneficios estéticos de la distancia, del vacío, de la melancolía (KAPLAN 1996: 69), ha erigido al nómada –y su personificación más recurrente: el beduino del desierto– en un símbolo de la libertad absoluta (*ibíd.*: 65). La figura idealizada del nómada es, según Caren Kaplan, un modelo que estimula la imaginación de gran parte de los intelectuales de la modernidad, por representar a un individuo en eterno movimiento, al margen de toda dependencia de un Estado nacional, que sabe encontrar su camino a través de un espacio aparentemente ilógico como es el desierto, símbolo del vacío y de la libertad (*ibíd.*: 66).

En la realidad, ninguna comunidad histórica o contemporánea presenta todos los rasgos de la vida nómada en forma pura, de un estado de desterritorialización absoluta (*ibíd.*: 90); en el mejor de los casos podría hablarse de seminomadismo o de nomadismo cíclico, en el que un grupo alterna una serie reducida de lugares habituales, según la temporada. Como símbolo moderno, sin embargo, el nomadismo representa una antítesis del sedentarismo, una alternativa a los mecanismos opresivos del Estado nacional y de la sociedad burguesa, un camino a la libertad absoluta y un antídoto a las prácticas sociales asfixiantes; el entusiasmo que provoca el nomadismo en la época moderna está condicionado por la valoración del mestizaje cultural y de la movilidad (*ibíd.*: 92).

Para resumir, el nomadismo es la metáfora que en mayor medida domina la imaginación del viajero vocacional de nuestra época. Símbolo de una existencia simple, libre de restricciones sociales y cosmopolita, el nomadismo es otra manifestación de la búsqueda de autenticidad que el individuo moderno realiza en estilos de vida menos complejos y más cercanos a la naturaleza.

Como hemos podido comprobar, el viaje de la época moderna presenta múltiples facetas y problemas. Podría decirse que el viaje es una actividad connatural del ser humano, forma parte indisociable de su vida y como esta, tiene innumerables manifestaciones; hay quienes afirman que *es* la vida misma, que el tránsito del nacimiento a la muerte es también una especie de viaje (TODOROV 1993: 91). La complejidad del cuadro que presenta esta actividad humana en el corte sincrónico que hemos realizado, sin embargo, es el resultado de su trayectoria histórica en la cultura occidental; su análisis quedaría incompleto si no le añadiéramos también la dimensión temporal, es decir, hay que realizar otro “viaje”, esta vez en el tiempo, y arrojar luz sobre las principales formas que ha adoptado el viaje a través de la historia para llegar a su estado actual.

I.2. EL VIAJE DESDE EL PUNTO DE VISTA DIACRÓNICO

En este capítulo trataremos de trazar un panorama del viaje a lo largo de la historia. Dado el carácter sumamente extenso del tema, nos centraremos en las épocas clave y los hitos más importantes en la historia del viaje que encuentran un paralelo en la actitud de Cortázar y, por lo tanto, serán de mayor utilidad en el análisis de los textos en que el escritor habla de sus desplazamientos. Con este objetivo, haremos hincapié en la historia de los viajes que de una u otra manera dieron origen a relatos sobre la experiencia vivida y, de esta manera, fueron moldeando la visión occidental sobre el mundo (además, hay que tener en cuenta que es básicamente a través de la literatura que Cortázar, sobre todo en su juventud, fue forjándose una visión personal sobre la manera de viajar). En medio del inabarcable océano que representa el viaje para la civilización occidental, intentaremos trazar unas líneas conductoras que demuestren la evolución de esa actividad que, según Dean MacCannell, comenzó por representar un acto eminentemente individual, pero después fue transformándose, de forma paulatina, en un fenómeno cada vez mejor organizado socialmente, para desembocar, al cabo de siglos, en una experiencia universal, de masas (1999: 5).

I.2.1. El viaje premoderno: desde la Antigüedad hasta la época de los Grandes Descubrimientos Geográficos

La decisión de reunir en este apartado a épocas tan dispares como la Antigüedad, el Medioevo y el Renacimiento ha sido motivada por el hecho de que, durante todo ese macroperíodo de más de tres mil años, la actitud hacia el viaje se mantuvo relativamente uniforme en comparación con la evolución espectacular que experimentó en los siglos posteriores. Tanto es así que, desde la perspectiva actual, autores como Paul Fussel consideran que prácticamente hasta el Renacimiento no se puede hablar más que de *pre-viaje* ('pre-travel'), porque, para poder aplicar el término *viaje* ('travel'), en el sentido moderno de la palabra, el desplazamiento de un lugar a otro tendría que estar motivado por la búsqueda de un placer no utilitario (FUSSEL 1987: 21). Esta distinción terminológica que intenta introducir el autor inglés es otra prueba inequívoca de la evolución del concepto de *viaje* a través de la historia. Y parece que en ese camino

evolutivo hay una piedra angular: el Renacimiento, y más concretamente los Grandes Descubrimientos Geográficos que marcan el inicio de la hegemonía política, cultural y tecnológica de Occidente en el mundo.

El lapso de más de tres milenios (comenzando desde los albores de la historia escrita) que analizaremos aquí es muy heterogéneo en muchos sentidos: con múltiples cambios radicales en las condiciones sociopolíticas, económicas y culturales, sin mencionar la riqueza de acontecimientos históricos de primer orden que fueron moldeando lo que solemos llamar la cultura occidental. Sin embargo, existe un denominador común en la mentalidad viajera de aquellos tiempos que justifica la constitución de este macroperíodo para nuestros fines: es la relación dialéctica dominante entre el **desconocimiento** casi total del mundo más allá de los restringidos límites de la propia cultura y el esfuerzo consciente (y a menudo arriesgado) por **explorar** ese mundo ignoto, por ampliar los horizontes intelectuales. En aquellos tiempos, la vulnerabilidad del ser humano en relación con la naturaleza era considerable y el nivel tecnológico hacía que los desplazamientos fuesen sumamente arriesgados. El mundo era visto por los humanos como un peligro, y el pensamiento mitológico contribuía a poblarlo con todo tipo de monstruos, criaturas fantásticas y fuerzas sobrenaturales que regían el destino de los mortales. Por lo tanto, viajar en aquellos tiempos equivalía a realizar casi una proeza digna de un héroe, cuyo arquetipo podría ser Ulises. En su mayoría, los viajes a larga distancia se hacían por vía marítima e implicaban tanto peligro que antes del embarque se solían officiar sacrificios y otros rituales para conjurar las fuerzas hostiles (FUSSEL 1987: 22). El héroe viajero no era más que un juguete en las manos de veleidosas fuerzas naturales y sobrenaturales. El contraste con la actitud viajera de épocas posteriores se hace patente si nos detenemos en la figura mítica de Robinson Crusoe, el protagonista epónimo de la novela de Defoe, publicada en 1719, poco después de terminado el período que estamos examinando. Aunque su llegada a la isla desierta también es producto de circunstancias adversas, su mentalidad de individuo criado en una sociedad capitalista le impulsa a lanzarse a la “domesticación” sistemática de la naturaleza, “sometiéndola” a su voluntad y modificándola en su beneficio, es decir, convirtiéndola en espacio civilizado: para el hombre occidental del siglo XVIII, las fuerzas naturales ya habían dejado de ser invencibles y, por tanto, ya no le infundían el horror de antaño.

La transformación de la relación del hombre occidental con la naturaleza se fue produciendo a lo largo de los más de treinta siglos de **exploración**, en los que la

ecúmene se fue ampliando poco a poco para llegar a la construcción definitiva de la imagen del mundo hacia el final de la época de los Descubrimientos Geográficos. Esa exploración del mundo tuvo sus altibajos, en ocasiones fue producto colateral de viajes comerciales o campañas militares, otras veces constituyó una finalidad en sí, provocada por la simple curiosidad intelectual, pero indefectiblemente contribuyó a la construcción de la idea que tenemos de nuestro planeta en la actualidad.

El primer relato de viajes conocido de un personaje histórico es el del príncipe egipcio Herkhuf, quien vivió a finales del Reino Antiguo, alrededor del año 2250 a.C. (RULL – SERRALLONGA 2008: 26). El relato fue escrito con jeroglíficos como parte de la decoración de las paredes interiores de la tumba del príncipe en Elefantina (la actual Asuán) y refiere las expediciones que este realizó a la región de Yam (la actual Nubia) con fines comerciales (la obtención de bienes exóticos o de lujo para el faraón), pero que, de manera colateral, tenían también el carácter de exploración. En esta primitiva crónica de viajes destaca la primera aparición de dos elementos que, bajo formas muy variadas, serán dos constantes del género hasta hoy día: el interés por lo extraño y el encuentro con el Otro. Aquí los dos elementos confluyen con más claridad en la figura del pigmeo que Herkhuf llevó consigo a la vuelta de su tercera expedición y que provocó el entusiasmo del faraón más que cualquiera de los productos exóticos (*ibíd.*: 33). Estos dos elementos, que podríamos reunir bajo el denominador común de la **diferencia**, funcionan como catalizadores del interés de los egipcios por lo que se encuentra más allá de sus fronteras, es decir, contribuyen a la expansión del conocimiento del mundo, pero todavía sin provocar las reacciones y sentimientos contradictorios de épocas posteriores: «[...] la experiencia del *otro* –de aquel culturalmente diferente– no se resuelve en conflicto, mediante el enfrentamiento, sino con la mirada curiosa del viajero que descubre nuevos horizontes, culturas y, en definitiva, nuevos límites» (*ibíd.*: 36).

El relato de Herkhuf es un testimonio interesante de la actitud de los viajeros en los albores de la civilización, pero su resonancia en el imaginario colectivo de épocas posteriores fue sumamente reducida, hasta podríamos decir inexistente fuera de Egipto, porque permaneció perdido y silencioso hasta fechas muy reciente, sellado a cal y canto en la tumba del príncipe egipcio. Los hitos verdaderamente importantes en la historia de los viajes en Occidente y en la ampliación progresiva de los límites del mundo conocido vendrán marcados por los griegos, primero, y por los romanos, después. En primer lugar, cabe destacar la aportación de los navegantes micénicos, quienes recorrieron todo

el Mediterráneo, desde las costas de Siria y Fenicia al Este hasta la península Ibérica al Oeste, pasando por Sicilia e Italia, durante el segundo milenio antes de la era cristiana. Se cree que son precisamente sus periplos los que dieron origen a las leyendas de los viajes más famosos de la antigüedad clásica, como los de Jasón y los Argonautas, Ulises o Heracles, entre otras (STRIANO 2000: 40). El segundo momento importante fue la colonización griega de las costas del Mediterráneo y el mar Negro entre los siglos VIII y VI a.C. Después llegó la expansión del dominio político y cultural heleno por Oriente Próximo y Medio, llevada a cabo por Alejandro Magno (s. IV a.C.); y un poco más tarde, todas las tierras de la cuenca mediterránea quedaron integradas en una estructura política única, dirigida desde la ciudad de Roma; finalmente, el hito que cierra el macroperíodo es la ya mencionada época de los Grandes Descubrimientos Geográficos, más de mil años después de la caída del Imperio Romano de Occidente (*ibíd.*: 41).

La ampliación de los horizontes geográficos de los griegos en la época de la colonización se tradujo en los primeros intentos de describir el mundo conocido: en el siglo VI a.C. aparece el primer mapa, dibujado por el filósofo Anaximandro de Mileto (*ibíd.*), pero es sin duda la obra de Heródoto de Halicarnaso, titulada *Historia*, la que reviste un interés especial. El título es revelador, ya que el significado con el que Heródoto utiliza la palabra *historia* es el etimológico, equivalente a “investigación” o “exploración” (del verbo ἵστωρέω: ‘investigar, explorar’). La obra es fruto de las exploraciones y andanzas del autor por tierras del Mediterráneo oriental –la ecúmene de los griegos– y «se aproxima a lo que llamaríamos geografía humana, junto con el gusto por el relato y los hechos y acontecimientos históricos relativamente cercanos a él» (*ibíd.*: 47). Heródoto, Tucídides, Jenofonte o Polibio, entre otros, instauraron uno de los principios que se convirtieron en fundamentales para la historiografía antigua: utilizar como método principal de exploración el testimonio directo, es decir, la información recibida por vía de la observación, de la *autopsia* en el sentido etimológico (de αὐτοψία, ‘acción de ver con los propios ojos’), cuyo objetivo principal es acercarse a la verdad y conseguir el máximo grado de precisión o ‘conformidad con los hechos’ (*akríbeia*) en la descripción (SERÉS 2011: 1178-1179). Estos primeros historiadores no descartaban la información adquirida de segunda mano, a través de informadores, pero la aceptaban después de un cuidadoso proceso de investigación y análisis, como explica Tucídides, el otro grande de la historiografía griega, al principio de su *Historia de la Guerra de Peloponeso*: «Y en cuanto a los hechos acaecidos en el curso de la guerra, he considerado que no era conveniente relatarlos a partir de la primera información que

caía en mis manos, ni como a mí me parecía, sino escribiendo sobre aquellos que *yo mismo he presenciado* o que, cuando otros me han informado, *he investigado caso por caso, con toda la exactitud posible.*» (TUCÍDIDES 1990: 163) [La cursiva es nuestra]. Esto explica por qué el actual concepto de *historia* no coincide con el que tenían los antiguos: las *investigaciones* ('historias') de éstos se centraban más que nada en hechos contemporáneos o no muy alejados del momento de escribir (SERÉS 2011: 1178), e incluían abundantes descripciones geográficas, etnológicas, lingüísticas, etc., es decir, abarcaban una amplia gama de aspectos de la vida de los lugares visitados por el historiador. Por tanto, existen motivos para afirmar que esos primeros libros de "historia" en realidad marcaron las pautas de la literatura de viajes. Y es lógico, porque los historiadores antiguos eran al mismo tiempo grandes viajeros que convirtieron sus andanzas en fuente de conocimiento:

El concepto de viaje como experiencia que entraña un conocimiento, que además debía ser divulgado, se instituyó de la mano del gran viajero griego Heródoto [...], quien tuvo como máxima viajar para ver mundo. Fue primero un viajero forzado, ya que debió abandonar su ciudad, Halicarnaso, en la costa occidental de la actual Turquía, a causa del exilio político. Su gusto por la aventura le llevaría a recorrer gran parte de Persia, Grecia, las islas del Egeo, Libia o Egipto. No pocas veces fue el primer extranjero en visitar los lugares. Su curiosidad le llevó a interesarse por *la geografía de aquellos países, el modo de vida de sus habitantes, sus costumbres religiosas y también a entender los acontecimientos políticos más relevantes.* Al mismo tiempo se sintió fascinado por curiosidades y anécdotas que chocaban con la mentalidad de un griego [...] (GIL PANEQUE 2008: 11-12) [La cursiva es nuestra]

La experiencia de lo **diferente**, de la otredad, impregna la obra de Heródoto, quien «manifiesta una predilección por todos los detalles concretos y pintorescos; todo lo llamativo, extraordinario, ejerce sobre él una atracción evidente» (STRIANO 2000: 47). Ocupan un lugar destacado «las costumbres contrarias a la decencia» (*ibíd.*) y «los detalles escabrosos o de mal gusto para el ciudadano griego» como la antropofagia (*ibíd.*: 48), así como los problemas relacionados con la comparación de diferentes cultos religiosos (FUSSEL 1987: 27). Probablemente el rasgo más extraordinario de Heródoto como viajero es precisamente su postura frente al Otro: a diferencia de la mayoría de los griegos de la época (cuyos juicios sobre el *bárbaro* no superaban el plano axiológico, según los criterios superior/inferior o civilizado/no civilizado), el historiador solía

colocar a los no griegos en el plano epistémico, como objeto digno de ser conocido y estudiado de la manera más desprejuiciada posible. Es de destacar «su afán por aprender del otro –el bárbaro – huyendo de prejuicios, pero sin renunciar a su propia esencia cultural. Si bien es cierto que, como griego, Heródoto creía en la superioridad de sus ideales culturales, también demuestra que era capaz de apreciar y alabar los aspectos positivos de otros pueblos» (RULL – SERRALLONGA 2008: 51-52).

En su actitud frente al Otro, Heródoto no llegó al plano praxeológico, el tercero según el esquema tripartito de Todorov, pero el que sí lo hizo fue Alejandro Magno, un siglo más tarde. Tras las conquistas de Egipto y Persia, Alejandro siguió una política de acercamiento consciente y sistemático a los pueblos conquistados, adoptando algunas de sus costumbres y otros elementos culturales (sobre todo relacionados con la parafernalia externa o los cultos religiosos). Esa política fue aceptada solo en parte y a regañadientes por sus generales y el resto del ejército macedonio, ya que contrastaba con la actitud generalizada en el mundo heleno de la época, compartida incluso por su preceptor Aristóteles, quien «defendía en sus obras la idea griega de los bárbaros como seres inferiores, esclavos por naturaleza» (LOZANO 2000: 116). Ese coqueteo con la cultura persa fue una de las principales causas de los conflictos que tuvo Alejandro con representantes de su propio ejército, pero formaba parte sustancial de su plan para la creación de «un Estado nuevo, llamado Imperio universal, donde confluían elementos griegos, macedonios fundamentalmente, y persas, cuyo centro y símbolo era Alejandro. Macedonia no quedaba afectada por estas transformaciones» (*ibíd.*). Pero una consecuencia de las campañas alejandrinas que sí afectó a la civilización helena fue la ampliación del mundo conocido hasta límites nunca antes imaginados y de los horizontes intelectuales en general. La avanzadilla de esa empresa intelectual fue constituida por los cronistas (con Calístenes de Olinto a la cabeza) a los que Alejandro llevó consigo con el propósito de que dejaran noticia de sus hazañas para la posteridad. Pero además de esa función “periodística”, los cronistas tenían también como tarea realizar «un meticuloso estudio etnográfico y topográfico» (GIL PANEQUE 2008: 10) de las regiones que visitaban, y enviar los escritos con sus observaciones a Macedonia, donde estaban a disposición de los filósofos (como Aristóteles) y otros hombres de ciencias. Tras la muerte de Alejandro, su vasto imperio se disgregó en satrapías independientes, entre las cuales las comunicaciones se fueron haciendo cada vez menos regulares. A pesar del fracaso político de la empresa de Alejandro, sin embargo, «desde el punto de vista estrictamente cultural, las campañas alejandrinas supusieron la

auténtica apertura de Asia para los griegos, limitados hasta entonces a las costas occidentales de la península anatólica» (LOZANO 2000: 126).

Poco después, otro gran imperio –el de los romanos– consiguió la unión política de todas las tierras de la cuenca mediterránea, un hecho que dejó huellas duraderas en las sociedades afectadas a todos los niveles (económico, cultural, religioso, lingüístico), pero de una manera muy especial se reflejó en los viajes. La construcción de una densa y eficaz red de caminos que cubría todo el territorio del imperio facilitó las comunicaciones tanto por mar como por tierra, impulsando los desplazamientos de todo tipo, desde los comerciales, militares, administrativos o diplomáticos, que eran los más frecuentes, hasta los que se hacían por motivos de salud –enfermos en busca de balnearios y climas más sanos– o de estudios: alumnos y maestros que se buscaban mutuamente en los grandes centros del saber (FUSSEL 1987: 21-22). Pero hay un tipo de viaje de aquella época que merece especial atención por sentar las bases de una larga tradición que llega hasta la actualidad: el desplazamiento por motivos religiosos.

El viaje sacro o religioso existió durante toda la Antigüedad: en Grecia, mucho antes de ser incorporada al Imperio romano, era común que la gente visitara templos famosos, oráculos, así como festivales o competiciones de carácter sagrado. Son los casos de los oráculos de Delfos o Dodona, los juegos olímpicos, ístmicos y píticos, los santuarios de Asclepio en Epidauro o de Zeus en Olimpia, y un largo etcétera. Pero es durante el período romano cuando este tipo de viaje cobra impulso, primero por el prestigio que adquiere la cultura griega clásica entre la élite romana, y, más tarde, por la adopción del cristianismo como religión oficial del Imperio. Muchas veces se equipara a los peregrinos del mundo clásico con el turista actual, pero si bien es cierto que existen similitudes (se trata de un desplazamiento con fines no utilitarios), también hay una diferencia sustancial: en aquella época viajaba sólo la gente de posibles y con una elevada posición social. Así y todo, fue a raíz de este tipo de viajes que surgieron las primeras guías “turísticas” (o sus precursoras). La más famosa es la *Descripción de Grecia*, destinada a los “turistas” romanos, en la cual el viajero griego Pausanias (s. II) hace una relación detallada de la topografía, los monumentos artísticos, los cultos y las leyendas de la antigua Grecia; fue utilizada como guía hasta en el siglo XVIII por los viajeros británicos de visita por tierras helenas. Pausanias vio personalmente los lugares que describe, pero su interés se centra no tanto en los elementos exóticos o extraños, sino en aquellos con un significado religioso: él actúa como un recolector de mitos y leyendas populares de carácter sagrado (FUSSEL 1987: 48), visitando los lugares exactos

donde ocurrieron los hechos narrados, sin hacer una distinción clara entre los acontecimientos históricos reales y los míticos.

También religiosos fueron los motivos del viaje a Tierra Santa de la primera mujer que dejó noticias escritas de sus peregrinaciones. Poco se sabe de su personalidad, y la información de que se dispone es incierta, con un alto grado de hipótesis: según la opinión más generalizada, su nombre era Egeria (aunque también circulan las variantes de Aetheria, Eucheria o Geria) y probablemente procedía de la península Ibérica, de una familia de alta posición social, ya que de no ser así, no habría podido costearse un viaje de este tipo. Todos los demás datos proceden o se deducen de la descripción de su itinerario, hecha por ella misma en latín vulgar (conocida en la actualidad bajo los títulos de *Peregrinatio Egeriae* o *Itinerarium ad Loca Sancta*). Los límites temporales de su peregrinación se pueden situar con bastante precisión entre los años 381 y 384 (MOURE CASAS 2000: 219), poco después de que el emperador Teodosio proclamase al cristianismo la religión oficial del Imperio (en el año 380). Llevando «la Biblia como guía, visitó todos los Santos Lugares» (ANDRADE 2008: 83), de los que el primero (por lo menos según lo que se conserva del único manuscrito de la obra, cuyo inicio falta) fue el monte Sinaí en Egipto, pasando después a Palestina (Jerusalén, el monte Nebo y la tumba de Job), para terminar con el periplo a Constantinopla en el camino de vuelta (durante el que visitó Antioquía, Edesa, Tarso y Calcedonia, entre otras ciudades). El relato está dividido en partes, correspondientes a las diferentes etapas del viaje. Formalmente se podría clasificar como perteneciente al género epistolar, dirigido a un destinatario colectivo (MOURE CASAS 2000: 231), aunque hay estudiosos que, por el contenido, definen «la *Peregrinatio* como obra pionera de la literatura de viajes» que inaugura «un nuevo género literario, *el reportaje en vivo*» (*ibíd.*: 232). Lo más interesante para nuestro estudio es, sin embargo, la actitud de viajera que se observa en Egeria. Resulta que, al igual que Pausanias, lo único que despierta su curiosidad son los lugares y objetos que llevan una carga sagrada (en este caso bíblica). Nada dice del «modo de hacer el viaje; de las dificultades o las sorpresas del camino, cuya descripción es para Egeria secundaria. Y es que el viaje no es el objetivo de la narración [...]; es sólo algo inevitable –a veces forma parte del sacrificio personal– para llegar a los lugares, que es lo que vale la pena pararse a describir» (*ibíd.*: 230). Otro elemento característico de la literatura de viajes –el encuentro con el Otro, el diferente– también brilla por su ausencia en el relato: Egeria no dice nada «de las gentes que habitan en esos lugares ni de sus formas de vida, que a la fuerza vio, salvo si intervienen

directamente en sus desplazamientos [...]. Parece que sólo se encontró como seres humanos individuales a *santos monjes* y obispos» (*ibíd.*: 233). Esta peculiaridad es fácilmente explicable, dado que el objetivo manifiesto de Egeria es contar su experiencia de peregrina devota. Sin embargo, Egeria hace una contribución esencial a la literatura de viajes, sin ser consciente de ello, al introducir el relato que describe una experiencia personal desde la primera persona:

[...] puede que haya inaugurado la literatura de viajes en el sentido de ofrecer una descripción de un lugar visto y vivido en primera persona, con la aparición de *ego*, algo que suele faltar en los Itinerarios [...]. El objetivo de la autora, sin duda religioso, es ofrecer un testimonio en el lugar, al que llega con esfuerzo y por voluntad de Dios, de la vida de un personaje bíblico, o de un mártir, o de unas reliquias, documentándolos con la Biblia, las Actas de los mártires [...] o con otros documentos. (*ibíd.*: 233-234)

La última característica que merece ser destacada en la actitud de los viajeros de la Antigüedad y especialmente de esos primeros “turistas” que fueron los peregrinos en busca de lo sagrado: la palmaria falta de interés hacia el **paisaje**. Una de las pruebas, según Paul Fussel, es que entre las siete maravillas del mundo antiguo (es decir, las siete “atracciones turísticas” más importantes) no hay ninguna que sea producto de la naturaleza, todas son obra humana: «It is notable that the Seven Wonders were all man-made, with not a Grand Canyon or Carlsbad Cavern among them. People might climb Mt. Etna to enjoy a *frisson* at that version of an entrance to the Underworld, but that was about the limit of the interest in “nature”» (FUSSEL 1987: 24).

La figura del peregrino se convirtió en la imagen emblemática del viajero durante la Edad Media. De hecho, el peregrinaje adquirió el carácter de metáfora de la vida terrenal: el hombre medieval era considerado un *viator*, es decir, un ‘viajero’ eterno cuyo camino en la tierra estaba trazado y regido por los designios divinos (AZNAR VALLEJO 2009: 20). Y al contrario de la opinión generalizada, según la cual en la sociedad de aquella época predominaban los sedentarios, la «movilidad de los hombres medievales fue [...] extrema» (AZNAR VALLEJO 2007: 14). Al igual que en la Antigüedad, todavía no se puede hablar de viaje en el sentido moderno de la palabra (el de un desplazamiento destinado a proporcionar un placer al margen de los fines utilitarios). Los obstáculos ante el viajero eran mucho más numerosos que en la época

anterior, sobre todo en la Alta Edad Media (por el colapso de la red viaria terrestre tras la desintegración del Imperio Romano de Occidente y la subsiguiente fragmentación política, la creciente inseguridad y la disminución del comercio a largas distancias). No obstante, el Medioevo europeo resultó ser una época muy fructífera en materia de viajes, puesto que fue entonces cuando el mundo occidental consiguió completar una imagen total de la Tierra, comprobando por primera vez sus dimensiones reales; fue un tiempo en que surgieron asimismo una serie de tópicos relacionados con el viaje que echaron profundas raíces y han sobrevivido hasta nuestros días. La labor exploradora se llevó a cabo durante todo el período, pero los mayores avances se concentraron, según Eduardo Aznar Vallejo, en tres momentos principales: «fines de la Alta Edad Media, cuando los normandos ampliaron los horizontes de la Cristiandad occidental hacia el este y el noroeste; durante el siglo XIII cuando comerciantes y misioneros abrieron las rutas asiáticas hasta China; y a lo largo del siglo XV, cuando los marinos europeos realizaron la exploración del Atlántico, permitiendo el periplo de África, la apertura de nuevas rutas hacia Asia y el descubrimiento de América» (2007: 10).

Independientemente de las numerosas dificultades y peligros que acechaban al viajero y a pesar de que «emprender un viaje en aquellos tiempos significaba una grave decisión» (*ibíd.*: 17), el hombre medieval tenía numerosos motivos para superar el miedo y ponerse en camino: en primer lugar, como siempre, estaban los que se desplazaban por razones de comercio (inicialmente entre ciudades feriales, más tarde a una distancia cada vez mayor), después venían los diplomáticos que establecían relaciones entre los numerosos reinos y principados; peregrinos, monjes, estudiantes que «viajaban para ver mundo y ampliar sus conocimientos» (*ibíd.*: 14); gente que migraba escapando de hambrunas y epidemias; mensajeros, militares mercenarios, pastores de ganado trashumante, canteros, albañiles y otros artesanos; juglares, artistas, buscadores de fortunas y todo tipo de gente marginal (*ibíd.*). El orden social muy rígido provocó que algunos espíritus libres vieran en el movimiento una vía de escape (AZNAR VALLEJO 2009: 25), introduciendo en el imaginario colectivo un tópico muy extendido en épocas posteriores: el del **viaje como libertad**, practicado en un principio por artistas itinerantes, intelectuales o grupos marginales. Y también otro tópico recurrente entra en circulación en esa época, de la mano de algunos viajeros musulmanes del Magreb como el tangerino Ibn Batuta: la idea de **la vida errante como fuente de aprendizaje y sabiduría** (RULL – SERRALLONGA 2008: 57).

Se ha subrayado muchas veces que los descubrimientos realizados durante el Medioevo resultaron en una ampliación espectacular de las dimensiones del mundo conocido. El proceso fue lento, debido a las particularidades de la mentalidad medieval, en la que tenía especial relevancia el concepto de autoridad, es decir, el saber heredado de los filósofos grecolatinos canónicos y, desde luego, el que procedía de la máxima autoridad, la Biblia. En palabras de Mercedes Serna, en esa época «no se es sabio por traer cosas nuevas, sino por acumular lo ya sabido. La tarea intelectual es, pues, la de copiar, coleccionar la suma de conocimientos posibles, acabados, delimitados, definitivos, para alcanzar al sabio antiguo» (2005: 16). Para el hombre medieval, toda ciencia estaba impregnada por la moral judeocristiana, y la cosmovisión no era una excepción: el mundo era concebido según un sistema rígido de equivalencias morales y espaciales, en el que lo ‘alto’ se identificaba con el bien y tenía connotaciones positivas, mientras que lo ‘bajo’ significaba todo lo contrario (NUCERA 1999: 130). Es por este hecho que la parte superior de muchos mapas medievales estaba reservada para la representación del Paraíso, pese a que, según la tradición bíblica, éste se situaba en algún lugar en Oriente, en Asia (*ibíd.*). Otros mapas, aunque respetasen el eje norte-sur, situando el Edén al Este, lo “duplicaban” al norte con una tierra mítica que se le parecía asombrosamente: la de los hiperbóreos, un pueblo supuestamente inmortal que vivía en eterna armonía y felicidad (*ibíd.*). En cambio, al sur, en las regiones ecuatoriales, estaba situada la llamada *zona tórrida*, considerada inhabitable a causa de las altas temperaturas (SERNA 2005: 20). Más “abajo” aún (es decir, más al sur) habría otra zona templada –la meridional– donde, según los que se basaban en las autoridades de la Antigüedad clásica, vivirían los antípodas (seres humanos totalmente opuestos a los de este lado del ecuador), pero el contacto con ellos sería imposible por el carácter intransitable de las regiones equinocciales; según otros, más apegados al texto bíblico, los antípodas no podían existir porque no era posible que descendientes de Adán y Eva pudieran haber llegado hasta allí a través de la infranqueable zona tórrida (*ibíd.*: 23). Pero al margen de estas representaciones simbólicas, el Paraíso era «objeto de una búsqueda muy real» (AZNAR VALLEJO 2009: 34), sobre todo en la forma de una isla. La genealogía de la imagen de la **isla paradisíaca** se remonta a Platón y Aristóteles, según los que la llamada Isla del Atlántico o la Atlántida era un lugar donde reinaban la armonía, «la fertilidad, felicidad y abundancia» (SERNA 2005: 20); más tarde esta imagen fue encarnada por las llamadas islas Afortunadas, asociadas con las Canarias; al final se convirtió en un tópico que ha sobrevivido hasta nuestros días. Pero quizás la

función más importante de esta imagen para la evolución de la actitud viajera es que derivó hacia una **visión paradisíaca de la naturaleza** en general, que «pasará a convertirse en lugar común cada vez que se trate de tierras ignotas» (*ibíd.*). Por ejemplo Colón, al describir las tierras del Nuevo Mundo, utiliza elementos del paisaje trovadoresco: «un *locus amoenus* cuyos árboles están permanentemente verdes, el aire es suave y dulce, y el agua, que también brota de las fuentes trovadorescas, es fresca, clara y cristalina» (*ibíd.*: 38); sus descripciones son siempre iguales, «fijadas por el tópico» (*ibíd.*), destinadas a presentar la naturaleza como «un jardín de la eterna primavera» (*ibíd.*: 39). No obstante, hay que destacar el creciente papel del **paisaje** para los viajeros medievales (recordemos que los antiguos no manifestaban ningún interés en este sentido).

Un momento clave para el viaje medieval fue el siglo XIII, cuando el dominio sobre el medio natural había experimentado un considerable progreso, la sociedad occidental había conseguido un crecimiento económico y demográfico importante (AZNAR VALLEJO 2009: 26), y Europa empezó a mirar más allá de sus fronteras en busca de nuevos mercados e influencia política, sobre todo al Este, a Asia. A partir de ese momento muchos tópicos sobre el mundo, considerados inamovibles, empezaron a tambalearse, dando lugar a tópicos y mitos nuevos. Los primeros agentes de la exploración europea de Asia fueron los misioneros y los comerciantes, entre los que destaca la figura de Marco Polo. El encuentro con los pueblos asiáticos desconocidos hasta entonces provocó dos cambios sustanciales en el imaginario occidental: en primer lugar, la irrupción con fuerza del problema del Otro, del diferente, y en segundo lugar, la redefinición del concepto de **maravilla** (*ibíd.*: 32). Como hemos visto, para los antiguos, una maravilla podía ser solo producto del trabajo humano e implicaba un alto grado de belleza o arte en la elaboración; durante la Edad Media, el campo de aplicación del término se amplió considerablemente para abarcar todo lo que provocaba admiración o sorpresa. En palabras de Eduardo Aznar Vallejo:

La búsqueda de las **maravillas** constituyó uno de los más importantes atractivos de la exploración del mundo. Su sentido siguió siendo el del verbo latino “mirari”, que indica admiración, sorpresa, gusto por lo nuevo y extraordinario, no por lo bello. Para las gentes del Medievo las maravillas se encontraban en el plano de lo natural, por sorprendentes que pudiesen parecer, y se distinguían por tanto de los milagros y otras manifestaciones de lo sobrenatural. (2009: 32)

Marco Polo fue una de las figuras emblemáticas de esa avidez de maravillas que experimentaba la sociedad medieval europea. No es casual que la descripción que dejó de sus viajes se conociera por el título de *Libro de las Maravillas*. Esta obra representa uno de los raros casos en que un relato de viajes dejó una huella imborrable en el imaginario colectivo y tuvo consecuencias de gran alcance en la historia, contribuyendo a que se desencadenase el fenómeno conocido como los Grandes Descubrimientos Geográficos:

Gracias a su relato de las maravillas orientales, Occidente se abrió a nuevas civilizaciones, inventos y mercados. Experimentó una revolución geográfica, comercial, tecnológica y también de mentalidad que, con el tiempo, desembocaría en una era de descubrimientos que culminaría en los de América, los Mares del Sur o el interior del África negra. La larga travesía de Marco Polo desencadenó esta serie de exploraciones sistemáticas. Fue un hito básico en el conocimiento del planeta, sus habitantes y su potencial. (ELIOT 2008: 18)

Estos descubrimientos, que se intensificarían de manera espectacular a partir del siglo XV, contribuyeron a derrumbar gran parte de los tópicos en la cosmovisión de la sociedad medieval. Así, por ejemplo, la exploración del Atlántico que llevaron a cabo los portugueses, aventurándose cada vez más al sur en busca de un camino marítimo a la India alrededor de África, invalidó la teoría de los climas, al probarse que las zonas equinociales no eran inhabitables y se podían franquear sin problema para llegar a las zonas templadas del hemisferio meridional. Pero el acontecimiento de mayor trascendencia de aquella época fue sin duda el descubrimiento (y posterior conquista) de América. En primer lugar, este hecho puso en entredicho la infalibilidad de las autoridades ideológicas del mundo medieval, según las cuales no existían más continentes que los tres conocidos tradicionalmente (Europa, Asia y África). En segundo lugar, puestos ante una realidad totalmente nueva para la interpretación de la cual no se poseían herramientas adecuadas, los europeos se vieron forzados a modificar sus esquemas ideológicos. La crisis ideológica está patente todavía en Colón, «el primero que interpretó con palabras el Nuevo Mundo» (SERNA 2005: 28), en cuyos escritos hay que «diferenciar entre qué contempla [...] y qué dice que contempla; qué ve y qué quiere o necesita ver: realidad empírica frente a ideología» (*ibid.*: 27). Los

llamados cronistas de Indias fueron solucionando poco a poco el problema interpretativo y, volviéndose hacia los principios de la *autopsia* y la *akríbeia* de los historiadores antiguos, fueron encontrando las herramientas discursivas para integrar la imagen de América en la cosmovisión occidental. Un lugar destacado en esta compleja imagen lo ocupó el indígena, el Otro que jugó un papel primordial en la conformación de la identidad europea durante la época de la Ilustración. En un principio presentado por Colón mediante un discurso exotista, al igual que las descripciones de la naturaleza (*ibíd.*: 43), el indígena americano encarnó el mito del **buen salvaje**, de un ser humano que llevaba una vida inocente en medio de aquellas tierras paradisíacas. Más tarde, sin embargo, Colón fue derivando hacia «una ideología que acepta la inferioridad del indio y que admite la esclavitud» (*ibíd.*: 44). La esclavitud en tierras americanas –de los indios primero, de los africanos importados más tarde– dio origen a un debate intelectual en el seno de la sociedad europea, del cual cristalizará, durante el llamado Siglo de las Luces, la idea fundamental de la *universalidad* en las relaciones con el Otro, es decir, que «todos los seres humanos, por el mero hecho de serlo, poseen derechos inalienables» (TODOROV 2008b: 17). Por lo tanto, no sería exagerado afirmar que la experiencia americana fue una de las que desencadenaron los cambios más radicales en la cultura occidental de los últimos mil años.

I.2.2. El viajero ilustrado: el Gran Tour

Como es bien sabido, la ideología humanista ocasionó una transformación radical en la sensibilidad occidental a partir del Renacimiento: la vida humana dejó de tener como punto de referencia más importante a Dios y pasó a ser antropocéntrica. El espectacular auge económico que se inició en Europa occidental en aquella época, acompañado por el aumento del bienestar de la aristocracia y de una burguesía cada vez más numerosa e influyente, tuvo entre sus principales consecuencias un cambio revolucionario en el sistema de valores de la sociedad, en el que la «búsqueda de la felicidad sustituye a la búsqueda de la redención» (TODOROV 2008b: 16) como principal objetivo de la vida humana; la autonomía individual se va expandiendo y la existencia se reduce cada vez más al disfrute del momento, del aquí y el ahora (*ibíd.*: 95), sustituyendo las aspiraciones medievales a la acumulación de méritos para la vida del más allá. En este contexto de transformaciones radicales en la sociedad no es de extrañar que también en materia de desplazamientos surgieran diferencias sustanciales con respecto a épocas anteriores, la principal de las cuales consiste en la aparición de un nuevo tipo de viajero, cuyos motivos ya no eran de orden puramente pragmático o religioso, sino más bien relacionados con el ocio. En un principio, ese viajero procedía básicamente de los países en los que la industrialización había alcanzado un nivel más avanzado –sobre todo Gran Bretaña y, en menor medida, Francia y los numerosos Estados alemanes–, pero más tarde se fueron incorporando también representantes de otros países industrializados, como Estados Unidos, los Países Bajos, etc.

El inicio de los viajes de ocio como un fenómeno habitual se suele situar en la segunda mitad del siglo XVI, en los tiempos del reinado de Isabel I de Inglaterra (BRILLI 1995: 9). Según algunos estudiosos, es ese el momento en que empezó la época del viaje propiamente dicho, entendido en términos modernos como un desplazamiento motivado por algún tipo de placer no utilitario, mientras que toda la experiencia itinerante anterior de la humanidad queda clasificada como *pre-travel* o ‘protoviaje’ (FUSSEL 1987: 21).

En la historia del viaje de ocio desde el siglo XVI hasta nuestros días se distinguen dos períodos principales, el límite entre los cuales se sitúa alrededor del año 1825, cuando se generaliza el uso del transporte ferroviario en Europa (*ibíd.*: 130). Con

anterioridad a esta fecha, el viajero típico era un representante de las clases altas (la aristocracia o la burguesía adinerada), mientras que a partir de 1825 el círculo de personas que se ponían en camino se fue ampliando progresivamente y el viaje se fue convirtiendo cada vez más en un fenómeno de masas, con la aparición, por un lado, de las primeras empresas dedicadas exclusivamente a la actividad turística (como la británica Thomas Cook), y por otro, de las primeras guías Baedeker (BRILLI 1995: 9). En este apartado de la tesis nos ocuparemos del primero de estos períodos, en el que destaca la práctica de una especie de gira europea conocida generalmente como el Gran Tour.

El término ‘Gran Tour’ (traducción del inglés *Grand Tour*) fue acuñado por el sacerdote británico Richard Lassels (CISA 2008: 56) –quien hizo varias veces el viaje en la primera mitad del siglo XVII en calidad de tutor de jóvenes aristócratas– y designaba una gira por la Europa continental con fines que, al menos oficialmente, eran definidos como educativos, aunque la parte recreativa tenía también un papel importante. El perfil más frecuente del que emprendía el trayecto era el de un joven de sexo masculino, entre los dieciséis y los veintidós años (BRILLI 1995: 19), que por lo general acababa de terminar una carrera universitaria, en especial los estudios jurídicos (*ibíd.*: 11) y para quien el viaje por Europa debía ser la corona de una educación de calidad (*ibíd.*: 19). Eran las personas destinadas a ocupar los altos cargos administrativos y diplomáticos del Estado, o a ejercer las profesiones liberales propias de la élite. El itinerario europeo de esos jóvenes incluía obligatoriamente Francia –lo cual significaba París, la corte más moderna de la época– e Italia, y podía ampliarse de manera complementaria con un paso por Suiza, Alemania o los Países Bajos. La duración media del recorrido era de un año aproximadamente (BLACK 2003: 4), lo cual quiere decir que se trataba de una experiencia costosa, al alcance sólo de la élite. Aunque los límites temporales del fenómeno del Gran Tour abarcan, como hemos mencionado, desde los tiempos de la reina Isabel I de Inglaterra (segunda mitad del siglo XVI) hasta la generalización del viaje ferroviario alrededor del año 1825, su época dorada fue el llamado Siglo de las Luces (el XVIII), en el que la gira europea adquirió la máxima popularidad, con unas 40 000 personas que la emprendían cada año (BRILLI 1995: 24).

Desde el punto de vista ideológico, el Gran Tour se basaba en las corrientes filosóficas en boga durante aquella época, principalmente el empirismo de Francis Bacon y John Locke y, más tarde, el pensamiento de la Ilustración francesa. La idea del papel educativo del viaje se apoyaba en la creencia de los empiristas ingleses de que el

conocimiento se obtenía únicamente a través de las percepciones sensoriales de estímulos llegados del exterior. De esta manera, el mundo exterior, físico, adquirió una importancia crucial y el viaje pasó a ser una experiencia insoslayable en la formación del individuo y la acumulación de conocimientos (FUSSEL 1987: 129). La **observación** detenida, tanto de fenómenos naturales como de los sociales y políticos, se convirtió en una actividad obligatoria para el individuo interesado en adquirir la formación “adecuada” y es el principal motivo (al menos oficialmente) que impulsa al viajero ilustrado (*ibíd.*: 130). La **curiosidad** hacia el mundo exterior y sensible genera la aspiración a acumular una **experiencia** sobre aspectos que van desde el aprendizaje de lenguas extranjeras, pasando por la observación de los usos y costumbres de otros pueblos o el análisis de sus formas de gobierno, para llegar al estudio, colección y catalogación de antigüedades y obras de arte (BRILLI 1995: 16). En esta experiencia compleja y prolongada (que, como hemos mencionado, tenía una duración media de un año), teniendo en cuenta que los viajeros eran en su mayoría jóvenes, se concedía una especial importancia a la figura del acompañante obligatorio o *tutor*, generalmente un profesor muchas veces era a la vez un pastor anglicano (FUSSEL 1987: 130), quien debía aconsejar al joven y velar por el progreso correcto de su formación. Todos los intelectuales ilustres de la época hicieron el Tour de una u otra manera: en la juventud, como parte de su propia educación, o más tarde, en calidad de tutores (o las dos cosas). Uno de ellos, por ejemplo, fue el propio padre de la filosofía empírica, sir Francis Bacon, quien dejó por escrito una serie de preceptos sobre la manera correcta de practicar el recorrido continental. Uno de sus *Ensayos*, titulado precisamente «Del Viaje», da una buena idea de cómo se intentaba organizar el viaje, destacando especialmente los siguientes aspectos: la necesidad de que los jóvenes viajen con cierta preparación básica en lenguas extranjeras, acompañados obligatoriamente por un tutor experimentado, leer sobre los países que visitan, dar preferencia a la compañía de la gente autóctona, evitando en la medida de lo posible a sus compatriotas, y, algo muy importante, anotar en un diario las impresiones durante el trayecto, para el cual Bacon utiliza la palabra *enquiry*, o sea, ‘exploración’. He aquí sus palabras: «First as we said, he must have some entrance into the language before he goeth. Then he must have such a servant or tutor as knoweth the country, as was likewise said. Let him carry with him also some card or book describing the country where he travelleth; which will be good key to his enquiry. Let him keep also a diary. [...] Let him sequester himself from the

company of his countrymen, and diet in such places where there is a good company of the nation where he travelleth.» (BACON 1999: 41-42).

El encuentro frontal con la otredad que vivió Occidente en la época de los Grandes Descubrimientos Geográficos culminó durante la época de la Ilustración con la irrupción en el centro del interés y los debates filosóficos del problema del Otro, el representante de culturas diferentes o épocas pasadas. En palabras de Todorov, el pensamiento ilustrado «se caracteriza por el descubrimiento de los demás en su extrañeza, tanto si han vivido en otro momento como si lo han hecho en otro lugar» (2008b: 114). En el caso del Gran Tour, el descubrimiento de las diferencias culturales y políticas entre las naciones europeas se convirtió en una primera experiencia de la otredad, un paso obligatorio de cara a la edad adulta: «Los viajes y las estancias en el extranjero han pasado a ser más que habituales; son indispensables» (*ibíd.*: 119).

Uno de los conceptos más representativos del ideario ilustrado –una consecuencia directa de la experiencia de la otredad– es el de la universalidad humana, es decir, la creencia de que, por debajo de las diferencias de superficie, todos los seres humanos son sustancialmente iguales. Fue durante el Siglo de las Luces cuando los intelectuales europeos por primera vez empezaron a hacer esfuerzos intencionados y sistemáticos por desprenderse de sus prejuicios con respecto a los representantes de otras culturas, y vieron en el viaje uno de los mejores medios para conseguirlo. Aunque en un principio el éxito en este sentido fue modesto, la concienciación sobre el problema de la otredad y los prejuicios sentó las bases de una tendencia de calado, que continúa evolucionando en nuestros días. Por lo pronto, lo importante es que el viajero ilustrado muestra, según Todorov, un interés por la diversidad del mundo y un deseo de desprenderse de la visión subjetiva:

Esta afirmación de la universalidad humana genera el interés por sociedades diferentes de las propias. De la noche a la mañana los viajeros y los estudiosos no pueden dejar de juzgar a pueblos lejanos con criterios propios de su cultura. Sin embargo, se les despierta la curiosidad, son de pronto conscientes de la multiplicidad de formas que puede adquirir la civilización y empiezan a reunir datos y análisis que con el tiempo transformarán su idea de la humanidad. Lo mismo sucede con la pluralidad en el tiempo. El pasado deja de ser encarnación de un ideal eterno o simple repertorio de ejemplos y se convierte en una sucesión de épocas históricas con coherencia y valores propios. El conocimiento de sociedades diferentes de la del

observador permite a su vez a éste contemplarse con mirada menos ingenua. Ya no confunde su tradición con el orden natural del mundo. (*ibíd.*: 18)

En el caso del Gran Tour, sin embargo, ese conocimiento de otras culturas y de los restos de civilizaciones pasadas fue más bien una aspiración y un ideal que una realidad. Teniendo en cuenta el carácter de moda que tenía este fenómeno y el hecho de que los viajeros eran personas jóvenes, para la mayoría de las que los motivos ocultos para emprender la gira eran divertirse y escapar por un tiempo de la vigilancia familiar y de las rígidas reglas sociales, no es de extrañar que el interés por la otredad degenerase en una tendencia a la uniformidad: en los apuntes que solía tomar, el observador centraba su atención en los aspectos recurrentes, habituales y agradables del paisaje urbano o natural, omitiendo los desagradables, extravagantes, grotescos o sin otro interés que lo pintoresco (BRILLI 1995: 28). En la literatura de viajes de aquella época prevalecen las descripciones de lo típico, de lo uniforme, construido a través de una selección premeditada de rasgos que representan la regla general, suprimiendo lo excepcional o lo demasiado particular (*ibíd.*: 30). De allí que, en lugar de la liberación de los prejuicios que se esperaba de los viajes, en la mayoría de los casos el Gran Tour no hacía sino consolidar esos prejuicios y lugares comunes, sobre todo en lo que se refiere al llamado “carácter nacional” de los pueblos visitados, como observa Paul Fussel: «[...] the Grand Tour seldom encouraged original enquiry or fresh perceptions. It rather invited all the standard preconceptions about national characteristics, confirming the travelers prejudices and teaching little except the generalizations set forth by books [...]» (1987: 131).

A pesar de que los objetivos manifiestos del Tour eran de carácter educativo e informativo, en la práctica los “conocimientos útiles” que se adquirían durante el viaje muchas veces se reducían al aprendizaje de las lenguas extranjeras de moda, y poco más. La verdadera trascendencia del fenómeno del Gran Tour residía en su función de **rito iniciático**, de una experiencia por la que debían pasar los jóvenes de clase alta para ser admitidos al mundo de los adultos (BRILLI 1995: 21). Las dificultades que acompañaban el recorrido de Europa en aquella época sometían a prueba a los vástagos de las familias pudientes, marcando lo que Mircea Eliade denomina «*el final de un modo de ser*: el modo de la ignorancia y la irresponsabilidad infantil» (2001: 14), es decir, equivalían a la simbólica “muerte iniciática” en el ritual primitivo, tras la cual empieza una nueva vida «concebida como la auténtica existencia humana, porque está

abierta a los valores del espíritu. Lo que se entiende bajo el término genérico de “cultura”, comprendiendo todos los valores del espíritu, sólo es accesible para aquellos que han sido iniciados.» (*ibíd.*: 14-15). El Gran Tour, mediante el acercamiento a la cultura clásica, representaba un salvoconducto para ingresar en la alta sociedad de la época y, como le decía Lord Chesterfield a su hijo, las penas y delicias del trayecto eran una metáfora del viaje de la vida (BRILLI 1995: 9). Y es verdad que, junto con las numerosas dificultades, el recorrido ofrecía ciertas “delicias”, también de carácter iniciático: para la mayoría de los jóvenes, uno de los aspectos más atractivos del viaje era la posibilidad de una iniciación sexual. En una época en que la sociedad – especialmente la británica– estaba dominada por el puritanismo y unos rigurosos códigos de comportamiento, la posibilidad de salir del ambiente habitual y convertirse en extranjero por un tiempo, significaba también escapar del estricto control y gozar de una libertad considerable en el terreno sexual. Este y otros aspectos recreativos estaban cuidadosamente excluidos de los relatos dedicados al Tour que se publicaban en la época, pero según indicios indirectos tuvieron un peso considerable en la motivación de los jóvenes de convertirse en *turistas* (*ibíd.*: 22).

En cuanto a la parte didáctico-informativa del viaje, el interés de los turistas estaba centrado exclusivamente en el ámbito urbano: viajaban entre las ciudades más importantes, mostrando una casi total indiferencia hacia el campo (BLACK 2003: 3). A juzgar por los testimonios escritos de la época, si la naturaleza llegaba a atraer su atención, era percibida casi siempre como un peligro, dificultad u obstáculo en el camino que había que superar con la mayor rapidez posible. Las descripciones de paisajes naturales en los relatos de aquellos primeros turistas eran escasas, más que nada de montañas (los Alpes), escuetas y amaneradas, con epítetos estereotipados que poco tenían que ver con el referente real (BRILLI 1995: 29). La predilección por el paisaje natural entre los viajeros no llegará a imponerse hasta el advenimiento de la sensibilidad romántica. En cambio, el paisaje urbano sí despertaba la curiosidad del viajero ilustrado, pero más que nada en dos de sus aspectos. Por un lado, estaba el prestigio de la antigüedad clásica, y de allí el atractivo de los restos de la época romana concentrados en algunas ciudades italianas. Curiosamente –y a diferencia de los viajeros románticos– los turistas ilustrados mostraron un desprecio casi total por las ciudades o barrios medievales, valorando solo los restos del pasado romano (BLACK 2003: 14). Por otro lado, existía un marcado interés por el arte y la arquitectura de moda, lo cual otra vez ponía a Italia en el punto de mira de los turistas. Además, la fragmentación política de la

península italiana, con su gran variedad de formas de gobierno, la consagraba como el destino por excelencia, como un gran museo al aire libre, de visita obligada para cualquier turista. De hecho, durante casi todo el período de la Ilustración, el término *viaje a Italia* fue sinónimo de *Gran Tour* (BRILLI 1995: 18). La cultura italiana en mayor medida podía contribuir a desarrollar en los jóvenes ese sentido estético que, según las creencias, ayudaba en la toma de decisiones correctas, concordantes con la moral (BLACK 2003: 220).

La decadencia del Gran Tour en su forma clásica empezó con la Revolución francesa de 1789 y las campañas napoleónicas que dieron lugar a un período de turbulencias políticas en toda Europa. El resultado fue una interrupción del viaje de recreo continental durante más de dos décadas. Cuando los caminos se volvieron a abrir otra vez a los turistas a partir de 1815, ni Italia, ni Europa eran ya las mismas; había cambiado también la actitud frente a los viajes (*ibíd.*: 16). Un nuevo tipo de sensibilidad –la romántica– se había apoderado de la mente de los viajeros, modificando sustancialmente sus itinerarios y su manera de desplazarse.

I.2.3. El viajero romántico

La prefiguración del viajero de tipo romántico se puede rastrear desde las últimas décadas del siglo XVIII, es decir, coincide en el tiempo con la fase final del viaje ilustrado. Es una manifestación del cambio de sensibilidad que se estaba gestando en aquellos tiempos en el seno de la cultura europea y que desembocaría en el triunfo de la corriente artística conocida como Romanticismo a partir de los primeros años del siglo XIX. En un principio, esa nueva forma de recorrer el mundo fue conocida por el nombre de *viaje sentimental*, por haberse puesto de moda con la publicación de un libro de Laurence Sterne de 1768 titulado *A Sentimental Journey through France and Italy*, y representa una reacción al viaje ilustrado. En su libro, Sterne rompe con los cánones de la literatura de viajes de la época, introduciendo muchos elementos innovadores, entre los cuales se podrían destacar los siguientes: saca en primer plano lo minúsculo, lo efímero, lo inusitado; exalta la presencia subjetiva del narrador, quien selecciona lo que debe ser contado de acuerdo con sus propios criterios, y no con los parámetros preestablecidos según la estética clasicista; privilegia la **descripción** ante la **reflexión** (BRILLI 1995: 39), al contrario de las prácticas de los viajeros del Gran Tour clásico. Y si todas estas características innovadoras fueron abrazadas con entusiasmo por parte del público, eso significa que el libro encontró un caldo de cultivo, o sea que el cambio de sensibilidad en la sociedad ya estaba en marcha.

Como corriente artística, el Romanticismo apareció primero en Alemania e Inglaterra en los últimos diez o quince años del siglo XVIII, expandiéndose por toda Europa entre 1800 y 1830 (LICHEVA 2005: 130). Pese a que en cada país adquiere características diferentes, existen también ciertos rasgos comunes, como por ejemplo: la creencia en el carácter fundamentalmente subjetivo de la mente, lo cual se tradujo en un creciente papel del *yo* y del individualismo; el rechazo del racionalismo dieciochesco; la rehabilitación de los sentimientos y la creencia que a través de éstos se podía penetrar en los secretos del mundo; la nostalgia del pasado; el gusto por lo exótico y una necesidad compulsiva de viajar; el intento de superar el eurocentrismo e interés por cualquier forma de alteridad (por los representantes de otras culturas, ya sea contemporáneas o pertenecientes al pasado, y en especial las del Medioevo); de resultas de todo esto, el arte se fue haciendo más emocional y menos racional, cada vez más

vuelto a la naturaleza y menos urbano (*ibíd.*: 130-131). El artista romántico creía en la existencia de dos mundos: por un lado, el divino, el del espíritu, y por otro lado, el mundo material, el de los mortales, pero en un sentido diferente al que le había atribuido la tradición judeocristiana. El mundo divino, según la cosmovisión romántica, estaría representado en la tierra por la **naturaleza**, a través de la cual se busca la unión mística con el orden trascendental, sobrehumano, y solo a las personas excepcionales les es dado realizar esa comunión (*ibíd.*: 131). Los accidentes geográficos que reúnen en sumo grado los requisitos para servir de mediadores en la unión romántica con lo trascendental son las montañas y el agua (ríos, lagos, mares, océanos). Para los románticos, el agua representaba uno de los elementos de la naturaleza, una de las materializaciones de la eternidad, mientras que las montañas encarnaban la soledad, la verticalidad, la aspiración de ascender a un orden superior y salir de lo vulgar (*ibíd.*).

Es sobre todo en el seno de la naturaleza donde el artista romántico aspira a entrar en contacto con **lo sublime**, una de las categorías estéticas clave para la comprensión del Romanticismo en general, y del viajero romántico en particular. Se creía que lo sublime se encontraba en «un lugar aislado, a la vista de un volcán, un abismo, una catarata, o [...] un lugar barrido por horribles tormentas» (GARCÍA DE LA CONCHA 1996: 90) y, en general, frente a sitios y fenómenos que propician la sensación de fragilidad del ser humano o una supuesta unión con el mundo divino: «Ante fuerzas tan imponentes, tan arrolladoras –tan sublimes–, sentimos la presencia de la divinidad. La revelación de tal presencia nos eleva sobre nuestros prójimos [...]. Ligados sus sentidos con el mundo natural en torno suyo por el acto de la contemplación, y estimulado por el espíritu de sublimidad latente en los fenómenos de este mundo, el “yo” del poeta experimenta un ascenso seudomístico hacia la divina naturaleza» (*ibíd.*). La categoría romántica de lo sublime establece una relación novedosa entre el ser humano y la naturaleza, donde ésta es objeto de contemplación en tanto eterna potencia y amenaza; lo sublime está en la fascinación que provoca determinado paisaje en el contemplador, quien toma conciencia de su propia insignificancia y fragilidad, por contraste con la grandiosidad y peligrosidad de las fuerzas de la naturaleza (BRILLI 1995: 42). Por eso en el arte de la época romántica (incluida la literatura de viajes) el **paisaje** tiene una presencia de primer orden y es, sin duda, uno de los rasgos distintivos de los relatos de viajes del Romanticismo. Recordemos que en la época de los viajeros ilustrados (el Gran Tour clásico), el paisaje natural –las raras veces que aparecía en las páginas de los diarios de viaje– estaba encasillado dentro de parámetros preestablecidos,

las descripciones eran amaneradas y rayanas en el lugar común; el viajero romántico, en cambio, recrea en sus textos el contacto íntimo, personal, con determinado paisaje, poniendo de relieve las emociones que irrumpen en él durante ese contacto (*ibíd.*: 49-50). En el Siglo de las Luces el principal interés del viajero se centraba en la topografía urbana, las formas de gobierno, las instituciones políticas y las costumbres ciudadanas, mientras que los románticos introducen el efecto emotivo causado por el paisaje extraurbano (*ibíd.*: 51).

Una de las características indispensables del paisaje romántico es conocida como lo **pintoresco**. Según afirman algunos teóricos de aquella época –como por ejemplo Uvedale Price en sus *Essays on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful* (1810)– lo *pintoresco* es una categoría estética que forma una tríada con lo *sublime* y lo *bello*, situándose entre estas dos (*ibíd.*: 46). El enfoque pintoresco implica un intento de ver el paisaje natural como una obra pictórica (*ibíd.*: 44), buscar en él las características que se consideran dignas de ser pintadas, que no necesariamente tienen que ser bellas o agradables: lo escabroso, lo antiguo y lo tenebroso pueden igualmente formar parte de lo pintoresco (*ibíd.*: 52). Es precisamente el gusto por lo pintoresco lo que determina la proliferación de descripciones de paisajes extraurbanos en los relatos de viajes de la época romántica.

Ahora bien, la aspiración a esa unión mística con las fuerzas de la naturaleza es un ideal que suele terminar en el fracaso, se convierte en «la vana búsqueda de una divinidad toda espíritu en un mundo material donde no puede existir» (GARCÍA DE LA CONCHA 1996: 90). El precario entusiasmo en el contacto con la naturaleza no trae sino un alivio momentáneo, pero a fin de cuentas todo esfuerzo por encumbrarse sobre lo vulgar desemboca en el estado característico del artista romántico, designado con términos como *fastidio universal*, *dolor cósmico*, *taedium vitae* o *desierto*, entre otros (*ibíd.*). Esto no impide que la búsqueda continúe renovándose una y otra vez, aun a riesgo de convertirse en pose:

El más exaltado, sensible y desesperado romántico decimonónico suele, sin embargo, renovar en cada ocasión su pose de ilusionado buscador de armoniosa unión psíquica con las fuerzas eternas de la naturaleza; pero será cada vez más decepcionante el resultado de su intento de ascenso místico hacia la divinidad natural por la vía de una experiencia teosófica a lo Schelling, es decir, suponiendo, como premisa, que el

espíritu es naturaleza invisible y la naturaleza es espíritu visible; y de allí uno de los principales estímulos para el *fastidio universal*. (*ibíd.*: 91)

De ese pulso con el mundo material, el romántico, por muy esforzado que sea, sale derrotado, pero el desencanto por el fracaso, lejos de quebrantar la fe en el carácter divino de la naturaleza, suele derivar hacia un alejamiento o una ruptura más o menos radical con la sociedad: «Romanticismo es desilusión, ruptura con la sociedad, con uno mismo, con todas las manifestaciones espirituales» (*ibíd.*). El rechazo de la realidad circundante se convierte en una de las actitudes definitorias del héroe romántico –el inadaptado por excelencia–, porque «la sociedad humana parece un desierto para el que sufre el *fastidio universal*» (*ibíd.*: 93). Y si a la sociedad se la ve como un desierto, entonces es lógico buscar evasión y refugio más allá de sus fronteras, en otras tierras, entre otra gente. Estar en permanente movimiento se convierte casi en un imperativo moral para el romántico, quien trata compulsivamente de ir renovando su condición de extranjero, de cambiar de aires cada tanto, y en ese empeño suyo pertenece a la categoría del viajero que Todorov denomina *exota* (2007: 391-392), siendo uno de sus representantes más puros. Como lo indica el propio término, se trata de un viajero atraído sobremanera por la experiencia de lo exótico, de la otredad y la diferencia en todas sus manifestaciones.

El gusto por el **exotismo** que cultivan los románticos adquiere una complejidad y una importancia como nunca antes en la historia, erigiéndose en una de sus características más notables. Para ellos, «la percepción de lo exótico no depende solamente de distancias y diferencias entre países y costumbres, sino también de la existencia de cierta actitud distanciadora y diferenciadora en el contemplador» (GARCÍA DE LA CONCHA 1996: 98). El exotismo romántico suele ser de dos tipos: *geográfico* (lejanía y diferencia en el espacio) y *temporal* (búsqueda de lo diferente en épocas y sociedades del pasado); con frecuencia, estos se combinan para dar lugar a un *doble exotismo* geográfico-temporal (*ibíd.*: 98-99). Un caso particular de doble exotismo muy frecuentado por los románticos es el llamado *orientalismo* (*ibíd.*: 103), en el que la atmósfera del mundo musulmán (el gran Otro para los europeos desde la Edad Media), ya de por sí “exótico”, se puede reforzar con un pretendido retroceso en el tiempo. Algunos románticos retoman el mito del “buen salvaje” del Siglo de las Luces, añorando el regreso al estado de pureza originaria y a la vida supuestamente armoniosa de los pueblos “primitivos” (*ibíd.*: 102).

El afán exotista de los románticos es una metáfora de la búsqueda del infinito – que resulta siempre escurridizo–, y al no encontrar satisfacción, se convierte en otra fuente de melancolía o *fastidio universal* (*ibíd.*: 103). De hecho, *fastidio universal* y *exotismo* son las dos caras de la misma moneda: «el primero significa la entrega al dolor romántico y el regodeo en él; con el segundo, en cambio, se descubre muchas veces un intento de paliar ese dolor vistiéndolo con ropajes más lisonjeros» (*ibíd.*).

Entre las características importantes de la época romántica hay que destacar también el exacerbado **individualismo** (*ibíd.*: 106), producto del papel primordial que se le concede al “yo”, al subjetivismo, a la introspección. Es por eso que el viajero romántico se desplaza solo, siguiendo los impulsos de su propio corazón, sin estar respaldado por ninguna institución: «se debate a solas con sus objetivos y sus necesidades, sin una institución que lo defienda o unas creencias parciales que imponer a los nativos» (PAZÓ ESPINOSA 1999: 246). Este individualismo es una de las causas del peso que en esa época adquiere el género autobiográfico (LICHEVA 2005: 134), en el que los relatos de viajes ocupan un lugar destacado.

Una de las manifestaciones importantes del individualismo a nivel nacional, sobre todo a partir de la época napoleónica, va a ser el sentimiento patriótico (GARCÍA DE LA CONCHA 1996: 106) que tendrá una consecuencia importante: el interés de los románticos por un supuesto “espíritu genuino” del pueblo, por el *Volksgeist* que más de uno intentará descubrir y definir (*ibíd.*: 108); el auge de la conciencia nacional que se observa en aquella época es un resultado directo del espíritu individualista del Romanticismo: «cada pueblo iba descubriendo su individualidad, reflejo colectivo de esa exaltación del “yo” que era uno de los motivos esenciales del movimiento» (*ibíd.*: 109-110). De esta época procede la creencia, todavía viva en nuestros días, de que cada pueblo tiene una psicología y un “carácter nacional” determinados que se prestan a descripción.

En conclusión, destacaremos el hecho de que el viajero romántico continúa la tradición inaugurada por su predecesor, el ilustrado del Gran Tour, que consiste en practicar el viaje *per se*, el viaje por el viaje mismo, abriendo el camino y pasando el testigo al turista moderno:

Los viajeros ilustrado y romántico (los modelos por antonomasia del viajero *per se*) viajan, en general, de dentro a fuera: de Norte a Sur, de Occidente a Oriente, del presente al pasado. Viajan, en definitiva, desde el mundo industrializado y opulento a

otros mundos que les ofrecen, o así creen ellos, lo que ya ha desaparecido en el suyo, y lo hacen movidos por el descontento. (PAZÓ ESPINOSA 1999: 241)

La búsqueda de la autenticidad desaparecida de las sociedades industrializadas será, como hemos visto en el primer capítulo de este trabajo, uno de los rasgos distintivos del turista actual, cuya época se inaugura alrededor del año 1825 con la generalización del uso del transporte ferroviario (FUSSEL 1987: 130) y llega a su apogeo en nuestros días. Pero antes de cerrar el capítulo de la evolución de la actitud hacia el viaje a través de la historia, consideramos necesario detenernos brevemente sobre un tipo de viajero peculiar: el caminante urbano decimonónico conocido como *flâneur*, cuyo retrato nos ayudará más tarde a dilucidar uno de los aspectos más curiosos y persistentes del Cortázar viajero.

I.2.4. La figura del *flâneur* decimonónico

El fenómeno de la *flânerie*, si bien presente en muchos países con cierto nivel de cultura urbana, fue definido por primera vez en Francia como una actividad predilecta y de mucho arraigo entre la burguesía parisina. Es por eso que el término francés ha entrado en las demás lenguas europeas sin traducción; se deriva del verbo *flâner*, con el significado de ‘vagar; deambular sin objetivo por las calles de la ciudad’. Los inicios del fenómeno se remontan a la época del afianzamiento de la burguesía como clase social. Victor Fournel, uno de los primeros autores que intentaron definir la *flânerie*, en su libro *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (publicado en 1858), afirma que se trata de una actividad muy típica de París cuyas raíces se remontan al menos a la época de Rabelais, es decir, a la primera mitad del siglo XVI: «Le Parisien [...] a été particulièrement renommé de tout temps pour l'ardeur et la conscience qu'il met dans la flânerie. Il y a près de trois siècles que Rabelais faisait semblant de s'en indigner [...]» (FOURNEL 1858: 267). Sin embargo, la época dorada de la *flânerie* en Francia comienza a mediados del siglo XIX, cuando grandes figuras del mundo artístico y literario (como Charles Baudelaire, entre los más destacados) la elevan al rango de una actividad de primer orden para los artistas, contribuyendo de este modo a ponerla de moda. Gracias a ellos la figura del *flâneur* adquirió la fisonomía con la que se le conoce actualmente.

Uno de los factores fundamentales que prepararon el terreno para el interés de los artistas decimonónicos por la *flânerie* fue, según Walter Benjamin, un género literario muy popular que floreció en las primeras décadas del siglo: el de los libros llamados *physiologies* (‘fisiologías’) que, en formato de bolsillo, ofrecían todo tipo de retratos urbanos. En un principio, se ocuparon de describir los tipos humanos que se podían observar en el mercado, para dirigir después su atención hacia cualquier tipo de personajes que circulaban por las calles de París; cuando esta cantera fue agotada, el interés se trasladó a la ‘fisiología’ de la ciudad en general, para llegar a ‘fisiologías’ de los pueblos y hasta de los animales (BENJAMIN 1979: 55-56). De esta moda literaria el *flâneur* parisino adoptó la tendencia a la observación de los tipos de gente que uno podía encontrar en la vía pública. Victor Fournel, el ya mencionado autor de esa época, erige al *flâneur* a la altura de un Cristóbal Colón urbano que va explorando el vasto y variado océano parisino en busca de Américas escondidas: «C'est un peu en flânant sur

l'Océan que Christophe Colomb a découvert l'Amérique. Il reste bien des Amériques nouvelles à découvrir, en flânant à sa manière dans certains domaines encore inexplorés de l'Océan parisien» (1858: 261-262). Pero esta exploración del “océano parisino” se lleva a cabo de manera poco sistemática, a medida que se va paseando sin rumbo fijo (de allí el nombre de *flâneur*), día tras día, siguiendo los impulsos secretos del corazón. Según Fournel, es imposible establecer una teoría de la *flânerie*, por ser ésta una “ciencia” que se revela por instinto a los iniciados y se alimenta de sucesos imprevistos y del libre albedrío (*ibíd.*: 263). Sin embargo, nos da una descripción prolija de cómo, según él, se lleva a la práctica esta actividad (o “ciencia”):

Faire d'interminables expéditions à travers les rues et les promenades ; errer, le nez au vent, les deux mains dans ses poches et le parapluie sous le bras, comme il sied à toute âme candide ; marcher devant soi, à la bonne aventure, sans songer à aller quelque part et sans se presser [...] ; s'arrêter a chaque boutique afin de regarder les images, à chaque étalage pour palper les bouquins ; voir un cercle amassé autour d'un lapin savant et s'y joindre sans respect humain, fasciné, ravi, s'abandonnant tout entier au spectacle jusqu'au fond des sens et du cœur ; écouter ici l'homélie d'un marchand de savon, là les dithyrambes d'un marchand de montres à vingt-cinq centimes, plus loin, les élégies des charlatans méconnus ; suivre au besoin tout le long des quais la musique d'un régiment qui passe, ou prêter avec bonne foi les deux oreilles aux roucoulements des *prime donne* du café Morel ; savourer les variations des orgues de Barbarie ; se ranger autour des escamoteurs, des équilibristes et des magnétiseurs en plein vent ; contempler les casseurs de pierre avec admiration ; courir quand on voit courir, s'arrêter quand on le veut, s'asseoir quand on en a envie, quelle volupté, bon Dieu ! (*ibíd.*: 262)

Algunos de los objetivos que persigue el *flâneur* a través de la observación son descifrar los caracteres, las profesiones, los intereses personales, las pasiones y sentimientos, grabados en el aspecto o los movimientos de las personas con las que se encuentra en la calle; reconstruir las vidas de desconocidos a partir de frases sueltas cogidas al vuelo; en fin, cada individuo encontrado en la calle, según Fournel, puede ofrecer el material necesario para toda una novela (*ibíd.*: 269-270). Pero esta inapreciable facultad que es saber observar (que no todos poseen) puede llegar a ser un arma de doble filo: el que la practica corre el riesgo de convertirla en una adicción morbosa que le irá estropeando los pequeños placeres de la vida: «elle devient

facilement une cruelle maladie, un supplice de toutes les minutes. Plus de charme complet, de croyance ni d'abandon. Là où les autres n'aperçoivent qu'une rose, l'observateur découvre le ver tapi au fond du calice» (*ibid.*: 271).

Al construir la imagen literaria del *flâneur*, Fournel se inspira en el personaje narrador del cuento *El hombre de la multitud* (“The Man of the Crowd”, 1840) de Edgar Allan Poe (*ibid.*: 271). Sentado junto a la ventana de un café en una calle céntrica de Londres, el narrador del relato se dedica a observar a la gente que va pasando frente a él, esbozando toda una galería de retratos, hasta que su atención queda atrapada por un anciano, al que decide seguir de lejos por las calles de la ciudad. Como en muchos otros aspectos, Poe será un pionero también en la consagración del *flâneur* como personaje literario, inspirando a numerosos escritores posteriores, entre los cuales se encuentra también Cortázar, quien en la nota correspondiente a esta historia en su traducción de los cuentos completos de Poe subraya la maestría en la caracterización de la multitud y la perspicacia del observador³. El *flâneur*, según Poe, es un individuo asocial, que no se siente a gusto en la sociedad, y precisamente por eso busca la multitud de la gran ciudad (BENJAMIN 1979: 73). El *flâneur* disfruta del anonimato que asegura la muchedumbre, aspirando a una especie de “comunidad universal” –la de su Yo con el ‘no-Yo’ colectivo–, a fundirse con la masa (SHAYA 2004: 48), pero sin conseguir esa fusión. En medio de la multitud anónima, él actúa como un detective aficionado, como un explorador de la gran ciudad (*ibid.*: 47), y no es nada casual que precisamente en aquella época empezara el auge de la literatura policíaca, ni que Poe fuera el primer gran autor que la cultivó.

En cuanto al hábitat del *flâneur* parisino, Walter Benjamin observa que, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, no fue la calle su lugar predilecto, sino más bien ese espacio novedoso en la época que era la galería comercial cubierta (*passage*). La razón es que, con anterioridad a las reformas urbanísticas del barón Haussmann (llevadas a cabo en los años cincuenta y sesenta), las calles de París eran estrechas, con aceras casi inexistentes, de manera que el transeúnte tenía que competir constantemente con los medios de transporte; por esta razón, según Benjamin, sin las galerías comerciales, la *flânerie* no habría tenido la importancia que tuvo (BENJAMIN 1979: 57). La galería comercial representa una ciudad en miniatura; es un intermediario entre la

³ Dice Cortázar sobre *El hombre de la multitud* de Poe: «El ensayo de caracterización de una multitud – que tanto obsesionará a muchos novelistas contemporáneos– se logra aquí con recursos aparentemente simples, pero tras los cuales se esconde la sensibilidad del observador, “capaz de leer la historia de muchos años en el breve intervalo de una mirada”» (CORTÁZAR 2006a: 352).

calle y el interior, donde el *flâneur* se siente como pez en el agua, contemplando el mundo desde las terrazas de los cafés y usando las paredes para apoyar el cuaderno y tomar notas de sus observaciones (*ibíd.*: 58).

Las reformas modernizadoras del espacio público parisino emprendidas por Haussmann a partir de 1852, junto con la introducción del alumbrado de las calles con farolas de gas, incrementaron considerablemente la seguridad y las posibilidades de pasear por la ciudad a cualquier hora. El subsiguiente declive de las galerías tuvo como consecuencia que la *flânerie*, tal como la ensalzaron y practicaron los artistas como Baudelaire, también dejara de estar de moda (*ibíd.*: 77). La modernización del espacio urbano, junto con el *boom* de la prensa popular que empieza más o menos por la misma época, sacarán en primer plano a un personaje que en muchos aspectos se parece al *flâneur*, pero que también presenta diferencias sustanciales. Es el llamado *badaud*, un término que literalmente significa ‘mirón’, pero que, al igual que en el caso de *flâneur*, por lo general se deja sin traducir.

Victor Fournel subraya que no hay que confundir el *flâneur* y el *badaud*, porque, a pesar de los muchos puntos en común (ambos recorren el espacio urbano acumulando impresiones), existe un matiz importante que los diferencia, y es que el primero nunca llega a fundirse con la multitud, conservando en todo momento su *yo*; en cambio, la personalidad del segundo se diluye en la masa, convirtiéndolo en público:

Le simple flâneur observe et réfléchit ; il peut le faire du moins. Il est toujours en pleine possession de son individualité. Celle du badaud disparaît, au contraire, absorbée par le monde extérieur qui le ravit à lui-même, qui le frappe jusqu’à l’enivrement et l’extase. Le badaud, sous l’influence du spectacle, devient un être impersonnel ; ce n’est plus un homme : il est public, il est foule. (FOURNEL 1858: 263)

El *badaud* típico parisino era un burgués ocioso, muchas veces procedente del grupo de los rentistas (*ibíd.*: 266), que deambulaba por la ciudad a la caza de sucesos que atrajesen su atención (toda clase de accidentes, conflictos, curiosidades). Era un tipo dominado por la curiosidad, para quien un día en que no conseguía ver nada interesante en la calle era un día perdido, aunque esto ocurría muy raras veces, puesto que siempre quedaba, por ejemplo, la posibilidad de visitar la morgue o los cementerios, dos lugares muy frecuentados por el público de la época (SHAYA 2004: 50). El *badaud* es el

destinatario, muchas veces también el protagonista –e incluso, en gran medida, el producto– de la prensa de masas en Francia, cuyo auge marcó la segunda mitad del siglo XIX, aproximadamente entre los años 1860 y 1910 (*ibíd.*: 45). Mientras el *flâneur* se suele presentar como un paseante solitario, al *badaud* siempre se le imagina como parte integrante de un grupo, de la masa urbana (*ibíd.*: 50). Según Gregory Shaya, el *flâneur* decimonónico parisino era una figura inequívocamente masculina, mientras que al *badaud* con frecuencia se le feminizaba (*ibíd.*: 51). He aquí unas cuantas diferencias adicionales entre esos dos tipos de exploradores urbanos: «The *flâneur* [...] is a man in the crowd but not of the crowd»; «The *flâneur* observed the city with intelligence and distinction; he turned his overdeveloped sensibilities to dwell on mysteries and telling details. The *badaud* gawked; she sought a story that would touch her» (*ibíd.*: 49-50); «Where the *flâneur* was aristocratic, at least in spirit, the *badaud* was more likely to be associated with workers, artisans, shopkeepers, and sales clerks. Where the *flâneur* stood in to explain the alienation of the city, the leering male gaze, and the sexual underside of modern urban life, the *badaud* revealed a gaze of often morbid curiosity and a lowest-common-denominator culture of the street» (*ibíd.*: 51).

En conclusión hay que decir que la *badaudrie* y la *flânerie* eran actividades que dejaron huellas indelebles en la cultura urbana francesa del siglo XIX, sin que la frontera entre las dos estuviera siempre bien delimitada. Sin embargo, fue la figura del *flâneur* la que sobrevivió en el imaginario de las generaciones de artistas y escritores posteriores, operando su influencia –muchas veces de forma subrepticia, inconsciente– en la manera de explorar la gran ciudad, prácticamente hasta nuestros días.

II. EL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO Y CORTÁZAR

Julio Cortázar nunca escribió una autobiografía, ni tuvo la intención de hacerlo. Sin embargo, dejó una ingente cantidad de textos muy heterogéneos, tanto escritos como grabados en forma de entrevistas, en los que habla de sí mismo o deja entrever distintos aspectos de su vida personal, entre los que el viaje ocupa un lugar destacado. Pero antes de pasar al análisis del tema del viaje, nos detendremos brevemente a delimitar el corpus de textos cortazarianos que consideraremos autobiográficos.

II.1. DEFINICIÓN DE LA LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA Y SUS CARACTERÍSTICAS MÁS IMPORTANTES

De acuerdo con la opinión generalizada entre los estudiosos, la literatura autobiográfica, tal como la conocemos y entendemos hoy, no es un fenómeno universal, sino el producto de la cultura occidental de los últimos doscientos años. Philippe Lejeune fija el límite inicial alrededor del año 1770, puntualizando que eso no significa que no haya existido «una literatura de tipo personal» con anterioridad a esta fecha o fuera de Europa, sino que «el modo en que hoy concebimos la autobiografía se convierte en anacrónico o poco pertinente fuera de este campo» (1994: 50). Uno de los factores fundamentales para el auge del interés por la literatura autobiográfica fue el afianzamiento del antropocentrismo y de la autonomía del individuo, un proceso que surgió durante el Renacimiento, pero llegó a imponerse definitivamente en la cosmovisión de los europeos con la Ilustración. Según Georges Gusdorf, tras el abandono del teocentrismo y la pérdida del sentido religioso de la vida en Europa durante el siglo XVIII, la conciencia individual cobra autonomía y centra su atención en las relaciones con el Otro, consigo misma y con el mundo circundante, y es en ese momento cuando la literatura autobiográfica se convierte en un territorio donde el individuo puede dialogar consigo mismo (cfr. en: ANDREEVA 2007: 16).

Para comprender mejor la esencia de la literatura autobiográfica (llamada también *literatura íntima*), conviene subrayar la diferencia entre ésta en sentido amplio, por un lado, y la autobiografía como género literario en sentido más estricto, por otro. Según Yana Andreeva-Konstantinova, el concepto de *literatura autobiográfica* incluye “el conjunto de formas que adopta la escritura de un sujeto sobre sí mismo”, entre las

que destacan la autobiografía, la confesión, el diario, el autorretrato, las memorias, las entrevistas, la correspondencia personal, los apuntes de viajes y otras, puntualizando que las fronteras entre todas estas formas no siempre están bien delimitadas (*ibíd.*: 14). Es relativamente fácil encajar, de forma intuitiva, determinado texto dentro de una de las categorías enumeradas, pero surge cierta dificultad a la hora de definir teóricamente los rasgos formales que convierten a un texto en autobiográfico. Para Philippe Lejeune, una característica formal muy útil en este sentido es la coincidencia en «la identidad del autor, la del narrador y la del personaje» (1994: 52), entendiendo la *identidad* como «un hecho inmediatamente aprehensible, aceptado y rehusado, en la enunciación» (*ibíd.*: 75), que, a diferencia del *parecido*, no admite gradaciones. Este criterio resulta útil en muchos casos, como por ejemplo para diferenciar la autobiografía de una obra de ficción como la novela autobiográfica: en esta, puede haber gradaciones en el parecido entre el autor y el personaje, mientras que en aquella no, la coincidencia tiene que ser total, es decir, tiene que haber una *identidad* (*ibíd.*: 63). Sin embargo, hay ciertos casos límite donde el criterio de identidad no funciona, haciendo imposible que exista por ejemplo una autobiografía con un autor anónimo (*ibíd.*: 71).

Otra característica importante de los textos autobiográficos (y también de los biográficos) es su *referencialidad*: al igual que «el discurso científico o histórico, pretenden aportar una información sobre una “realidad” exterior al texto, y se someten por lo tanto, a una prueba de *verificación*» (*ibíd.*: 76). De los textos autobiográficos se espera que tengan cierto grado de veracidad, que lo descrito se corresponda con unos hechos “reales” y verificables. Sin embargo, este requisito puede incumplirse a menudo sin que el texto deje de ser autobiográfico. Es bien sabido que la memoria sufre deformaciones con el transcurso del tiempo, lo cual explica las inexactitudes y omisiones que puedan aparecer en un texto autobiográfico, algunas inconscientes, otras tendenciosas, como resultado de la elección del autor a la hora de formular determinada versión de su pasado (ANDREEVA 2007: 26-27). De allí que el carácter autobiográfico no dependa tanto de si lo narrado es verídico o no; lo más importante es que en el texto se declare –implícita o explícitamente– que se está diciendo la verdad (*ibíd.*: 33-34).

De lo dicho se puede deducir que el principio de la referencialidad, aunque importante, tiene un papel colateral a la hora de determinar el carácter autobiográfico de un texto. Así y todo, hay una curiosa consecuencia surgida a raíz de este principio. Philippe Lejeune ha observado que la actitud del lector, al leer un texto como una obra de ficción, es diferente a cuando lo hace con la idea de que está frente a una obra

autobiográfica. En el primer caso, tiende a buscar en los hechos narrados las posibles pistas, los parecidos o las coincidencias que remiten a la vida personal del autor, y suele encontrarlos en mayor o menor medida; cuando lee un texto en clave autobiográfica, sin embargo, suele tener la actitud contraria: buscar las posibles fisuras, inexactitudes, contradicciones, errores (ya sean intencionales o no), en fin, todo lo que deforma de alguna forma la “verdad extratextual”. Así ha nacido el mito muy popular de que la novela es “más verdadera” que la autobiografía: «siempre nos parece más verdadero y más profundo lo que hemos creído descubrir a través del texto, a pesar del autor» (LEJEUNE 1994: 65).

Tras constatar que un texto autobiográfico no se puede definir satisfactoriamente ni desde el punto de vista de la referencialidad con respecto a una realidad extratextual, ni desde el punto de vista del funcionamiento interno del texto, Lejeune llega a la conclusión de que el carácter autobiográfico no es más que el resultado de un modo de lectura, es decir, de un *pacto* implícito entre el autor y el lector:

La problemática de la autobiografía [...] no está basada en una relación, establecida desde fuera, entre lo extratextual y el texto, pues tal relación sólo podría versar sobre el parecido y no probaría nada. Tampoco está fundada en un análisis interno del funcionamiento del texto, de la estructura o de los aspectos del texto publicado, sino sobre un análisis, en el aspecto global de la *publicación*, del contrato implícito o explícito propuesto por el *autor* al *lector*, contrato que determina el modo de lectura del texto y que engendra los efectos que, atribuidos al texto, nos parece que lo definen como autobiográfico. (*ibíd.*: 86) [Énfasis del autor.]

El género autobiográfico es un género contractual (*ibíd.*: 85) y depende de la aceptación por parte del lector de leer determinado texto en clave autobiográfica. Dentro de este contexto, hay que entender el criterio de identidad entre autor-narrador-personaje y el de la referencialidad como estrategias eficaces y en cierto modo implícitas para que se produzca el pacto autobiográfico, pero su estricto cumplimiento no es absolutamente necesario para que este pacto se mantenga. Aun cuando en un texto presentado como autobiográfico aparecen elementos que no se corresponden completamente con la realidad descrita (por fallos en la memoria, errores, omisiones, deformaciones intencionadas o incluso puras invenciones), el pacto autobiográfico podría seguir manteniéndose. En tales casos se considera que las “ficciones” que

determinado sujeto introduce en el relato sobre su vida tienen que ser entendidas como “verdades” para la realidad personal de este sujeto (ANDREEVA 2007: 35). Algo más: todo texto autobiográfico construye una realidad en gran medida ficticia y solo el modo de lectura lo puede diferenciar del resto de textos ficcionales.

En cuanto a las formas concretas que puede adoptar la literatura autobiográfica, ya hemos enumerado las principales, entre las que podríamos destacar como más representativas la autobiografía, la confesión, el diario personal, las memorias, la entrevista y las cartas.

El primer lugar pertenece, sin duda, a la **autobiografía** que, según la definición de Lejeune, es un «Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su individualidad» (1994: 50). Lo que la diferencia de las otras formas de literatura íntima es la existencia de un “proyecto” que consiste en el intento del autor de arrojar luz sobre su propia personalidad en una supuesta totalidad, de descubrir el sentido profundo de su vida (ANDREEVA 2007: 49). Uno de los problemas centrales de la autobiografía desde el punto de vista teórico es el de la multiplicidad de dimensiones que presenta el Yo: a la vez sujeto y objeto de la escritura, un Yo actual examina las manifestaciones de un Yo pasado, tratando de construir su unidad (*ibíd.*: 50-51). La perspectiva de la autobiografía suele ser la de la distancia: se suele escribir a una edad cuando el sujeto ya ha acumulado cierta experiencia vital (generalmente hacia el final de la vida) y siempre queda inconclusa: el punto final lo pone la muerte física del autor (*ibíd.*: 53).

La **confesión** es, en muchos aspectos, similar a la autobiografía y desde el punto de vista histórico representa uno de los modelos más antiguos de literatura autobiográfica, revelando la relación genética de ésta con la tradición cristiana (*ibíd.*). Su rasgo distintivo es el discurso de la transgresión: se confiesa la violación de ciertas normas, generalmente en señal de arrepentimiento, aunque el hecho de hacerlo en público es más bien una manifestación de exhibicionismo individualista que contradice el espíritu de la humildad cristiana (*ibíd.*: 54).

El **diario personal** es un género fragmentario que se construye sin un plan previo: su estructura sigue fielmente el orden cronológico de los días (*ibíd.*: 56). La regularidad de la escritura es uno de los requisitos y cuando no se respeta, suele provocar remordimientos de conciencia en el autor (*ibíd.*: 55). Otro requisito importante es la datación: se escribe día a día, por lo que la retrospectión es mínima y, a diferencia de los demás géneros autobiográficos, muchas veces aparece incluso la mirada

prospectiva: además de lo ya ocurrido, el autor puede presentar también sus planes o expectativas para el futuro (*ibíd.*: 57). El proyecto más ambicioso de la autobiografía sigue ciertas líneas conductoras, resaltando los grandes hitos en la vida del autor; en cambio, el diario suele recoger lo efímero. Por regla general, el autor es también su destinatario, aunque en la práctica se dan casos de diarios escritos con la intención de ser publicados (*ibíd.*: 58).

Las **memorias** tienen como objetivo reconstruir a través del recuerdo una época pasada a la que el autor perteneció, pero con un marcado énfasis en la historia pública, y no tanto en la íntima y personal (*ibíd.*: 63). Ocupan un lugar intermedio entre la crónica histórica y la autobiografía (*ibíd.*: 65). Desde el punto de vista teórico, este género plantea el problema de la fiabilidad de la memoria personal, de su carácter selectivo que restringe el acceso al pasado (*ibíd.*: 64-65).

Las **entrevistas** son para Lejeune un género intermedio entre la biografía y la autobiografía, una especie de “biografía dialogada” (ápu. ANDREEVA 2007: 71). Una de sus características más importantes es que el discurso del entrevistado viene provocado y en gran medida estructurado por el entrevistador; además, a la hora de preparar la entrevista para la publicación (transcripción, selección o montaje), el entrevistado ya no suele tener ninguna participación, por lo que su estatus de autor del texto producido puede ser cuestionado (*ibíd.*: 70-71). Entre las funciones principales de las entrevistas de escritores destacan: presentar la actitud del autor con respecto a determinado problema, anunciar proyectos o hacer un autorretrato (*ibíd.*: 69).

Por último, la **carta** es “un documento de carácter privado” cuyo rasgo distintivo principal es estar dirigida a un solo destinatario para realizar una comunicación a distancia (SERAFIMOVA 2001: 14). El intercambio epistolar representa una “conversación en ausencia” que evita el contacto directo, hasta el punto de convertirse a veces en una estrategia deliberada para mantener al interlocutor a distancia (*ibíd.*: 28). El hecho de estar dirigida a una persona concreta tiene consecuencias importantes: el destinatario está siempre presente en el horizonte de expectativas de la carta (*ibíd.*: 19), influyendo en la actitud del autor, quien se ve inducido a jugar determinado papel (*ibíd.*: 20). Este papel se suele desempeñar de manera inconsciente y podría variar en función de cada destinatario. Al revelar su mundo interior y sus pensamientos más íntimos, el autor no puede evitar una cierta mirada distanciadora: se ve desde fuera, casi como si se tratase de otra persona (*ibíd.*: 26), tratando de adivinar la imagen que dejará de sí mismo en el interlocutor y tratando –conscientemente o no– de influir en la construcción de

esta imagen en sentido positivo. No obstante, el ambiente privado e íntimo de la carta invita al lector a buscar allí la supuesta “cara verdadera” del autor (*ibíd.*: 15), y el tono confesional contribuye a reforzar la impresión de que el que escribe se está “desnudando”, se presenta tal como es. Es por eso que la correspondencia personal ha sido desde siempre un territorio privilegiado para los estudiosos de la vida y obra de las figuras importantes.

Las cartas personales ofrecen muchas similitudes con el diario, como por ejemplo el carácter fragmentario, el hecho de estar fechadas y recoger lo efímero (los problemas que ocupan al autor en un momento actual amplio, abarcando desde el pasado inmediato hasta las expectativas para un futuro más o menos próximo). Al igual que el diario, representan una confesión en forma de monólogo en primera persona, con la diferencia de que este monólogo tiene un destinatario concreto distinto al autor (*ibíd.*: 26). Además, en ambos casos el estatus privado –e incluso secreto– está amenazado de intrusiones indeseadas, y es imposible que esta contingencia no repercuta en el texto, algo más: en el caso de personajes prominentes, tanto los diarios como las cartas pueden estar escritos con la esperanza secreta de que algún día sean publicados.

Desde el punto de vista formal, una de las características más apreciadas de las cartas es la sensación de *naturalidad* o *espontaneidad* que producen. El arte bien dominado de escribir cartas exige este efecto de espontaneidad que incluso se tiende a subrayar explícitamente, a pesar de que en realidad el autor pueda estar recurriendo a borradores, cuidando escrupulosamente su estilo (*ibíd.*: 27). Por un lado, se trata en gran medida de una estrategia para garantizar el efecto de sinceridad que producen las cartas, pero por otro lado, la ausencia física del interlocutor puede realmente liberar de ciertos escrúpulos: en ocasiones, por carta se comparten ideas que en una conversación cara a cara se callarían (*ibíd.*: 17). Todo esto hace que las cartas ocupen un lugar destacado dentro de la literatura autobiográfica, haciéndolas un instrumento inapreciable para estudiar la vida privada y las ideas de su autor.

II.2. LOS TEXTOS AUTOBIOGRÁFICOS DE CORTÁZAR

Los textos más importantes de carácter autobiográfico que ha dejado Julio Cortázar se pueden reunir en tres grupos: las cartas, las entrevistas y el libro *Los aeronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*.

II.2.1. Las cartas

Las cartas de Cortázar forman el grueso del corpus de textos que son objeto de nuestro estudio. A lo largo de su vida de adulto, el escritor dedicó una parte considerable de su tiempo a la actividad epistolar, un hecho que por sí mismo revela la importancia que esta tuvo para él. El resultado es una copiosa correspondencia reunida y publicada (en cinco volúmenes hasta el momento) que no para de crecer con la aparición de nuevas y nuevas cartas inéditas. En la última década, esta parte de la producción cortazariana se ha convertido en la principal fuente de datos biográficos sobre el autor. En el prólogo a la primera edición de las cartas del escritor argentino, su amigo Saúl Yurkievich afirma que estas son «su verdadera autobiografía» (cfr. en: CORTÁZAR 2002: 17); por otra parte, Carles Álvarez Garriga, el prologuista y coeditor de la segunda edición, dice que la «correspondencia de Cortázar es su biografía, la mejor escrita y documentada que cabe esperar» (cfr. en: CORTÁZAR 2012a: 21). En virtud de la distinción que hicimos en el capítulo anterior entre literatura autobiográfica en sentido amplio y la autobiografía como uno de sus géneros, creemos que sería más acertado comparar las cartas de Cortázar, ordenadas cronológicamente, más bien con un diario, por el carácter fragmentario del conjunto y por la falta de esa mirada unificadora y distanciada que caracteriza la autobiografía.

II.2.1.1. Ediciones

Con anterioridad al año 2000, no habían visto la luz más que unas cuantas cartas o fragmentos de cartas de Cortázar, y solo de forma esporádica⁴. La publicación

⁴ Una de las recopilaciones más importantes anteriores al año 2000 es, por ejemplo, la del número dedicado a Cortázar de la revista *Casa de las Américas*, núms. 145 y 146, La Habana, julio-octubre de 1984.

sistemática comenzó en 2000, con el lanzamiento por parte de la editorial Alfaguara (Argentina) de tres volúmenes bajo el título de *Cartas*, reproducidos más tarde también por Alfaguara (España) en 2002 (es esta edición española la que consultamos en nuestro estudio). La edición está a cargo de Aurora Bernárdez, la primera esposa de Cortázar, y comprende el período desde el 23 de mayo de 1937, cuando el escritor tenía 22 años, hasta el 28 de diciembre de 1983, un mes y medio antes de su muerte. La distribución por volúmenes es la siguiente: 1) entre 1937 y 1963; 2) entre 1964 y 1968, y 3) entre 1969 y 1983. Incluye también un prólogo de Saúl Yurkievich titulado “El don epistolar”, *Addenda* (donde se reúnen un texto y una carta de Jaime Alazraki, otro texto de Jean L. Andreu y una carta de Juan Carlos Onetti a Cortázar), breves notas biográficas sobre las personas que con mayor frecuencia aparecen en las cartas (aunque no todas), así como un índice onomástico. La numeración de las páginas es continua en los tres tomos (1832 páginas en total).

En la nota preliminar a esta primera edición, Aurora Bernárdez explica que el material para los tres volúmenes fue reunido gracias a la «generosidad de amigos, de personas conocidas y desconocidas» que le «ofrecieron espontáneamente las cartas que poseían», y de algunas instituciones académicas o archivísticas (cfr. en: CORTÁZAR 2002: 15). La labor de edición consistió no solo en transcribir y ordenar cronológicamente las cartas, sino también en cierta selección según criterios personales de Aurora Bernárdez, quien nos informa que excluyó algunas cartas y suprimió ciertos pasajes con el objetivo de «evitar en lo posible las repeticiones y las referencias a cuestiones de escasa importancia para el lector», puntualizando que de ninguna manera se trataba de censura (*ibíd.*). Los textos escritos por Cortázar en inglés o francés se reproducen en original, acompañados por una traducción al castellano.

En 2010 la editorial Alfaguara publicó otro volumen de cartas, todas dirigidas a los esposos Eduardo Jonquières y María Rocchi. Titulado *Cartas a los Jonquières*, el libro está editado por Aurora Bernárdez en colaboración con Carles Álvarez Garriga. Recoge cartas del período entre el 13 de febrero de 1950 (el primer viaje de Cortázar a Europa) hasta el 24 de febrero de 1983, la mayoría de las cuales (más de dos terceras partes) pertenecen a los primeros nueve años, hasta el momento en que los Jonquières se trasladaron a vivir a París (en 1959) y el contacto directo redujo el intercambio epistolar a las ocasiones en que Cortázar estaba de viaje o en su casa de campo de Saignon. El resto de misivas se vuelven cada vez más breves y menos regulares, hasta el punto de que en una de ellas (del 13 de mayo de 1965) el prolífico autor de cartas que fue

Cortázar confiesa: «Me resulta raro escribirte, he perdido completamente la costumbre epistolar con vos» (2010: 429). Sin embargo, este libro posee una extraordinaria unidad, debido a que reúne la correspondencia dirigida a un solo destinatario (un destinatario “doble”, en este caso), evitando las repeticiones y cambios de registro presentes en los otros volúmenes publicados y, en palabras de Francisco Porrúa, se «lee como una novela» (*ibíd.*: 10). En la nota de los editores se asegura que se ha respetado escrupulosamente el texto del autor, “con todas sus particularidades”, incluso en lo referente a las “vacilaciones tipográficas” (*ibíd.*: 13); no hay información de que se hayan suprimido pasajes.

En 2012, Alfaguara (Argentina) publicó la segunda edición de las *Cartas*, revisada y muy ampliada. A todas las cartas de la primera edición, se han añadido todas aquellas dirigidas a los Jonquières y publicadas dos años antes en el volumen ya citado, con excepción de una –la fechada en Buenos Aires a 10 de enero de 1959 (cfr. CORTÁZAR 2010: 403-406), cuya falta en la segunda edición (debería empezar en la página 207 del volumen 2) suponemos que se debe a una omisión involuntaria–, y también otras, nuevamente descubiertas. El resultado son cinco volúmenes, frente a los tres de la primera edición. La numeración de las páginas es independiente en cada volumen, a diferencia de la primera edición, y ascienden aproximadamente a 3100 en total (es decir, unas 1300 más que la primera edición). La primera carta sigue siendo la del 23 de mayo de 1937, pero la última es del 20 de enero de 1984. La distribución por volúmenes es la siguiente: 1) de 1937 a 1954; 2) de 1955 a 1964; 3) de 1965 a 1968; 4) de 1969 a 1976, y 5) de 1977 a 1984. Al inicio del primer volumen se reproduce la “Nota a la primera edición” de Aurora Bernárdez, se añade una “Nota a la segunda edición” del otro editor, Carles Álvarez Garriga, y se sustituye la introducción de Saúl Yurkievich por otra, titulada “Cortázar en construcción”, también de Carles Álvarez Garriga.

En la “Nota a la segunda edición” Carles Álvarez Garriga explica que para esta nueva edición se han cotejado las transcripciones con los originales de las cartas que estaban al alcance de los editores (aproximadamente el noventa por ciento del total), con el fin de subsanar errores (cfr. en CORTÁZAR 2012a: 17). Informa también que, tras «largas discusiones», se han restituido «todos los fragmentos que en la primera edición fueron suprimidos por repetitivos o porque se referían a cuestiones que podrían resultar de escasa importancia para el lector», con pocas excepciones, sobre todo en los casos de deterioro irreparable de los originales o por voluntad expresa de los destinatarios de que

se eliminen ciertos pasajes (*ibíd.*). Por todo eso, hemos preferido basar el presente estudio en esta segunda edición de las *Cartas*, la más completa hasta la fecha.

A esos volúmenes publicados por la editorial Alfaguara hay que añadir un librito de apenas 99 páginas, titulado *Correspondencia*, en cuya lista de autores figuran tres nombres, en este orden: Julio Cortázar, Carol Dunlop y Silvia Monrós-Stojaković (Barcelona, Alpha Decay, 2009). Se trata de la correspondencia entre Silvia Monrós-Stojaković, la traductora de Cortázar al serbio, por un lado, y el escritor argentino y su tercera esposa Carol Dunlop, por otro. Abarca el breve período desde 1980 hasta finales de 1983 y reproduce los textos de nueve cartas y tarjetas postales de Cortázar, cinco de Carol Dunlop y ocho de Monrós-Stojaković (cinco dirigidas a Cortázar y tres, a Carol Dunlop). Las cartas de Cortázar son breves (a veces incluso se podrían calificar de telegráficas), de modo que el peso principal de este librito recae en las de Silvia Monrós-Stojaković y, en menor medida, en las de Carol Dunlop. Las cartas escritas por Cortázar están incorporadas también a la segunda edición de *Cartas* de la editorial Alfaguara.

II.2.1.2. Estilo

Las cartas reunidas y ordenadas cronológicamente permiten rastrear la evolución de Cortázar a lo largo de su vida madura en los más variados aspectos: desde las inquietudes intelectuales o estéticas hasta su filiación política, pasando por problemas más o menos anodinos, de orden cotidiano. Pero también se observa una importante transformación del estilo, análoga a la evolución que se da en su obra de ficción: desde un lenguaje más estetizante, rígido, formal, a veces amanerado, hacia una creciente espontaneidad y desenvoltura. Ese paulatino “soltarse el pelo retórico”, como lo define Álvarez Garriga (CORTÁZAR 2012a: 24), empieza alrededor de 1944, cuando Cortázar deja de firmar sus cartas con su seudónimo literario de *Julio Denis*, sustituyéndolo por su nombre y apellido reales y reduciendo cada vez más su firma al nombre de pila a secas. Como acertadamente observa Saúl Yurkievich en su prólogo a la primera edición de las *Cartas*, el cambio del estilo se hace muy notorio con las cartas a Sergio Sergi, a partir de 1945, con las que se inaugura «la etapa más atractiva, marcada por la versatilidad mimética y paródica, propulsada por una pulsión rítmica, como la de los *takes* o arranques de los músicos de jazz» (cfr. en: CORTÁZAR 2002: 19-20). También

Raquel Arias Careaga, otra investigadora de la vida de Cortázar, subraya la importancia de la amistad con Sergio Sergi en el viraje hacia una mayor familiaridad en el tratamiento: «La complicidad que consigue establecer con Sergi [...] se convierte en una puerta que permite escapar a un hombre constreñido hasta ese momento» (2014: 54). Es a partir de entonces que el escritor encuentra su propio estilo epistolar, llegando a ser el Cortázar que conocemos de su obra de ficción.

La evolución hacia una familiaridad cada vez mayor queda reflejada de forma muy patente en el tratamiento del autor a sus amigos. En el principio, es exclusivo el uso de la forma de *usted*, incluso en las primeras cartas a Sergio Sergi, a quien se dirige con un apodo cariñoso: “Querido Oso”. Es curioso el empleo, en esa primera época, del plural de segunda persona *vosotros* –de uso extremadamente limitado, casi exclusivamente literario en Hispanoamérica–, cuando se dirige a Sergio Sergi y a su esposa, mezclando por ejemplo las formas verbales *estabais*, *habíais fracasado*, *imagináis*, *veis*, *pescáis* o *estirad*, con el pronombre personal de complemento indirecto *les* («Les escribo en plena convalecencia [...]»), de tercera persona plural, en una misma carta de 1946 (cfr. en CORTÁZAR 2012a: 239-241). Poco a poco, irán apareciendo destinatarios a los que se dirigirá con la forma más familiar de *tú* y sus respectivas formas verbales de segunda persona del singular (cfr. por ejemplo en la carta a Eduardo Jonquières y su esposa del 8 de noviembre de 1951, *ibíd.*: 339-343), aunque todas estas todavía sigan confiriéndole al texto cierta formalidad, tratándose de la correspondencia entre argentinos, para quienes hubiera sido más natural el voseo, una característica del habla rioplatense que aparecerá en las cartas a los pocos años de establecerse Cortázar en París, quizás a causa de su cada vez más fuerte identificación como argentino. Así, en cartas de 1955 ya tenemos muestras del voseo, por ejemplo en una misiva a Eduardo Castagnino, donde encontramos el imperativo *decile* (2012b: 47), aunque todavía sigue vacilando al respecto, alternando la forma del voseo (“decime”, *ibíd.*: 41) con la correspondiente al *tú* (“dile”, *ibíd.*: 42) en una misma carta a Eduardo Jonquières un mes antes. El empleo de las formas propias del voseo se irá afianzando a lo largo del tiempo en la correspondencia con argentinos, y muchas veces también con no argentinos, como se puede comprobar en la carta al cubano Antón Arrufat del 3 de noviembre de 1963 (cfr. *ibíd.*: 444), tal vez para recalcar su condición de argentino. Sin embargo, en la correspondencia con los no argentinos por lo general se observa un fenómeno característico de Cortázar, subrayado por varios estudiosos de su vida: la

propensión a adaptarse a la variedad del castellano hablado por el interlocutor⁵. En una ocasión (una carta a Graciela de Sola del año 1972) el propio escritor se muestra consciente de esa tendencia camaleónica suya, afirmando que le sale de manera natural e inconsciente: «¿Viste cómo me asoma el “tú”, después de diez días de Barcelona? Soy de un mimetismo repugnante. Cuando vuelvo de Cuba tengo un acento del Caribe que da miedo; ahora en cambio me van a tomar por Julián Marías, horresco referens.» (2012d: 299).

Una de las peculiaridades formales más vistosas de las cartas de Cortázar es el hecho de estar mecanografiadas en su mayoría. Se trata de una costumbre muy arraigada en el escritor, desde su época de maestro en Bolívar y Chivilcoy en los años treinta, a la que él se referirá en numerosas ocasiones en su correspondencia a lo largo de toda su vida. Todavía en 1939 declara ante sus amigos que necesita la máquina para escribir cartas y le es difícil hacerlo sin ella (2012a: 52 y 53). Con frecuencia subraya su lentitud al escribir a mano, por lo que sin la máquina se siente como si le faltasen las manos: «Me traje mi máquina, sin la cual me siento un poco amputado, y como ausente del clima necesario a mi vida. ¿Creerá usted que no puedo escribir cartas si me falta esta aliada que sigue con toda buena voluntad la carrera de mi pensamiento? Me exaspera no poder escribir rápidamente, y sólo este artificio mecánico corre de acuerdo con mis deseos» (*ibíd.*: 56). Define como “catástrofe” las ocasiones en que está sin máquina y se ve obligado a escribir a mano, cosa que perjudica la longitud de las cartas: «Como ves, estoy sin máquina de escribir, cosa catastrófica, pero creo que conseguiré otra para comunicarme más extensamente con vos» (2012b: 347-348). En una carta a Edith Aron de 1964 llega a declararse «un esclavo de la máquina» a quien le «cuesta cada vez más escribir con estilográfica» (*ibíd.*: 623).

Podemos decir que la máquina de escribir es un protagonista recurrente y omnipresente en la correspondencia del escritor argentino, porque con frecuencia aparece personificada, como un ser con voluntad y hasta ideas propias: «Si esta Olivetti me deja llegar al final de la carta» (*ibíd.*: 578); «This typewriter gets funny ideas sometimes» (*ibíd.*: 156); «esta máquina está borracha, las líneas se van para todos lados, damn it» (2012c: 215). En una ocasión incluso se muestra tan entusiasmado con una máquina eléctrica que sugiere en broma la posibilidad de que, en un futuro, estos

⁵ Véase por ejemplo las palabras de Eduardo Montes-Bradley al respecto: «Cortázar supo adaptarse eficazmente a su interlocutor con sutiles y no tan sutiles matices, como obviar las eses si el diálogo lo sorprende con un dirigente obrero, o añadir un “tú” cordial y de salón reservado para quien estima merecedor del trato» (2005: 261).

artilugios lleguen a escribir solos, en un acto parecido al de la escritura automática surrealista:

Bueno, no quiero seguir estas divagaciones estetizantes que te escribo con maravillosa rapidez, casi como escritura automática, aprovechando una máquina eléctrica de la Unesco. Estas máquinas eléctricas son un invento asombroso. No haces más que acariciar la tecla y ya se disparó la letra. El carro se mueve automáticamente al llegar al final de la línea, y si la cibernética progresa un poco más, ten la seguridad de que uno podrá quedarse leyendo el *Figaro* mientras la máquina escribe por su cuenta tu correspondencia (y a lo mejor lo hace mucho más perfectamente que uno). (2012a: 516-517)

Al inicio de una relación epistolar con alguien, Cortázar casi siempre encuentra necesario pedir disculpas por utilizar una máquina en vez de escribir a mano, como le parece que sería más correcto, aduciendo como argumento sobre todo el hecho de que su letra es ilegible y le resulta penoso utilizar estilográfica. Veamos unos ejemplos elocuentes de distintas épocas. En sus años pampeanos (en 1939) empieza una carta a Luis Gagliardi de la manera siguiente: «Ante todo: perdón por escribirle a máquina; pero se trata en mí de una costumbre que, a la larga, mis amigos me agradecen; mi letra es casi ininteligible, y tiene el inconveniente de que termina por desmoralizarme a mí mismo, a tal extremo que no puedo pasar de una carilla» (*ibíd.*: 43). A Arnaldo Calveyra, en 1963, también le pide disculpas, justificándose así: «Perdóname que te escriba a máquina, pero es mi verdadera manera de escribir a mano; la “pluma” se me ha quedado perdida en algún rincón del pasado y sólo a veces, cuando garabateo algún vago germen de escritura, lo hago con mi mano limpia. Al fin y al cabo esto de la máquina y la pluma son prejuicios [...]» (2012b: 414). Y también a Victoria Ocampo, en 1965: «Creo que en alguna otra carta le pedí perdón por escribirle a máquina. Sé que no está bien, y sin embargo reincido, porque escribir a mano me resulta cada vez más penoso. En todo caso, estoy mucho más presente cuando escribo así, a toda velocidad y tachando de cuando en cuando algún comienzo de frase en el que la máquina se toma libertades excesivas» (2012c: 122). Por estas mismas razones, cuando el interlocutor ya conoce bien esta costumbre suya, Cortázar cree conveniente justificarse cada vez que se ve obligado a escribir a mano: «Te escribo a mano para no molestar a Aurora, que

duerme» (2012b: 77), y otra vez: «Ésta va a mano porque aprovecho un rato de calma en la Unesco. Espero que mis garabatos sean legibles» (*ibíd.*: 534).

El hecho de preferir la máquina a la escritura a mano tiene un impacto directo, según el propio autor, en dos características importantes de sus cartas: la *longitud* y la *espontaneidad* con la que están redactadas. Para Cortázar, una carta, para merecer este nombre, sobre todo si va dirigida a los amigos, debe tener cierta longitud (varias cuartillas), y lo expresa en múltiples ocasiones, sobre todo cuando no la ha alcanzado: «Mi próxima será una carta de verdad, y no este telegrama disimulado» (*ibíd.*: 432), pero también en los casos contrarios: «Bueno, viejo, esto sí que es una KARTA» (*ibíd.*: 612). Pero en la longitud de las cartas también se observa una evolución: en los primeros años las cartas largas son la mayoría, mientras que a partir de 1963, cuando se publica *Rayuela*, la correspondencia que empieza a recibir el escritor crece exponencialmente y sus respuestas se reducen considerablemente en tamaño. A partir de ese año clave en su vida, las quejas de Cortázar por la falta de tiempo para la correspondencia personal se vuelven constantes y las cartas, más concisas, reducidas a veces a asuntos relacionados con el trabajo, como se puede ver en este encabezamiento a una respuesta a su amigo Paul Blackburn, poeta y traductor norteamericano: «Just a few words, a la espera de poder escribirte una carta LAAAAARGA y llena de NOOOOTICIAAAS. Pero ésta es JUST BUSINESS.» (*ibíd.*: 447). Además de la merma en longitud, la acumulación de cartas por contestar provoca cada vez mayores retrasos en las respuestas: «Decile a Grossi que me perdone si no le escribo, pero mi correspondencia “re: *Rayuela*” es tan abrumadora que no sé cómo salir de ella» (*ibíd.*: 488). A su creciente popularidad como escritor se irán añadiendo otros factores de efecto negativo para la longitud de las cartas, como las temporadas de intenso trabajo en la UNESCO y la ONU, o la implicación en causas políticas, pero esas interferencias externas tienen también ciertos efectos positivos: Cortázar se ve obligado a escribir con creciente rapidez y falta de premeditación, con lo que la actividad epistolar va ganando en otro aspecto importante: la espontaneidad.

Como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, la naturalidad del estilo es uno de los requisitos más importantes del arte de escribir cartas. Sobre todo a partir de la marquesa de Sévigné, la gran maestra del género del siglo XVII, afirmar expresamente que se escribe con la máxima espontaneidad (aunque en realidad se trabaja con borradores, cuidando con esmero el estilo), se convierte en un indicio de que se ha llegado a dominar bien el arte epistolar (cfr. SERAFIMOVA 2001: 27). Desde sus

primeras cartas, Cortázar seguirá esta prescripción del género, destacando, siempre que se le presenta la ocasión, el hecho de escribir directamente, sin borradores ni premeditación. A pesar de que sus cartas en muchas ocasiones dan la impresión de un estilo sumamente cuidado (sobre todo las de su juventud pampeana), abundan las “excusas” como la siguiente, del año 1937: «Perdóname las innumerables faltas de estilo, pero no pienso hacer borrador para pasar luego en limpio la carta. Te escribo directamente, ya que no me preocupa el temor de tanta gente que está a la espera de que se publiquen, en la edición de las *Obras completas*, las correspondientes colecciones epistolares» (2012a: 30). A lo largo de toda su vida, no dejará de recordarles a sus amigos que no utiliza borradores para su correspondencia, como lo muestra este ejemplo de 1952: «Ya sabes que escribo sin hacer borradores –a pesar de mi pulcritud mecanográfica [...]» (*ibíd.*: 423), hasta llegar a afirmar que sus cartas se quedan siempre “en borrador”, tales como le salen espontáneamente (2012c: 132). Y aunque a veces su correspondencia le parece “descosida” (2012b: 539) o “despeinada” (2012a: 429), prefiere eso a las “cartas literarias”, elaboradas con esmero, por las que afirma sentir un profundo desprecio: «Odio las cartas “literarias”, cuidadosamente preparadas, copiadas y vueltas a copiar; yo me siento a la máquina y dejo correr el vasto río de los pensamientos y de los afectos» (*ibíd.*: 151). Por eso, cuando se da cuenta de que algún pasaje suena a literatura, cree necesario pedir disculpas: «Qué literario suena todo esto, Fredi. Perdóneme esta retórica que oculta lo que en verdad me gustaría poder decir» (*ibíd.*: 315).

Como ya hemos mencionado, el escribir a máquina es para Cortázar una condición imprescindible para conseguir la naturalidad del estilo, como le explica en una carta a Leopoldo Marechal: «Perdóneme que le escriba a máquina, pero la verdad es que pierdo toda espontaneidad tan pronto tengo una pluma entre los dedos» (2012c: 132). Una y otra vez repite su receta para escribir cartas “como se debe”: «al volar de la máquina, y por supuesto sin pensar nada de lo que digo, que es como se escriben las buenas cartas» (2012a: 334), «desordenadamente y al correr de la máquina, como si estuviéramos en un café charlando» (2012b: 166), «a toda carrera de máquina y sin pensar demasiado» (*ibíd.*: 451), porque toda «premeditación excesiva suele ser inhibidora» (2012c: 54). El resultado es algo que el autor acertadamente define como «cartas-río» (2012a: 345), que a menudo adquieren «un tono casi oral» (*ibíd.*: 520). Y aunque a veces las califique de “ejercicio de desestilo” (2012b: 233), en realidad

representan un verdadero laboratorio donde nace el inconfundible estilo cortazariano que encontramos en sus obras de ficción.

II.2.1.3. Importancia de la actividad epistolar para Cortázar

Se ha afirmado más de una vez que el valor literario de una correspondencia depende en gran medida de la presencia en ella de reflexiones metadiscursivas. Así, según Jean-Blaise Grize, por citar un ejemplo, un criterio determinante es que el autor se plantee de una u otra forma el problema de *qué es una carta* (cfr. en SERAFIMOVA 2001: 44). Si aceptamos esta afirmación, no necesitamos más argumentos para reconocerle al legado epistolar cortazariano una calidad literaria indiscutible, porque a lo largo de los cincuenta años de correspondencia encontramos constantemente reflexiones sobre las características que, según el escritor, deben tener las cartas, o sobre el papel que desempeñan en su vida. Sus disquisiciones sobre el tema son frecuentes y prolijas, ocupando a veces páginas enteras, como por ejemplo en la carta a Luis Gagliardi del 2 de junio de 1942 (cfr. en 2012a: 150-151). Gracias a estas digresiones metadiscursivas sabemos que la comunicación epistolar tuvo una enorme importancia en la vida de Cortázar, por lo que sus cartas ocupan un lugar destacado dentro de la totalidad de su obra.

Antes que nada, la correspondencia es para Cortázar un territorio de comunicación con los amigos, que él mismo compara en muchas ocasiones con una conversación amistosa en una cafetería, en un «Richmond transoceánico del correo aéreo» (2012b: 208). Para él las cartas no representan un mero inventario informativo de sucesos o un «boletín de buena salud», sino «una operación amistosa» (*ibíd.*: 530), «un equivalente cariñoso de un apretón de manos, de un abrazo» (2012a: 504); las concibe metafóricamente en términos espaciales, como un territorio –«mesitas de café por avión» (2012b: 430)– que se puede visitar y abandonar: «yo me voy de esta carta» (2012c: 257). En ocasiones, sin embargo, la comunicación epistolar le parece insuficiente y declara que le gustaría estar con el interlocutor en un café de veras, hablando cara a cara: «Qué mal me explico, cómo tendríamos que estar hablando de esto en un café (donde me explicaría igualmente mal, pero me sentiría mejor y de voz a voz pasarían cosas que a lo mejor no pasan de palabra a palabra)» (2012b: 298). Estas quejas aparecen a partir de la época en que termina la redacción de *Rayuela* y traslada

su preocupación por el carácter traicionero del lenguaje desde la novela a la correspondencia, lamentándose cada vez más de las insuficiencias de la comunicación por escrito: «Quisiera estar en Buenos Aires para decirte que nos tomáramos un vino juntos y entonces, vagando por una calle de noche, decirte a mi manera todo lo que aquí se enfría y se ordena en rayitas horizontales y se convierte en idioma» (*ibíd.*: 411). Al igual que en *Rayuela*, Cortázar teme que las palabras, esas “perras negras”⁶, no hacen sino falsear y petrificar las ideas, los sentimientos y los recuerdos, máxime cuando se las pone en el papel: «los sentimientos, los recuerdos compartidos, se petrifican y toman un aire a lo Muebles Díaz apenas uno los pone por escrito» (*ibíd.*: 451). En estos casos ve las cartas como sucedáneos imperfectos y *contra natura* de la comunicación cara a cara, según se desprende de sus palabras a Paul Blackburn de 1965: «Sí, yo también quisiera que estuviéramos todos en Barcelona, tomando una manzanilla “con tapas” en las Ramblas o en la Plaza Real. Pero en cambio tenemos que escribirnos por encima del océano, por encima del tiempo. Letters are *contra natura*, after all. Damned mean things.» (2012c: 117-118). Con todo eso, para Cortázar, quien pasó la mayor parte de su vida lejos de los amigos, la correspondencia representa un medio privilegiado para superar la distancia, comunicarse por encima del tiempo y el espacio. Algo más: para una persona que se autodefine como «reservado por naturaleza» (2012a: 157), la hoja de papel resulta ser uno de los pocos medios que propician las confidencias:

Yo me he pasado la vida sin hablar con nadie de las cosas que realmente me interesan [...]. Creo que aparte de mi adolescencia, en que tanto yo como mis amigos no teníamos el menor empacho de decirnos mutuamente todo lo que soñábamos, sabíamos o creíamos saber, el resto de mi vida (cuando quizá ya sabía o sentía algo de veras) se ha pasado en silencio, frente al mal espejo de una hoja de papel o de una carta. (*ibíd.*: 535)

Cortázar subraya una y otra vez la enorme importancia que para él tiene la comunicación epistolar, hasta tal punto que en una ocasión le confiesa a Victoria Ocampo que recuerda mejor la letra que las caras y las voces de muchos conocidos: «Debe ser una deformación profesional, pero suelo recordar mejor la letra que la cara o

⁶ Cfr. en *Rayuela*: «Sacás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de las palabras, perras negras, y resulta que te quiero.» (CORTÁZAR 1986: 593), y también: «Olvidate de las perras. Rajá, jauría, tenemos que pensar, lo que se llama pensar, es decir sentir, situarse y confrontarse antes de permitir el paso de la más pequeña oración principal o subordinada» (*ibíd.*: 595).

la voz de muchos amigos lejanos; o quizá es una forma de consuelo, puesto que a lo largo de los años las cartas tienden a reemplazar cada vez más la relación directa, tan azarosa entre la Argentina y Europa.» (2012c: 123). Por eso, el acto de escribir una carta es para él un rito sagrado, en el que deja una parte de su ser más íntimo y auténtico en el papel:

Desde hace años, he pensado que una carta no es el mensaje intrascendente que se redacta presurosamente y sin otra finalidad que la información efímera y circunstancial; por el contrario, *una carta ha sido para mí un rito*, una consagración tan atenta como la labor esencialmente creadora; sin la tensión, es cierto, que supone el poema [...]. Pero *siempre una ceremonia un poco* –¿cómo decirlo?–, *un poco sagrada; un acto con contenido trascendente*. [...] Yo he escrito muchas cartas y, fuera de las estrictamente circunstanciales (que no se pueden evitar a veces), *he dejado en ellas mucho de mí, mucho de lo mejor o lo peor que hay en mi mente y en mi sensibilidad*. [...] Si me consagro tan enteramente a ellas –bien sé que las sé perdidas para el futuro– ¿será porque, al escribirlas espontáneamente, sin preparación ni borradores de ninguna especie, *las convierto en las más auténticas expresiones de mi ser?* [...] uno sabe, cuando las ha escrito como las escribo yo, que *una parte legítima del propio ser* ha sido entregada con cada página, con cada línea. (2012a: 150-151) [La cursiva es nuestra]

En múltiples ocasiones Cortázar asegura a sus amigos epistolares que en las cartas deja parte de sí mismo, que allí está su ser más auténtico, y que la escritura puede llegar a ser casi un acto de *strip-tease* verbal (2012b: 452), hasta el punto de que, todavía en una etapa muy temprana (en 1941), sugiere la posibilidad de que en su correspondencia se puedan encontrar las claves de su biografía: «¿Verdad que una carta, cuando se escribe a un amigo, es un acto de fe, un momento grave? Siempre lo he pensado así; y por eso, mi vida entera podría ser trazada leyendo las cartas que llevo escritas.» (2012a: 116). Sin embargo, tiene mucho cuidado en dejar claro que no las escribe con la intención de que algún día se publiquen: «bien sé que las sé perdidas para el futuro» (*ibíd.*: 151). Siempre se refiere a la posible publicación de su correspondencia con humor, pero la insistencia con que lo hace tal vez no sea tan inocente y podría sugerir que Cortázar, a pesar de sus propias afirmaciones, acariciara en secreto cierta esperanza al respecto. Veamos unos cuantos ejemplos: «Ya sé que cuando yo muera (de alguna manera rara, ya verá) ustedes los amigos publicarán mis obras completas, y que,

en bellos apéndices, agregarán mi copiosa correspondencia. Por lo tanto tengo que lucirme.» (*ibíd.*: 102); «No se extrañe de mi insistencia; tengo que poner en orden los datos para mi biografía y no quiero malentendidos...» (*ibíd.*: 144); «Esta [carta] parece de esas que se escriben pensando en que alguna vez será publicada.» (*ibíd.*: 207); «Por otra parte presumo que usted guarda cuidadosamente todas mis cartas, ya que en el futuro habrán de publicarse en suntuosas ediciones y usted se beneficiará con menciones como ésta: “El coronel Osokovsky, cuya fotografía no aparece aquí, fue uno de los corresponsales más fieles del gran cuentista J.C.”. Ya ve su conveniencia de guardar mis cartas.» (*ibíd.*: 289). Pese al humor con que habla de esta posibilidad, parece que Cortázar no fue indiferente a la posibilidad de publicación, porque existen algunos indicios de que, al menos a partir de 1961, hacía algunas de las cartas con papel carbón, para guardar copias, como se puede comprobar en la posdata siguiente: «P.D. Al dorso encontrará una perfecta copia de esta carta, resultante de haber puesto el carbónico al revés. Le ruego me la guarde cuidadosamente, si es posible en una carpeta encuadernada en cuero de Rusia» (2012b: 243). Además, cuando algunas de sus cartas empiezan a aparecer en revistas, el autor lo celebra con un tono divertido:

Dicho sea de paso, me voy a tener que cuidar en mi correspondencia privada, porque en estos últimos tiempos me han estado publicando cartas o fragmentos de cartas sin preguntarme mi opinión. Los chicos de *Cero* hicieron algo que me divirtió bastante; una carta privada que yo le había enviado al director, salió publicada con el glorioso título de *Carta de papá*. Qué jodidos. Lo malo es que esas cartas uno las escribe sin mayores preocupaciones, y la letra impresa revela impudicamente sus flaquezas formales y de fondo. (2012c: 175).

Hay estudiosos de la vida de Cortázar quienes afirman con mayor rotundidad que en su correspondencia se trasluce la esperanza de que algún día sea publicada. Según Eduardo Montes-Bradley, por ejemplo, las cartas «están sembradas [...] de guiños a futuros biógrafos» (2005: 245) y el escritor no pierde de vista a sus futuros lectores, distintos al destinatario concreto:

En algún lugar entre lo mejor y lo peor, subsiste su deliberada pasión por decirle a cada uno lo que cada uno quiere oír. En las cartas nos prevé y se prevé a sí mismo como escritor exitoso; tiene en cuenta al destinatario del sobre pero también al lector futuro de su correspondencia, al lector de sus biografías. Cortázar construye y lo hace

con inteligencia. De la misma manera que busca complacer en el diálogo personal, busca acercarse a sus futuros biógrafos, a quienes considera destinatarios de su correspondencia. (*ibíd.*: 258)

Sea como fuere, lo indudable es que Cortázar le dio a su actividad epistolar una enorme importancia durante toda su vida madura, hasta tal punto que, al menos en extensión, sus cartas compiten con todo el resto de su producción literaria. Incluso, si tenemos en cuenta que hacia el año 1981 la madre de Cortázar quemó las cartas que su hijo le había ido enviando a lo largo de los años⁷, podría decirse que el escritor fue más prolífico en la correspondencia que en la creación de textos de ficción. Citando a la hermana Ofelia Cortázar, según la cual el escritor le mandaba a su madre una carta cada quince días «en toda la vida que ha estado lejos», Montes-Bradley calcula una cifra aproximada de más de ochocientas cartas más, que su madre quemó para que no cayeran en manos ajenas (2005: 131-132). En todo caso, la herencia epistolar de Cortázar que ha sobrevivido –por su calidad, espontaneidad, y por el hecho de ofrecer una continuidad a lo largo de cincuenta años–, se ha ganado un lugar privilegiado e ineludible entre las fuentes de datos sobre la vida del escritor argentino.

II.2.2. Las entrevistas

Son también una fuente importante de datos autobiográficos, pero en nuestro estudio ocupan un lugar secundario. Como ya hemos mencionado en el apartado dedicado a la entrevista como género autobiográfico, la estructura y el contenido de esta vienen impuestos en gran medida por el entrevistador. A todo eso hay que sumar un obstáculo adicional: según sus propias declaraciones y los testimonios de gente que lo trató de cerca, Cortázar fue una persona sumamente reservada con las personas externas a su círculo de amigos más íntimos, sobre todo en lo concerniente a la vida privada, lo

⁷ En una carta a su madre del 23 de marzo de 1981, Cortázar la autoriza a quemar las cartas acumuladas, por lo visto, en respuesta a una sugerencia de ella, temiendo que pudieran ir a parar en manos de terceros: «Y hablando de cartas, vi lo que me decías en tu última, y tengo la impresión de que vos y yo nos comprendemos perfectamente sobre este asunto, y que si Ángel las convierte en humo, como decís, tanto vos como yo nos vamos a quedar tranquilos. Lo que teníamos que decirnos en nuestras cartas a lo largo de tantos años, fue dicho, y los dos recibimos nuestros mensajes que eran solamente para nosotros. ¿Qué razón hay para dejarle a otros esas cosas que fueron nuestro diálogo de madre a hijo y de hijo a madre? Creo que tu punto de vista no tiene por qué dolernos ni a vos ni a mí; lo que tenemos que decirnos lo seguiremos diciendo en nuestras cartas, y nadie tiene que meter la nariz en ellas. De modo, mamita, que si seguís pensando que es mejor quemar esos papeles, no dudes ni un minuto, porque yo te acompaño en eso como en cualquier cosa.» (2012e: 351).

cual se refleja inevitablemente en el contenido de las entrevistas. Como ejemplo podría citarse el inicio del capítulo dedicado a Cortázar en *Los nuestros* –uno de los primeros y más detallados retratos del escritor, resultado de un par de conversaciones realizadas en 1964–, donde Luis Harss describe al entrevistado de la forma siguiente: «No se entrega fácilmente, y entre extraños mantiene las distancias con una afabilidad casi puntillosa. Con nosotros –nos recibió dos o tres veces y conversamos cada vez largamente– se mostró siempre atento y sincero, aunque un poco impersonal. Había zonas vedadas y esas eran las que importaban. Sólo por momentos pudimos captar algún indicio del verdadero Cortázar [...]» (HARSS 1971: 255). Sin embargo, en este caso concreto, el resultado le gustó a Cortázar⁸, quien más tarde en numerosas ocasiones remitió a los corresponsales que le pedían datos autobiográficos al texto de Harss: «Harss habló varios días conmigo en París, el año pasado, y su estudio es el resultado de esa entrevista. Yo pienso que hay allí los elementos más importantes para entrar luego en un estudio de orden literario; [...] creo que la lectura del trabajo de Harss le permitirá hacerse una idea muy clara sobre mí.» (CORTÁZAR 2012c: 365). Pero para conseguir ese resultado satisfactorio para él, Cortázar exigió previamente leer y corregir el texto final, para evitar «que se escape alguna tontería en esas declaraciones» (*ibíd.*: 325). El deseo de controlar el texto de sus entrevistas antes de la publicación se convertirá en una práctica habitual en Cortázar y demuestra una preocupación constante por la imagen pública. Algo más: debido a que la época en que Cortázar empieza a dejarse entrevistar coincide con la etapa de su implicación activa en causas políticas latinoamericanas (la Revolución Cubana, la lucha contra el régimen golpista de Pinochet en Chile o la revolución sandinista de Nicaragua, entre otras), las entrevistas se convierten para él en un instrumento importante para la difusión de sus ideas, en un arma para conseguir determinados fines políticos⁹. Es por eso que Cortázar suele insistir en revisar el texto de sus entrevistas antes de su publicación¹⁰ y va con pies de plomo a la hora de

⁸ Cfr. por ejemplo sus palabras al respecto en esta carta a Francisco Porrúa: «Personalmente me gusta esta entrevista, porque es muy auténtica y me da la oportunidad de decir algunas cosas. Por supuesto, todo está siempre por debajo de lo que uno escribe cuando se tira a fondo, pero la finalidad del libro es otra, y creo que en su género está lleno de vida y puede dar una imagen clara de los escritores que incluye» (CORTÁZAR 2012c: 73).

⁹ En una carta a Félix Grande de 1974 se muestra consciente de la importancia de las entrevistas en su lucha política, a pesar de su reticencia a concederlas: «Todavía le debo entrevistas a las radios belgas, canadienses y alemanas; pero gracias a McLuhan he aprendido que en estos tiempos ningún gesto tiene sentido político si no se convierte en noticia, y por eso aprovecho cuanto micrófono llega hasta mí para repetir incansablemente: Chile, Chile, Chile.» (2012d: 480).

¹⁰ Con respecto a una entrevista publicada en la revista norteamericana *Life en Español* comenta en una de sus cartas: «Tal como había sido convenido, la revista me mandó las pruebas finales que devolví

responder las preguntas. Esta es, quizás, la principal diferencia entre su correspondencia y las entrevistas: frente a la marcada espontaneidad de las cartas, perseguida conscientemente y propiciada por el carácter íntimo de la comunicación, el Cortázar entrevistado es sumamente cauteloso, intentando medir el efecto de cada palabra, evitando en lo posible la improvisación. Una carta a Hernán Lavín Cerda de 1967 da fe de ello: tras negarse a responderle a un cuestionario enviado por escrito, Cortázar justifica su actitud con la falta de tiempo y con los siguientes motivos: «No estoy para responder cuestionarios, y no te lo responderé. Este año ha sido insoportable desde ese punto de vista, pues nada más que en Cuba me vi precisado a responder a ocho o diez entrevistas. *No soy un improvisador, y necesito pensar mucho cada pregunta* para que la respuesta no sea un mero salir del paso como en la mayoría de los cuestionarios.» (2012c: 493) [La cursiva es nuestra]. En 1981, en una carta a su madre, Cortázar vuelve a destacar la necesidad de proceder con cuidado a la hora de responder las preguntas de las entrevistas, para calcular en lo posible el efecto político que puedan tener: «[...] cada respuesta hay que pensarla bien y no decir cualquier cosa, máxime cuando se trata de preguntas políticas, y por desgracia ese tipo de preguntas están en mayoría» (2012e: 354). Además del cuidado que ponía en no dar un paso en falso en sus declaraciones políticas, para su aversión a las entrevistas jugaron un papel importante también algunos rasgos del carácter, como su timidez y el consiguiente pánico a hablar en público, sobre todo en los primeros años de su creciente fama, cuando solía bloquear a la hora de ponerse delante de un micrófono. Lo prueban estas confesiones suyas de los años ochenta ante Diana Cooper-Clark:

[...] in a general way I don't like interviews. I mean I don't like oral interviews. It's the same as addressing an audience. I feel that I wasn't born for that; I was born to write. [...] In the past ten years I have done two or three hundred interviews. Most of them have not been about literature but about political issues, all the Latin American problems, and so on. So at the beginning I was rather terrified by interviews; I had a kind of block that made it very difficult for me even to think, let alone to speak. (COOPER-CLARK 1986: 256)

corregidas y firmadas; el texto ha salido tal cual lo quise yo hasta su última coma. [...] Entre los latinoamericanos de París mis declaraciones han causado bastante sensación, pero no es esto lo que me importa sino lo que puedan significar en toda Latinoamérica.» (2012d: 44).

Sin embargo, no es la menor espontaneidad de las entrevistas la que nos hace utilizarlas solo para complementar la información contenida en la correspondencia (ya hemos visto que el carácter “natural” de las cartas también puede ser matizado a veces); la principal razón son los temas que tratan. Las entrevistas a Cortázar suelen girar en torno a tres ejes temáticos fundamentales: la literatura, el compromiso político y, en mucho menor medida, la vida privada. El viaje, que es el tema central de nuestro trabajo, no aparece en las entrevistas más que de forma ocasional y subsidiaria con respecto a otros temas, y por lo tanto echaremos mano de ellas solo en los casos cuando contribuyan a esclarecer algún punto en que la correspondencia resulte insuficiente.

Utilizaremos entrevistas de diferentes épocas, editadas en dos tipos de soportes: en papel –la mayoría, transcritas y publicadas en libros– y como grabaciones de vídeo (en cuyo caso la transcripción de las citas será nuestra). En el grupo de las entrevistas incluimos también el libro que reúne el curso de literatura impartido por Cortázar en la Universidad de California en Berkeley en 1980 (Julio Cortázar, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Madrid, Alfaguara, 2013). Es un libro de indudable carácter autobiográfico que se parece a las entrevistas por representar una transcripción de las grabaciones de ocho charlas impartidas de forma oral (la función del entrevistador la cumplen los alumnos que formulan las preguntas) y por ofrecer una suerte de mirada retrospectiva sobre la propia trayectoria vital y creadora destinada a un público oyente.

II.2.3. *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París – Marsella (1983)*

Este libro de difícil clasificación genérica presenta dos problemas teóricos a la hora de incluirlo entre los escritos autobiográficos. Por un lado, está redactado a cuatro manos, entre Julio Cortázar y Carol Dunlop, su esposa de aquella época, sin que los textos de uno y de otro lleven algún tipo de firma. Por otro lado, contiene un considerable número de textos o pasajes de carácter ficcional. Sin embargo, podría ser considerado como autobiográfico por las siguientes razones:

- 1) Desde el principio, los autores establecen un pacto explícito con el lector que permite leer el relato del viaje por la autopista en clave autobiográfica: la carta enviada al director de la Sociedad de Autopistas está firmada con el nombre de Julio Cortázar (cfr. CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 18). Además, existen

numerosas declaraciones explícitas de la identidad entre autores, narradores y protagonistas, como esta: «Los autores suelen dialogar entre ellos o aludirse recíprocamente a lo largo de este diario de viaje. Como es natural se llaman por sus nombres de pila pero también, como es todavía más natural, se valen con frecuencia de sus nombres más íntimos, que confían ahora al lector dado que les parece justo confiarle todo lo que se refiere a la expedición y a la vida personal que la sustenta» (*ibíd.*: 22).

- 2) Salvo unas pocas excepciones, los textos escritos por uno o por otro de los autores, a pesar de no estar firmados, se pueden distinguir con relativa facilidad, por las peculiaridades estilísticas, el género gramatical de algunos adjetivos y pronombres, y otros indicios.
- 3) Los elementos ficcionales son asimismo fácilmente identificables.
- 4) El hilo narrativo es un minucioso diario de un viaje real que hicieron Julio Cortázar y Carol Dunlop y del que tenemos múltiples referencias aparte de este libro (sobre todo en la correspondencia del escritor).
- 5) Existen numerosas fotos de los autores en los lugares visitados que están entreveradas en el texto con el objetivo de servir de “pruebas documentales” y que, por consiguiente, forman parte crucial del código de veridicción.

El libro apareció en 1983 y fue el penúltimo que Cortázar publicó en vida. El hilo narrativo principal, como ya hemos mencionado, es el viaje que el escritor y su esposa realizaron por la autopista de París a Marsella, en la furgoneta llamada Fafner, entre el 23 de mayo y el 23 de junio de 1982. El objetivo de esta singular ‘expedición’, como la denominan los autores, era recorrer el trayecto por tramos pequeños, deteniéndose en cada uno de los 65 paraderos, a razón de dos por día, pernoctando siempre en el segundo, sin salir nunca de la autopista y llevando a cabo “exploraciones científicas”. La columna vertebral del libro está compuesta por las páginas “mecanografiadas” del diario de ruta correspondientes a cada uno de los 32 días que duró la empresa (en realidad, estas páginas fueron escritas por Carol Dunlop originalmente a mano en un cuaderno, en francés, traducidas posteriormente al español por Cortázar, y por una decisión del editor se publicaron con letra mecanografiada). Entre estos fragmentos se intercalan textos escritos durante el viaje, de temas muy variados. Hay descripciones de los paraderos y la naturaleza circundante, de la gente encontrada en el camino, así como breves historias de ficción. El estilo también ofrece

grandes variaciones: desde el lenguaje puramente informativo, elíptico, de los fragmentos del diario, pasando por la imitación del discurso de los viajeros y exploradores antiguos –un recurso por el que Cortázar en ocasiones expresó una particular predilección¹¹–, hasta el metafórico de los textos ficcionales.

La importancia de esta obra para nuestro estudio consiste en que es el único “libro de viajes” –aunque muy *sui generis*– de Cortázar, y también por ser un monumento –una especie de canto de cisne– que el autor dedica, hacia el final de sus días, a una de las actividades que marcaron de manera muy especial toda su vida personal: la de recorrer el mundo.

¹¹ Cfr. por ejemplo esta pregunta significativa que le hace Cortázar a Mercedes Arias en una carta de 1943: «¿No le resulta divertido, a veces, escribir imitando estilos antiguos?» (CORTÁZAR 2012a: 173).

III. CORTÁZAR Y EL VIAJE

III.1. HIPÓTESIS PRINCIPAL

Es de sobra conocida la separación que hacen los estudiosos de la vida y la obra de Cortázar en dos etapas fundamentales bien diferenciadas: la primera, de índole cosmopolita, con tintes europeizantes, de un marcado individualismo y esteticismo en el plano literario, y supuestamente apolítica; la segunda, en cambio, se caracterizaría por un compromiso político activo y militante con movimientos revolucionarios de izquierdas, y por un alto grado de conciencia acerca de su identidad latinoamericana. A partir de esta separación somera, algunos críticos matizan la oposición entre las dos etapas, como por ejemplo Eduardo Montes-Bradley, quien ataca el mito del apolitismo del escritor durante la primera etapa, llegando a sugerir que «[h]oy son muchos los que suponen que el pasado de Cortázar esconde oscuras filiaciones antidemocráticas» (2005: 199) o que «el Cortázar de aquellos años era un conservador de derecha» (*ibíd.*: 163). Pero todas las opiniones al respecto suelen coincidir en dos puntos fundamentales: 1) que la transformación de Cortázar fue brusca y radical, y 2) que ocurrió con motivo del “descubrimiento” de la Revolución cubana durante su primera visita a Cuba en enero y febrero de 1963 (cfr. por ejemplo en: GOLOBOFF 1998: 124-125). Estas dos afirmaciones se ven avaladas por el propio escritor argentino en numerosas declaraciones y entrevistas, en su mayoría de los años setenta y ochenta. Veamos un ejemplo de una entrevista realizada hacia el final de su vida, en 1982:

No fue tan poco a poco. Yo te diría, aunque parezca una cosa literaria y un poco narcisista que, a mi manera, a mi pobrecita manera, tuve mi camino de Damasco. No me acuerdo muy bien de lo que pasó en ese camino, creo que Saulo se cayó del caballo y se convirtió en Pablo, ¿no? Bueno, yo también me caí del caballo y eso sucedió con la revolución cubana. (MONTERO 1992: 797)

La sacudida que representó ese “camino de Damasco” tuvo consecuencias espectaculares incluso en la transformación física del escritor argentino: mucha gente que lo trató en aquella época quedó asombrada al ver que el Cortázar lampiño que conocieron de toda la vida, de pronto, a finales de los sesenta, comenzara a lucir una

“tupida y desgreñada barba, barba buscada” que le dio un aire de “caimán barbudo, a la manera del Che (su admirado)” (YURKIEVICH 2005: 7). Algunos, como los ya citados Mario Goloboff (1998: 169) o Eduardo Montes-Bradley (2005: 20), informan sobre un tratamiento hormonal realizado con el objetivo de conseguir esa apariencia revolucionaria tan de moda en aquella época, una especie de signo externo de adhesión a la causa.

Es interesante el testimonio de Mario Vargas Llosa, amigo de Cortázar, acerca del momento de la gran transformación. Según el escritor peruano, la “versión oficial” difundida por el propio Cortázar señala como detonante del cambio las protestas estudiantiles en Francia en mayo de 1968:

[...] a finales de los sesenta, Cortázar protagonizó una de esas transformaciones que, como lo diría él, sólo-ocurren-en-la-literatura. También en esto fue Julio un imprevisible cronopio.

El cambio de Cortázar, el más extraordinario que me haya tocado ver nunca en ser alguno, una mutación que muchas veces se me ocurrió comparar con la que experimenta el narrador de *Axolotl*, tuvo lugar, según la versión oficial –que él mismo consagró– en el Mayo Francés del 68. Se le vio entonces, en esos días tumultuosos, en las barricadas de París, repartiendo hojas volanderas de su invención, y confundido con los estudiantes que querían llevar “la imaginación al poder”. Tenía cincuenta y cuatro años. Los dieciséis que le faltaba vivir sería el escritor comprometido con el socialismo, el defensor de Cuba y Nicaragua, el firmante de manifiestos y el *habitué* de congresos revolucionarios que fue hasta su muerte. (VARGAS LLOSA 1993: 8)

Acto seguido, el escritor peruano da a conocer su propio punto de vista, según el cual la transformación debió de haber ocurrido un año antes del Mayo francés, o sea, en 1967, con la separación¹² de Cortázar y su primera mujer, Aurora Bernárdez (*ibíd.*). Como se puede observar, este testimonio de Vargas Llosa contradice en gran medida la opinión generalizada de que es la visita a Cuba en 1963 la que pone el inicio de la transformación. Es posible que en algún momento el mismo Cortázar, como afirma Vargas Llosa, haya dado motivos para la “consagración” de esta versión, pero lo más

¹² En realidad, la separación de los esposos se produjo en 1968, a la vuelta del segundo viaje a la India, coincidiendo con los acontecimientos del Mayo '68, pero fue, según Cortázar, la solución final de una crisis matrimonial que se había prolongado durante cuatro años (cfr. en: CORTÁZAR 2012c: 599).

probable es que el escritor peruano se haya dejado llevar por las apariencias, por la metamorfosis física a la que nos hemos referido, la cual ocurre efectivamente a finales de los sesenta. En el mismo texto de Vargas Llosa (en el que, en la página 2, el autor destaca la condición de “lampiño” en la descripción de Cortázar) leemos:

La próxima vez que lo volví a ver [después de 1967], en Londres, con su nueva pareja, era otra persona. Se había dejado crecer el cabello y tenía unas barbas rojizas e imponentes, de profeta bíblico. [...] Todas las veces que lo vi después –en Barcelona, en Cuba, en Londres o en París [...]– me quedé cada vez más perplejo que la vez anterior: ¿era él? ¿Era Julio Cortázar? (*ibíd.*: 8)

También es posible que Vargas Llosa no haya detectado el cambio de Cortázar antes de su “transformación” física por la distancia que este imponía en sus relaciones: «Con ese Julio Cortázar era posible ser amigo pero imposible intimar.» (*ibíd.*: 3). O, simplemente, con el paso del tiempo y el distanciamiento de Vargas Llosa de los círculos revolucionarios latinoamericanos de izquierdas, sus recuerdos se decantaron, conservando sólo los momentos más memorables de su amistad con Cortázar. Sea como fuere, la mayoría de los textos que hablan del cambio –la más importante de sus “transformaciones inexplicadas”, de sus “mutaciones irreversibles, de la cara nueva que le creció a Cortázar bajo la barba parisiense” (MONTES-BRADLEY 2005: 20)– coinciden en señalar como detonante la primera visita a Cuba, que tuvo lugar en 1963¹³.

Pero el año 1963 es crucial también en el plano literario. Es precisamente entonces cuando se publica *Rayuela*, una novela que, según la opinión generalizada, marca el hito más importante en la carrera del escritor argentino y que, al igual que el descubrimiento de la revolución cubana en el plano personal, divide su producción literaria en dos etapas: la primera (anterior a 1963), en la que predominan las formas literarias breves (sobre todo el cuento), más estetizante, y la segunda –en la que destacan las novelas–, cuyas características más importantes son las inquietudes metafísicas y éticas que tienen como objeto el prójimo, el ser humano (lo que el autor llama *antropofanía* o ‘revelación del ser humano’ en las páginas de *Rayuela*). El paralelismo entre la publicación de *Rayuela* y el primer contacto directo de su autor con

¹³ Existen discrepancias entre las distintas fuentes a la hora de situar cronológicamente el primer viaje a Cuba. El caos a ese respecto se complica por el hecho de que el propio Cortázar en distintas ocasiones señalara años diferentes. Volveremos a este problema en el capítulo III.6 dedicado al viaje político; aquí avanzaremos únicamente que, de acuerdo con los datos contenidos en la correspondencia del escritor de aquella época, la fecha más probable de su primer viaje a la isla caribeña es el año 1963.

la Revolución Cubana, que convergen en el tiempo, fue confirmado por el propio Cortázar en distintas ocasiones, como se puede observar en el siguiente fragmento de una entrevista de 1978:

[...] sin todo lo que traduce *Rayuela* yo no habría podido dar ese paso que *me llevó bruscamente a descubrir*, por el ojo coagulante que fue la Revolución Cubana, *una América Latina que, como tal, me había importado un bledo hasta entonces*. No me interesaba más que en individuos, en valores que para mí tenían sentido y en un universo estético. (GONZÁLEZ BERMEJO 1992: 774) [La cursiva es nuestra]

Pero la transición literaria de una etapa a otra fue un proceso más lento que la “coagulación” provocada por su primera visita a la isla caribeña. Según él mismo, comenzó con *El perseguidor* (escrito en 1955 y publicado en la colección *Las armas secretas* en 1959), y adquirió una forma más definida con *Rayuela*:

[...] sobre todo en «El perseguidor», hay una especie de final de una etapa anterior y *comienzo de una nueva visión del mundo: el descubrimiento de mi prójimo, el descubrimiento de mis semejantes*. Hasta ese momento yo era muy vago y nebuloso. Fíjate, me di cuenta muchos años después que si yo no hubiera escrito «El perseguidor», habría sido incapaz de escribir *Rayuela*. «El perseguidor» es la pequeña *Rayuela*. En principio están ya contenidos allí los problemas de *Rayuela*. (PICON GARFIELD 1992: 778-779) [La cursiva es nuestra]

En las dos citas anteriores llaman la atención los dos descubrimientos que hizo Cortázar en la época de escribir *El perseguidor* y, sobre todo, *Rayuela*, descubrimientos presuntamente relacionados con estos dos textos: el de América Latina que le “había importado un bledo hasta entonces”, y el del “prójimo”. Estos dos hallazgos dejan la sensación de la existencia de un proceso de gestación, de una evolución que abonaría el terreno para la toma de conciencia política del escritor al establecer un contacto directo con la Revolución Cubana. Es interesante rastrear el origen de este proceso al que Cortázar se ha referido en alguna ocasión como maduración inconsciente en su “camino de Damasco”, situándolo vagamente en sus años parisinos anteriores a 1963¹⁴. Si

¹⁴ Cfr. en la ya citada entrevista de Rosa Montero de 1982: «Yo había seguido a través de los periódicos la lucha cubana, desde 1959, [...] y había algo ahí que me parecía diferente. Después de ocho o nueve años de vida en París, evidentemente, yo había ido madurando sin darme cuenta de ello, porque el

retrocedemos un poco en el tiempo y buscamos pistas en las cartas del escritor para contextualizar ese “proceso de maduración”, encontraremos detalles significativos como por ejemplo la información en una carta fechada el 22 de mayo de 1961, según la cual el borrador de *Rayuela* (en aquel momento titulada provisionalmente *La rayuela*) ya estaba acabado (2012b: 237), coronando un proyecto anunciado en una misiva a Jean Barnabé cuatro años antes, el 8 de mayo de 1957:

Creo [...] que me voy a embarcar poco a poco en un libro largo, cuya naturaleza me es todavía desconocida. (Es curioso eso de tener una sensación de forma y volumen antes que de contenido propiamente dicho; pero es así, y me ocurre siempre.) No siento ganas de seguir escribiendo “cuentos” en el estricto sentido del término; *siento como si esa etapa ya hubiera sido recorrida*. No es un sentimiento vanidoso, pues sé muy bien que estoy muy lejos de haber escrito relatos perfectos; *más bien es un deseo de entrar en otras zonas* –que el cuento rechaza– y conocerme mejor a mí mismo a través de otras experiencias. (*ibíd.*: 128) [La cursiva es nuestra]

La cita parece indicar que es precisamente en aquel momento –alrededor de 1957– cuando se inicia el cambio en la visión del escritor sobre el mundo y la literatura, aunque todavía se trate del sentimiento vago de haber recorrido una etapa y el “deseo de entrar en otras zonas”. Un año más tarde, la ruptura con la etapa puramente “esteticista” parece ya definitiva¹⁵, para llegar a enero de 1963 (en las vísperas del primer viaje a Cuba), cuando Cortázar se refiere a sí mismo de aquella época ya superada como “el hombre viejo” (*ibíd.*: 337). Es legítimo preguntarse entonces si este punto y aparte –ese decisivo “golpe de timón” (*ibíd.*: 255)– es tan sólo el fruto de una evolución natural, de una “maduración” paulatina, o hay también otra cosa en juego, algún catalizador “externo” del proceso.

melocotón no sabe que madura, y el hombre tampoco. Y, de golpe, se produce la revolución cubana, y a mí me atrajo, y busqué la manera de ir, de conseguir entrar, que no era fácil, y, de golpe, eso fue: ahí me caí del caballo.» (MONTERO 1992: 797)

¹⁵ Véase por ejemplo en esta carta a Jean Barnabé del 27 de junio de 1959: «Mi problema, hoy en día, es un problema de escritura, porque las herramientas con las que he escrito mis cuentos ya no me sirven para esto que quisiera hacer antes de morir. [...] Un cuento es una estructura, pero ahora tengo que desestructurarme para ver de alcanzar, no sé cómo, otra estructura más real y verdadera; un cuento es un sistema cerrado y perfecto, la serpiente mordiéndose la cola; y yo quiero acabar con los sistemas y las relojerías para ver de bajar en el laboratorio central y participar, si tengo fuerzas, en la raíz que prescinde de órdenes y sistemas. En suma, Jean, que *renuncio a un mundo estético para entrar en un mundo poético*. ¿Me hago ilusiones, terminaré escribiendo un libro o varios libros que serán siempre míos, es decir con mi tono, mi estilo, mis invenciones? A lo mejor sí. Pero habré jugado lealmente, y lo que salga será así porque no puedo hacer otra cosa. *Si hoy siguiera escribiendo cuentos fantásticos me sentiría un perfecto estafador* [...]» (CORTÁZAR 2012b: 188) [la cursiva es nuestra].

Examinando un poco más en detalle la citada carta a Jean Barnabé del 8 de mayo de 1957, se ve que está escrita en respuesta a una de este, recibida, según informa Cortázar, a su “vuelta de la India” (hecho que tuvo lugar en diciembre de 1956). Como es habitual en Cortázar, comienza disculpándose de su retraso (de casi cinco meses). Es sumamente interesante la razón que aduce Cortázar para justificar su largo silencio: «No le contesté enseguida porque me ha llevado largo tiempo reaccionar de la India, encajar otra vez en la vida de siempre, y descubrir poco a poco que esta vida es la mía» (*ibíd.*: 123). Son palabras que anuncian el impacto del encuentro con la India, y acto seguido el autor hace un intento de hilvanar en palabras unas imágenes y reflexiones de las que se trasluce su enorme desconcierto. Al leer los párrafos dedicados a ese viaje, el lector queda con la impresión de que la experiencia india de 1956 fue una sacudida tan fuerte para Cortázar que, al medio año de la vuelta, él todavía seguía tratando de poner orden en sus recuerdos, y que, a fin de cuentas, le provocó una profunda crisis en la visión del mundo:

Da vértigo pensar que la realidad es simultánea, que en este mismo momento las calles de Benarés son un alegre infierno de colores funerarios, de procesiones que bajan al Ganges, de vacas sagradas que comen flores amarillas... ¿Es posible que todo eso haya ocurrido ante nuestros ojos, y que al mismo tiempo París estuviera aquí, con sus gentes sin color y sin alegría? (*ibíd.*)

El texto de la carta continúa en esta línea de reflexiones y retazos de recuerdos de la India un par de páginas más y, hacia el final, aparece la referencia ya mencionada al proyecto del “libro largo” de naturaleza desconocida en el que el escritor argentino piensa embarcarse y que, con toda probabilidad, es la futura *Rayuela*. Abriendo un paréntesis, tendríamos que decir que, con anterioridad a *Rayuela*, Cortázar escribe *Los premios*, su primera novela publicada (1960). Es una obra redactada también después del regreso de la India: la empezó durante el viaje a Buenos Aires entre agosto y noviembre de 1957, a bordo de los barcos *Claude Bernard* (la ida) y *Conte Grande* (la vuelta) (*ibíd.*: 144 y 148), terminándola poco tiempo después del regreso a París, puesto que en abril de 1958 ya habla de ella como de una novela acabada (*ibíd.*: 157). Pero hemos de subrayar que se trata de una obra escrita sin preparación previa, simplemente para contrarrestar el aburrimiento durante una travesía en barco, «improvisando al azar» (HARSS 1971: 274), a la que el autor mismo califica de “ejercicio técnico”, de “puente”

hacia otra novela: «*Los premios* es un pequeño e insignificante y perecedero ejercicio técnico, destinado a darme mejores armas para trabajar. Lo publiqué porque no lo creo un cuento inflado, como le parece a usted. Es una novela, buena o mala, pero nada tiene ya de cuento. [...] *Mi próxima novela le probaré [...] que me hacía falta el puente de Los premios para pisar firme en este nuevo territorio en el que creo me voy a quedar para siempre*. Terminados, los cuentos fantásticos. La cuota está completa.» (*ibíd.*: 255-256) [La cursiva es nuestra]. Y esa próxima novela había de ser más ambiciosa, un resumen de muchas inquietudes, pero en 1958 el autor todavía no daba con la manera más apropiada de comenzarla: «Quiero escribir otra [novela], más ambiciosa, que será, me temo, bastante ilegible; quiero decir que no será lo que suele entenderse por novela, sino una especie de resumen de muchos deseos, de muchas nociones, de muchas esperanzas y también, por qué no, de muchos fracasos. Pero todavía no veo con suficiente precisión el punto de ataque, el momento de arranque; siempre es lo más difícil, al menos para mí.» (*ibíd.*: 178). Sin duda alguna, aquí Cortázar está hablando del proyecto de *Rayuela*, de la que sabemos con certeza, por las cartas del autor, que fue acabada, en forma de borrador, en el año 1961 (*ibíd.*: 249), y ya definitivamente revisada y corregida en mayo de 1962 (*ibíd.*: 275). En otras cartas, informa en repetidas ocasiones de que esta obra le costó cuatro años de trabajo (*ibíd.*: 280 y 296), es decir que fue comenzada, como más tarde, en 1958, y en todo caso, antes o paralelamente con *Los premios*¹⁶. Y la importancia que tiene ese libro para el autor queda patente en la siguiente carta suya del 3 de junio de 1963, poco después de haber revisado y entregado las galeras de la novela: «Personalmente, creo no haber escrito nada mejor que “El perseguidor”; sin embargo, en *Rayuela* he roto tal cantidad de diques, de puertas, me he hecho pedazos a mí mismo de tantas y de tan variadas maneras, que por lo que a mi persona se refiere ya no me importaría morir ahora mismo. Sé que dentro de unos meses pensaré que todavía me quedan otros libros por escribir, pero hoy, en que todavía estoy bajo la atmósfera de *Rayuela*, tengo la impresión de haber ido hasta el límite de mí mismo y de que sería incapaz de ir más allá» (*ibíd.*: 394). Si además de todo eso, tenemos en cuenta las numerosas referencias al budismo y la filosofía oriental dentro de *Rayuela*, así como el hecho de que el título inicial que había de tener la novela fue el de *Mandala* (cfr. *ibíd.*: 556, y también en: BARRENECHEA 1992: 555), consideramos más

¹⁶ En una carta a Graciela de Sola del 3 de junio de 1967, Cortázar comenta: «Pero cuando escribí *Los premios*, había ya unas 50 páginas de apuntes sueltos que luego se aglutinaron en *Rayuela*.» (Cortázar 2012c: 440).

que probable que el ambicioso proyecto de libro largo y de naturaleza desconocida del que habla Julio Cortázar a su vuelta de la India, en la carta citada más arriba, fuera precisamente esta novela suya, y no el mero ejercicio que, según sus palabras, representó *Los premios*.

En vista de todo lo anterior, la hipótesis principal que este trabajo intentará comprobar se podría resumir en la afirmación de que el desencadenante de la gran transformación personal e intelectual protagonizada por Cortázar a principios de los años sesenta podría no haber sido, como se ha creído, su visita a Cuba entre enero y febrero de 1963 (sin restarle la importancia que sin duda tiene para la implicación del escritor en la política), sino otro viaje, seis años antes: su primera visita a la India entre octubre y diciembre de 1956. Para probar esta hipótesis, analizaremos las múltiples facetas del Cortázar viajero, la evolución de su actitud frente al viaje durante su vida de adulto y la importancia de su primera visita a la India como un hiato en esta evolución. Intentaremos demostrar que, durante y después de aquella visita, el escritor argentino es un viajero sustancialmente diferente a lo que había sido anteriormente, y ha dejado huella de todo ello en su correspondencia.

III.2. «ROMÁNTICO HASTA LOS HUESOS»: LOS AÑOS ARGENTINOS

Con el término de *años argentinos* designaremos el período de la vida de Cortázar que va desde el regreso de la familia de Europa en 1918 hasta el momento en que el escritor se estableció definitivamente en Francia en 1951 (es decir, entre los cuatro y los treinta y siete años de edad). De este largo período, la etapa que reviste mayor interés con respecto al viaje es la que se inicia con la salida del escritor del hogar familiar para ejercer la docencia en tres ciudades de provincia (primero en Bolívar, de 1937 a 1939, después en Chivilcoy, de 1939 a 1944, y finalmente, en la Universidad de Cuyo, Mendoza, antes de su vuelta a Buenos Aires en 1946). Es esta la etapa en que comienza también su actividad epistolar documentada (las primeras cartas que se conservan son de 1937), gracias a la que podemos formarnos una idea de la importancia del viaje en su vida durante aquellos años.

Son años marcados por la soledad, por el penoso alejamiento de Buenos Aires, durante el cual Cortázar dedicó la mayor parte de su tiempo libre a la lectura: más tarde reconoció que en ningún otro período de su vida, ni antes ni después, había leído tanto como en su época pampeana, afirmando que fue entonces cuando adquirió el grueso de su cultura libresca¹⁷. Y aunque fue un lector omnívoro, existen indicios inequívocos de que unos de los autores que lo tocaron más profundamente, sintonizando con su temperamento solitario y melancólico, fueron los románticos ingleses y, en menor medida, los franceses. Así, en su época de profesor universitario en Mendoza (1944-1945), por ejemplo, le tocó impartir cursos de Literatura Francesa y Literaturas Septentrionales, en los que el Romanticismo ocupó un lugar central. En una carta a Luciente Chavance de Duprat del 16 de agosto de 1944, él informa que en el curso de literatura francesa incluye una introducción sobre los románticos, haciendo “amplia justicia” a Lamartine y consiguiendo realizar él mismo “traducciones bastante pasables” de poemas lamartinianos como *L'automne*, entre otros (2012a: 197). En el otro curso – el de Literaturas Septentrionales– se centró en los románticos ingleses (sobre todo

¹⁷ Cfr. por ejemplo las declaraciones del escritor ante Luis Harss a finales de los años sesenta: «[...] cuando me fui al campo, viví completamente aislado y solitario. Resolví ese problema, si se puede llamar resolverlo, gracias a una cuestión de temperamento. Siempre fui muy metido para adentro. Vivía en pequeñas ciudades donde había muy poca gente interesante, prácticamente nadie. Me pasaba el día en mi habitación del hotel o de la pensión donde vivía, leyendo y estudiando. Eso me fue útil y al mismo tiempo peligroso. Fue útil en el sentido de que devoré millares de libros. Toda la información libresca que puedo tener la fundé en esos años. Y fue peligroso [...] en el sentido de que me quitó probablemente una buena dosis de experiencia vital.» (HARSS 1971: 263).

Shelley y Keats), así como en la poesía alemana contemporánea (Rilke), subrayando que se trataba de “temas preferidos y largamente estudiados”, en los que se sentía cómodo (*ibíd.*). En otras cartas dedicadas a sus actividades docentes en la Universidad de Cuyo, notifica haber terminado un ciclo de conferencias sobre Byron (*ibíd.*: 231) o traducir a Wordsworth y Keats (*ibíd.*: 207). Este último se convirtió en uno de sus poetas predilectos en los años siguientes: leer poemas suyos por la noche fue una de sus ocupaciones favoritas, además de escuchar música (*ibíd.*: 252). Hacia el final de sus años argentinos (1950 y 1951), Cortázar empezó a trabajar sobre la “tarea abrumadora” de escribir un libro sobre Keats (*ibíd.*: 321), un proyecto que llevaría a buen término en Francia en 1952 y que titularía *Imagen de John Keats* (publicado póstumamente). El esfuerzo y la ilusión que puso Cortázar en este voluminoso estudio –que no repitió con ningún otro autor, ni antes ni después– prueban el ascendiente del poeta romántico inglés sobre él en aquella época. Años más tarde (en 1973), en una carta a Ana María Hernández, Cortázar recuerda esa experiencia definiéndola como un intento de meterse en la piel del Keats, conocerlo de cerca y ver el mundo con sus ojos: «Más de 600 páginas a máquina. La idea fue vivir mano a mano con Keats, sentirlo contemporáneo y presente [...]. Tentativa de vivir a un poeta por medio de la poesía, escribiendo desde su mundo, leyendo sus admirables cartas como si yo hubiera sido el destinatario, y contestándolas.» (2012d: 406).

Los ejemplos de la predilección de Cortázar por los autores románticos de aquella época son numerosos. Este hecho, aun sin convertirlo automáticamente en un “romántico” en el sentido estricto de la palabra, resulta significativo a la hora de explicar varios aspectos de su vida de entonces. El propio escritor en alguna que otra ocasión, hablando de las influencias que había recibido a lo largo de su vida, confesó que, desde sus años jóvenes, una especie de hermandad lo ligaba a los poetas y escritores románticos, como por ejemplo en esta entrevista de principios de los años ochenta: «Influences, for me, are something much deeper; they are brotherhoods. You see, when I suffered as a child, the influence of Edgar Allan Poe and the influence of the Romantic poets and novelists were a brotherhood. These influences didn't force me to do things in such or such way; they were there, keeping me company but I was absolutely free» (COOPER-CLARK 1986: 273).

En este capítulo de nuestro estudio intentaremos demostrar que la cosmovisión de Cortázar durante sus años argentinos –y en particular, su actitud hacia el viaje– fue determinada en gran medida por la influencia de la literatura romántica. Los rasgos

básicos que nos permiten hablar de un período marcado por una estética derivada del Romanticismo son, entre otros, la presencia en las cartas de un sentimiento afín al **fastidio universal** de los románticos, provocado por la insatisfacción y el distanciamiento del medio social en el que vivía (un mundo material en el que imperaba la mediocridad), y el consecuente **deseo de evasión** hacia sitios donde supuestamente la búsqueda del perfeccionamiento espiritual era posible (en aquella época, los sitios anhelados por Cortázar eran Buenos Aires, México y Europa); una **necesidad apremiante de viajar** como un remedio para el fastidio universal; y, por último, la **búsqueda de lo sublime**, sobre todo cuando se realiza en el seno de la naturaleza (la creencia de que la contemplación del paisaje y los accidentes naturales –montañas, ríos o mares– puede propiciar la comunión mística con el mundo espiritual).

III.2.1. El «fastidio universal»

Desde una edad muy temprana Cortázar sintió un rechazo hacia el mundo “real” que lo rodeaba, mostrando una clara preferencia por el de los libros y la fantasía. El choque con la llamada “realidad” le provocaba angustia por lo vulgar y limitada que se le presentaba. Años más tarde, en una entrevista de los años setenta, recordará la época de su infancia con estas palabras:

Me sentí mal de niño. [...] Pasé mi infancia en una bruma de duendes, elfos, con un sentido del espacio y del tiempo distinto al de los demás. [...] Lo que pasa es que estaba yo desollado, *no me sentía cómodo dentro de mi piel*. [...] Tuve una infancia en la que no fui feliz y esto me marcó muchísimo. [...] creo que fui un animalito metafísico desde los seis o siete años. Recuerdo muy bien que [...] la gente que me veía crecer, se inquietaba por mi distracción o ensoñación. Yo estaba perpetuamente en las nubes. *La realidad que me rodeaba no tenía interés para mí*. Yo veía los huecos, digamos, el espacio que hay entre dos sillas y no las sillas, si puedo usar esa imagen. Y por eso, desde muy niño, me atrajo la literatura fantástica. (PONIATOWSKA 1975) [La cursiva es nuestra]

Negarse a aceptar el mundo circundante tal como era pasó a ser una constante en la vida y obra de Cortázar, desembocando en la etapa final de su vida (a partir de la

década de los sesenta) en una implicación en causas políticas cuya finalidad era cambiar el statu quo, sobre todo en el hemisferio occidental. Es revelador en este sentido el hecho de que dos de los personajes cortazarianos más emblemáticos y memorables – Johnny Carter de *El perseguidor* y Horacio Oliveira de *Rayuela*– sean también dos inadaptados que «cuestionan, que ponen en crisis, que niegan lo que la gran mayoría acepta por una especie de fatalidad histórica y social» (GOLOBOFF 1998: 111). En la etapa argentina, sin embargo, ese rechazo de la sociedad en Cortázar es una actitud todavía pasiva, de un individuo solitario que busca refugio en los valores del espíritu y del arte frente a la mediocridad y el materialismo que lo rodean, una postura que lo aproxima a la de un héroe romántico.

Ese rechazo de la sociedad en la que estaba inmerso fue particularmente palpable durante los años que Cortázar pasó como profesor de secundaria en Bolívar y Chivilcoy, las dos pequeñas ciudades de la provincia de Buenos Aires. La primera de ellas, en la que vivió durante dos años (de 1937 a 1939), aparece caracterizada en las cartas con calificativos siempre despectivos: es un «pueblecito» (2012a: 173) o «población inefable» (*ibíd.*: 81), un «peldaño del infierno que se llama Bolívar» (*ibíd.*: 132), donde pasar muchos días seguidos «es lisa y llanamente una atrocidad» (*ibíd.*: 90). Los vecinos del lugar, vistos como una masa indiferenciada, tampoco se salvan de la crítica: «la gente es de lo más simple y, por lógica consecuencia, dichosa hasta la médula» (*ibíd.*: 34). La indignación que le provoca la mediocridad de la gente, su llamativa falta de inquietudes intelectuales y artísticas, se trasluce en la ironía con que le describe a Eduardo Castagnino la “mejor” librería: «¡Si vieras la librería máxima de Bolívar...! El orgullo del dueño es tener una colección literaria completa y encuadernada: la de Delly.» (*ibíd.*: 39). El tono irónico predomina en cualquier referencia a la vida cotidiana del pueblo, como en la siguiente descripción de la forma en que los habitantes solían pasar sus ratos de ocio (para la que Cortázar utiliza una vez más el calificativo recurrente de “inefable”):

La manera de divertirse, en Bolívar, es inefable. Consta de dos partes:

- a) Ir al cine.
- b) No ir al cine.

La sección b) se subdivide a su vez:

- a) Ir a bailar al Club Social.
- b) Recorrer los ranchos de las cercanías, con fines etnográficos.

Esta última sección admite, a su vez, ser dividida en:

- a) Concurrir, pasado un cierto tiempo, a un dispensario.
- b) Convencerse de que lo mejor es acostarse a las nueve de la noche.

Como ves, el programa es de lo más variado. Los habitantes de Bolívar, con el dinamismo que los caracteriza, encuentran que es excesivo, y sostienen que se hace derroche de pasatiempos... (*ibíd.*: 38-39)

El resultado es una atmósfera de hastío, de «tedio» (*ibíd.*: 229), que llega a impregnar, según Cortázar, hasta las cartas que escribe, una constatación que anuncia en la forma de disculpas a su corresponsal: «Perdona su aburrimiento [de la carta], perdona su ramplonería, y piensa que el aire local empieza a surtir su efecto» (*ibíd.*: 33). Es un ambiente que lo confina a una vida apartada, a una búsqueda solitaria de evasión espiritual de la vulgaridad circundante:

La vida, aquí, me hace pensar en un hombre a quien le pasean una aplanadora por el cuerpo. Sólo hay una escapatoria, y consiste en cerrar la puerta de la pieza en que se vive –porque de ese modo uno se sugestionan y llega a suponerse en otra parte del mundo– y buscar un libro, un cuaderno, una estilográfica. Nunca, desde que estoy aquí, he tenido mayores deseos de leer. [...] El ambiente, en y fuera del hotel, en y fuera del colegio, carece de toda dimensión. Los microbios, dentro de los tubos de ensayo, deben tener mayor número de inquietudes que los habitantes de Bolívar. [...] Imagínate que en tercer año del nacional, no sabían quién era Beethoven. [...] Aquí, un vigilante de la capital pasaría por erudito. (*ibíd.*: 29-30)

En oposición a Bolívar, encontramos siempre presente la imagen de Buenos Aires, de cuyo ambiente cultural el escritor se siente desterrado, a una distancia que le resulta difícil de soportar: «los trescientos kilómetros me pesan mucho» (*ibíd.*: 39).

No le fue mucho mejor durante su período chivilcoyano (de 1939 a 1944), a pesar de que el nuevo destino era una ciudad más grande que Bolívar. Para Cortázar, el traslado a Chivilcoy no es sino el inicio de una «nueva etapa que cumplo en un viaje cuyo fin cada vez veo menos claro y menos preciso» (*ibíd.*: 57), pero se trata todavía de un viaje con signo negativo, motivado por circunstancias externas (la búsqueda del sustento), y lo que encuentra en el nuevo destino es otra vez lo mismo que en Bolívar: mediocridad y tedio. En las cartas de la época, los adjetivos más frecuentes y más neutros que utiliza para referirse a la ciudad son «inmutable» (*ibíd.*: 172) y «apacible»,

aunque siempre empleados en sentido negativo: «Chivilcoy, invariable. Ya le llamo “el apacible pueblo”, pero esto que parece un elogio encierra tremendas reservas de punzante ironía» (*ibíd.*: 177). Normalmente echa mano de calificativos mucho más desdeñosos, desde expresiones eufemísticas como «esto no es tampoco el Paraíso» (*ibíd.*: 129), pasando por epítetos más directos, también en esta línea escatológica, como «pueblo del infierno» (*ibíd.*: 180), para llegar al desprecio total: «un pueblo sin alma, acaso con menos alma que Bolívar» (*ibíd.*: 127); «un desierto –con 60.000 habitantes» (*ibíd.*: 67), «aburrador, como todo pueblo de provincia» (*ibíd.*: 62). En ocasiones, cuando está de buen humor, utiliza la ironía: «Soy ciudadano confirmado de la muy progresista y nacionalista ciudad de Chivilcoy» (*ibíd.*: 52). También allí, como antes en Bolívar, lo que más le reprocha a la ciudad es «su mediocridad tan desoladora como desesperante» (*ibíd.*: 57) y el hecho de estar privada «casi enteramente de capacidad espiritual» (*ibíd.*: 177). En un ambiente concebido en estos términos, uno de los principales temores de Cortázar fue el contagio de la atmósfera local, el peligro de convertirse en “pueblero”:

Chivilcoy es un desierto –con 60.000 habitantes; funny eh?– donde se vive, y se habla, y se camina; y se rabia dentro de la más absoluta inconsciencia; involuntaria por parte de casi todos los moradores del pueblo, y voluntariamente decidida por mí. Yo tengo un miedo que no sé si usted ha sentido alguna vez: el miedo a convertirme en *pueblero*. ¿No ha advertido –¡cómo no!– la espantosa mediocridad de espíritu que caracteriza el habitante *standard* de cualquier ciudad chica? A veces me sorprendo a mí mismo en pequeños gestos, en mínimas actitudes que delatan una influencia de ese medio; y me aterro. Siento que me rodea el vacío, que cualquier cosa es preferible a caer en ese pozo vegetativo que es un Chivilcoy, un Bolívar... Aun aquellos que leen, que tienen inquietudes, que comprenden algo, no pueden huir del *clima* emponzoñado del ambiente. (*Ibíd.*: 67) [Énfasis del autor]

Ese miedo al contagio, combinado con la actitud despreciativa hacia la sociedad chivilcoyana –un desdén que, según Cortázar, los habitantes «tienen bien ganado» (*ibíd.*: 130)–, fue lo que le confinó definitivamente a una vida solitaria, dedicada al trabajo y a lecturas «hasta el abuso» (*ibíd.*: 137). Trató de crear alrededor suyo una burbuja protectora que lo aislase de las influencias consideradas maléficas de un mundo preocupado solo por lo material –un «pueblo de comerciantes codiciosos»–, visto en términos románticos como un cementerio lleno de almas muertas en vida. La siguiente

descripción del panorama desolador de Chivilcoy que le hace a Luis Gagliardi, en una carta de 1941, a los dos años de haberse trasladado allí, podría estar firmada por cualquier artista de la época del Romanticismo:

He de repetirle lo que de Chivilcoy le dije en nuestra breve charla de hace días: *un páramo, una landa poblada por sombras y aves, tiene más espíritu y más contenido que este pueblo de comerciantes codiciosos, mujeres sin otro problema que el estrictamente sexual* y la murmuración que de él se deriva. Si no fuera por mis alumnos –criaturas, adolescentes, muchachas todavía puras– creería que *habito un monstruoso cementerio cuyos moradores repiten, a manera de castigo eterno, la fría y vana vida que llevaron antes de morir*. ¡Viera usted lo que es esto! Parece mentira que a dos pasos de la capital, con diarios, libros, radio y cine, se pueda permanecer en un estado espiritual totalmente anacrónico, con gustos literarios que no pasan del año 10, con absoluta ignorancia de todo problema estético [...] (*ibíd.*: 135-136) [La cursiva es nuestra]

A pesar de estar convencido de que la cultura siempre ha sido producto de unas pocas mentes privilegiadas –otra idea que comparte con los románticos–, Cortázar afirma que, en Chivilcoy, «la minoría está por debajo de lo imprescindible» (*ibíd.*: 136), reducida a no más de un puñado de personas –verdaderos tesoros– que habría que buscar en medio del mar de mediocridad circundante: «Hay que cumplir una delicada tarea de buceo, hasta dar con los tesoros –¿no son tesoros los dos o tres grandes espíritus que pueden vivir entre cuarenta mil habitantes?– y gozar de su presencia» (*ibíd.*: 57). Con respecto al resto de la sociedad, Cortázar trata de limitar el contacto –y el contagio– en la medida de lo posible, porque, al igual que los románticos un siglo antes, en aquella época él creía que tenía una misión artística que cumplir –la búsqueda de lo sublime–, en la que eran inadmisibles las concesiones a la mediocridad: «Yo no soy un hombre de ponerme al nivel de las gentes» (*ibíd.*: 177). De allí la vida retirada y el sentimiento de soledad, más fuerte aún que en Bolívar (*ibíd.*: 123). El mayor recogimiento durante la etapa chivilcoyana y el menor número de contactos con los lugareños se debió también, en parte, a que allí Cortázar tuvo la ventaja de poder hacer frecuentes “escapadas” a Buenos Aires, casi todos los fines de semana (*ibíd.*: 133), con lo cual el esfuerzo por crear amistades habría sido menos sistemático. Pero a pesar de algunas pequeñas diferencias, tanto en Bolívar como en Chivilcoy, Cortázar definía su

vida en términos de **destierro** (*ibíd.*: 57), de confinamiento en un medio que no era el suyo (*ibíd.*: 275).

El traslado a Mendoza, en un primer momento, parece introducir cierto cambio en su actitud vital. Sin embargo, la ilusión que le provocó la posibilidad de dar clases de lo que verdaderamente le interesaba –literaturas anglosajona y francesa– pronto se vio empañada por una realidad que tampoco se ajustaba demasiado a sus exigencias. Así, poco después de su llegada, describe la Universidad de Cuyo como «provinciana hasta la médula», el nivel de los estudiantes «deja mucho que desear» y, para colmo, «hay espantosas rencillas políticas entre profesores y autoridades, y la vida intelectual no tiene la hondura que podría esperarse» (*ibíd.*: 212). En los años siguientes, la política se fue convirtiendo en uno de los factores que le hacían sentirse cada vez más incómodo en la Argentina, ya no solo en las ciudades de provincias, sino también en Buenos Aires. El escritor vivió el advenimiento del peronismo y la subsiguiente afluencia masiva de los llamados *cabecitas negras* o *descamisados* a la capital como una afrenta a su sentido estético. Esa parece ser la gota que desbordó el vaso; a su idea de la Argentina como un país muy «poco espiritual» (*ibíd.*: 162) o «infecto», en el que tenía pocas ganas de vivir (*ibíd.*: 161), se sumó el descontento por tener que soportar a diario la propaganda peronista, cosa que lo impulsaría finalmente a abandonar el país. Así lo declaró más tarde, en una entrevista de 1981:

Yo me sentí antiperonista y entonces mi vida en la Argentina se volvió incómoda, no porque sufriera persecuciones, puesto que no me metía en absoluto en política, sino en el plano personal y privado; me molestaba tener que estar escuchando continuamente la propaganda peronista, tenía que oír los infaltables discursos en las radios y los noticiosos de los cines. Ese fue uno de los motivos que me crearon *una sensación de frustración y de amargura y que me empujaron a salir de Buenos Aires*. (KOHUT 1983: 196) [La cursiva es nuestra]

Esta “sensación de frustración y amargura” provocada por la realidad circundante y que, con pequeñas variaciones, representa una constante durante los años argentinos de Cortázar –desde su llegada a Bolívar hasta la salida del país en 1951–, es la que identificamos como *fastidio universal* o *taedium vitae* de filiación romántica. Este es un elemento de primer orden en la cosmovisión del escritor de aquella época,

producto, por un lado, de su temperamento, y por otro, de la indudable influencia de una serie de autores del Romanticismo europeo.

III.2.2. El deseo de evasión y la necesidad imperiosa de viajar

La insatisfacción con la vida monótona, el materialismo y la mediocridad cultural de las ciudades de provincia (y más tarde, aunque en menor medida, también de Buenos Aires) hace que en Cortázar germine el ansia de evasión de ese medio que él siente ajeno a sus inquietudes espirituales. En una carta de 1947, cuando ya ha vuelto a establecerse en Buenos Aires, declara que en los últimos diez años (es decir, desde su llegada a Bolívar en 1937) ha sentido invariablemente un fuerte deseo de evadirse y añade: «Sé como pocos lo que es sentirse sepultado vivo en un medio que no es el de uno, que no se doblega a uno, y al cual uno tampoco se rinde» (2012a: 275). Es un deseo que surgió desde el principio y lo fue persiguiendo a diario, como le confiesa a Luis Gagliardi en una misiva del 4 de enero de 1939: «me despierto todos los días con el ansia de la fuga» (*ibíd.*: 44). A veces, el despertar está acompañado de un amargo sabor de boca, «con la sospecha de que la vida es una cosa inútil y absurda» (*ibíd.*: 80), y este *taedium vitae* se ve reforzado por la sensación de estar confinado a una existencia embrutecedora de la que no hay ninguna salvación a la vista: «Pero yo parezco estar condenado a esa *sécheresse d'âme*, y mi camino de Damasco ha de estar lejos...» (*ibíd.*: 74). Hay que añadir que a la impresión de encontrarse en un callejón sin salida contribuye también el hecho de que una parte considerable de aquel período estuvo marcado por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), con lo que Europa todavía no representaba para Cortázar una alternativa a la vida insatisfactoria que le ofrecía Argentina (al menos no a corto plazo). Durante buena parte de sus años pampeanos, él tuvo una actitud marcadamente elitista con respecto a la posibilidad de un “camino de Damasco”, creyendo, al igual que los románticos un siglo antes, que solo «algunos cerebros y algunos corazones» eran capaces de evadirse, de elevarse por encima de la mediocridad imperante (*ibíd.*: 92). El escritor solía buscar «formas de evasión y de viaje» como la música o la poesía (*ibíd.*: 44), la soledad, las lecturas, el soñar despierto, y vuelto más bien de cara al pasado, una actitud que él mismo identifica como romántica: «Yo –que tan románticamente vivo casi enteramente de recuerdos, mucho

más vuelto al pasado que al porvenir– tuve que someterme a la amarga ley del presente» (*ibíd.*: 234). Cultiva la nostalgia como una vía de escape del penoso presente: «sordamente lucha en mí el deseo de retener el pasado, *vivir en pasado*, no dejarlo ir de mí, con sus plumas y sus músicas» (*ibíd.*: 146) [énfasis del autor].

Sin embargo, la forma de evasión más codiciada por Cortázar en aquella época llegó a ser el viaje. Más soñado que practicado durante el periodo que estamos tratando, el viaje se convirtió en una verdadera obsesión, en una necesidad vital. Según sus propias palabras, Cortázar tenía “una admirable vocación” de viajero (*ibíd.*: 139), pero durante sus años pampeanos, al no poder realizarla, esta se transforma casi en una cuestión de vida o muerte, en un imperativo con fuertes tintes románticos, como lo confirma esta carta suya de 1939:

Cuando era más joven los viajes no tenían eso de *necesario* que ahora los circunda; eran, más bien, ese ideal común a todos los hombres que presienten un triste destino condicionado por la burocracia y la medianía económica. Ahora, en vez, es otra cosa. Ahora es algo grave, un despertarse en plena noche y decirse: “O te vas, o te mueres”. Un morir que no es el poco importante morir fisiológico; un morir en vida, un progresivo paso de hombre a máquina, de conciencia a simple cosa... (*Ibíd.*: 44) [Énfasis del autor]

El erotismo que ejerce el viaje sobre el escritor se torna cada vez más fuerte y obsesivo a medida que se van acumulando los intentos fallidos de satisfacerlo: «[...] por desgracia, no arranco de mi corazón al capitán del infierno; él está allí, y se llama EL VIAJE» (*ibíd.*: 48). Esta no será la única vez que escribiré la palabra VIAJE con mayúsculas.

A causa de la Segunda Guerra Mundial, que marcó buena parte de aquel periodo, el destino más acariciado por Cortázar todavía no era Europa, sino México, por considerarlo un país de nivel espiritual más alto que Argentina. En una carta a Luis Gagliardi de 1939, explica la elección de México con el hecho de que «allí ha vivido siempre [...] una juventud llena de ideales, trabajadora y culta, que apenas se encuentra en Buenos Aires» (*ibíd.*: 43), añadiendo que le gustaría poder comprobar con sus propios ojos si todo lo que le contaron sobre aquellas tierras era cierto. La cruda realidad regida por los principios materialistas le hizo abortar sus planes en múltiples ocasiones (de hecho, no visitaría el país hasta varias décadas más tarde), pero el sueño

mexicano volvía infaliblemente a rondarlo cada verano, terminando por frustrarse inexorablemente, como se puede observar en estas quejas tuyas de 1940: «Yo no me moví de aquí, a pesar de sentir unos desesperados deseos de irme a Méjico. (Eso me ocurre todos los años, y, naturalmente, se queda en deseos...)» (*ibíd.*: 82). El repetido fracaso en satisfacer esos “desesperados deseos” fue reforzando el fastidio universal al que el escritor estaba particularmente propenso, atenuado solo por la vaga esperanza de poder realizar el viaje durante el verano siguiente. Los componentes principales del sueño mexicano (barcos, mar, ruinas, lo “inexplicable” y oscuro de la atracción que ejerce ese país sobre él) dan a las descripciones un carácter marcadamente romántico, del que el propio Cortázar se muestra consciente:

Naturalmente, ese admirable sentido de vida que todos tenemos [...] se orienta hacia esa mágica frase: “El verano próximo”. Pienso que, entonces, ya decidido desde un principio –y con dinero, que ahora me faltaba– podré irme. No sé si a Méjico o aún más lejos. Pero la tierra de Anáhuac me atrae por razones quizá inexplicables pero que –como todo lo inexplicable– son las más poderosas. Usted mismo, con su referencia a los gemelos Zuñi y a la curiosa terapéutica indígena, hace hervir en mí la tristeza por lo que no ha podido ser, y la esperanza de un futuro próximo lleno de barcos, de mar, de ruinas aztecas... (¡Romántico hasta los huesos!) (*ibíd.*: 47)

La imperiosa necesidad de partir e ir a algún lugar lejano (encarnado en aquella época casi siempre por México) donde creía que iba a encontrar la verdadera vida, la salvación de su presente insatisfactorio, se manifiesta también en la tendencia a la autoinculpación y los constantes remordimientos: «El fracaso –pequeño en sí, inmenso para mi situación en la vida– me hace ver reproches en todo. ‘¿Por qué te quedaste? ¿Por qué no huiste a esa tierra lejana, donde te esperabas a ti mismo, en el puerto, sonriéndote?’ Oigo palabras así, no siempre iguales pero siempre las mismas, de día y de noche.» (*ibíd.*). Pero las principales causas de la fallida evasión hacia latitudes más dotadas de vida espiritual, al igual que de la existencia insatisfactoria que lleva, son siempre de orden material: «[...] yo sé que ese viaje me habría *salvado* –en un sentido muy especial, que trataré de explicarle, y del cual ya le he hablado algo–; inconvenientes materiales (¡triste mundo de las cosas, contra el cual se estrella la tentativa de evasión!) me detuvieron aquí.» (*ibíd.*). Este es el periodo de vida en que

Cortázar vive de manera más dolorosa el choque entre el mundo material, por una parte, y el espiritual, por otra.

El sueño varias veces frustrado de ir a México, sin embargo, contribuyó a aumentar el erotismo que tenía el viaje para Cortázar y, junto con las primeras escapadas que realizó por el norte de Argentina y por Chile, conformaría su peculiar actitud viajera durante aquel periodo.

III.2.3. Actitud romántica hacia el viaje

En 1939 Cortázar se imagina el viaje ideal en términos románticos: un destino lejano y exótico (México), al que ha de llegar sorteando numerosas dificultades (con poco dinero y tras una larga travesía por mar), evitando en la medida de lo posible las rutas más trilladas y los lugares comunes del turismo:

Yo no pienso veranear este año; imperativos económicos me lo vedan. Con todo, ayer se me ocurrió irme a Méjico, y pensé que, después de todo, no era tan impracticable. Claro que *tendría que ser un viaje decididamente romántico*: salir sin dinero, en un buque de carga, trabajar hasta la llegada, ganarme la vida en Méjico durante los pocos días de mi estadía, y retornar en las mismas condiciones. ¿Pero no cree usted que sería algo admirable? (Precisamente *por lo que tiene de romántico*; yo no concibo las “agencias de turismo”, me dan horror los itinerarios y los precios fijos.). (*ibíd.*: 43) [La cursiva es nuestra.]

Aunque no lo diga expresamente, al describir el viaje soñado, Cortázar le da un cierto valor de experiencia iniciática. La salida de la rutina diaria que representaría ese viaje, el arduo camino hacia el lugar de destino y, por último, la transformación final, el enriquecimiento espiritual que se espera adquirir al regreso (la *salvación*, según su propia terminología de la época), son las etapas típicas que, bajo formas diferentes según el caso concreto, conforman todo rito iniciático. Es interesante apuntar en este sentido que la aparición de la imperiosa necesidad de viajar, en el caso de Cortázar, coincide cronológicamente con un año (1939) que, más tarde, él mismo señala como

una línea divisoria entre su juventud y su edad madura¹⁸. Podríamos aventurar la hipótesis de que la obsesión por viajar que aflora precisamente en ese momento de su vida es, en parte, también una proyección simbólica del deseo de formalizar ese paso importante de una a otra etapa de la vida por medio de un acto al que se le atribuye un valor iniciático, en conformidad con el lugar común de que el viaje a un sitio lejano tiene el poder de cambiar a la persona. La iniciación al viaje propiamente dicha, sin embargo, no se llevó a la práctica hasta los tres veranos seguidos de 1941 a 1943, cuando Cortázar realizó dos recorridos por el norte de Argentina (1941 y 1942) y uno por Chile (1943). Estos tres periplos son los más importantes de sus años argentinos y en gran medida le marcan de por vida.

El primero de los tres, que tuvo lugar en el verano de 1941, es crucial sobre todo por el hecho de que es entonces cuando la imagen soñada del viaje se confronta con la realidad. El itinerario incluye unas de las regiones más “exóticas” del territorio argentino, como la zona andina del noroeste y las selvas del norte, y más concretamente las provincias de La Rioja, Catamarca, Tucumán, Salta, Jujuy, el Chaco, Corrientes y Misiones (*ibíd.*: 113). En víspera de la partida, Cortázar ve ese viaje básicamente como una terapia curativa del estrés, como una evasión de la rutina, según se desprende de estas líneas suyas a Mercedes Arias del 11 de enero de 1941:

Estoy muy cansado. Mañana salgo en busca de mi curación. Método ideal: el noroeste argentino y –¡no se estremezca!– Misiones. Allí, con 45°, estoy seguro de recuperar el equilibrio. Me llevo un libro, un amigo y una pequeña valija. Así intentaré la conquista de un poco de silencio y reposo. De la guerra, la escuela y la literatura no quiero saber nada hasta marzo. (*ibíd.*: 111-112)

Durante esa “evasión hacia el descanso” (*ibíd.*: 110), Cortázar busca constantemente puntos de referencia en las lecturas sobre viajes que ha ido acumulando desde la infancia, es decir, intenta viajar de acuerdo con ciertos patrones adquiridos previamente en los libros. Uno de los motivos recurrentes es el de la búsqueda deliberada de la aventura, de la “dificultad” y la “incomodidad” con fuerte sabor literario, capaces de revivir en él al niño soñador que había sido. Veamos esta

¹⁸ Cfr. estas palabras suyas en una carta a Mercedes Arias de 1942: «Mi juventud, para serle a usted cronológicamente exacto, hubo de terminar allá por el año 39. Curioso que yo pueda señalar tan exactamente la fecha, ¿no es cierto? Pero es que, a partir de un determinado momento de ese año, ya sólo pude aprehender la juventud como pasado, conceptualmente; dejó de ser una vivencia mía, un *ser en mí*.» (2012a: 146) [Énfasis del autor].

descripción de su experiencia en el Chaco, cuyo encanto para Cortázar en gran medida reside precisamente en las incomodidades que ofrece:

Tierra hasta cegar y aturdir; un calor horrible, agua tibia y sucia, miríadas de insectos de inaudito tamaño. Yo era feliz, vuelto a una antigua condición de niño, y *sentía* el trópico. Aquello era Salgari, Horacio Quiroga, Somerset Maugham, Kipling. ¡Dormí con una toalla mojada sobre la cara, hasta despertar, al amanecer, en un sitio llamado “Pampa del Infierno”...! Eso es el Chaco, y me alegro de haberlo cruzado así, en su época bravía, que es la legítima de esas tierras. (*ibíd.*: 115) [Énfasis del autor]

El énfasis que pone el autor sobre el verbo *sentir* en referencia a su experiencia del trópico nos da una idea de la importancia que tiene para Cortázar ese primer contacto directo con una realidad que anteriormente no había conocido más que por medio de la literatura. En este sentido, las dificultades e incomodidades en el terreno sirven como estímulos sensoriales, incrementando la impresión de autenticidad de la vivencia y, por consiguiente, también el valor que le atribuye Cortázar. Cuantas más dificultades, más auténtico le parece el viaje y mayor es su entusiasmo a la hora de contarlo. Al referirse por ejemplo a su permanencia forzosa de cuatro días en el pueblo montañoso de Tilcara, incomunicado a causa de un aluvión, el autor la califica de “cárcel dulce”: «Cuatro días vivimos en ese pueblecito, viendo a los indios, oyendo sus músicas, aprendiendo sus músicas. Un poco a la fuerza, porque un aluvión había cortado las vías. ¡Pero qué cárcel tan dulce!» (*ibíd.*). Este fragmento es interesante también en otro aspecto: es uno de los pocos en revelar en el Cortázar de aquella época el germen de una cierta tendencia a ser un viajero **impresionista**, según la tipología propuesta por Todorov, es decir, ese “turista muy perfeccionado” que no se limita a observar únicamente los monumentos, sino también a los habitantes del lugar (TODOROV 2007: 389), aunque sus impresiones todavía siguen siendo muy superficiales y poco sistemáticas. En aquellos momentos, al menos a juzgar por las cartas, todavía son muy escasas las muestras de interés por los habitantes de los sitios que visita. Por lo pronto, su entusiasmo se centra en la experiencia subjetiva y en gran medida inefable, en el viaje en sí, en el sentirse vivo, con todos los sentidos despiertos: «[...] aquello no puede decirse. (Por eso, todo libro de viajes es sólo un espejismo vano.) Aquello tiene que vivirse, plenamente; es, esencialmente una experiencia de los sentidos –inclusive

esos misteriosos sentidos que alcanzan y aprehenden en la vibración total del paisaje, del color, del sonido.» (2012a: 116-117).

Pero la realidad del viaje le muestra también su otra cara, más desagradable que los pequeños accidentes vistos como aventuras: los problemas de salud que acompañaron al escritor durante toda su vida. En una carta del 30 de junio de 1941, Cortázar enumera los contratiempos que estropearon esa primera experiencia viajera, pero que también considera inevitables, incluyendo entre ellos la enfermedad: «¿Por qué habrá que depender tan estrechamente del tiempo y del espacio? ¿Por qué tarifas, ropas, enfermedad, compromisos? (Preguntas vanas, porque sé desde ya las respuestas...)» (*ibíd.*: 117). Las limitaciones del propio cuerpo comienzan a manifestarse desde el principio del viaje, en Tilcara, cuando –a 2 500 metros sobre el nivel del mar– Cortázar tuvo síntomas del mal de altura: «Mi corazón –siempre traidor– no quiso dejarme subir más. Estaba un poco “apunado”» (*ibíd.*: 115). Pero los verdaderos problemas sobrevinieron al final, al cerrar el viaje, cuando contrajo la ictericia: «Viajando –creo que en el Chaco o Misiones– contraí una ictericia catarral que se declaró violentamente apenas llegué a Buenos Aires. (Empecé a tener fiebre en el Chaco; temí que fuera paludismo, pero me equivocaba.)» (*ibíd.*: 112). Es uno de los pocos fragmentos donde Cortázar insinúa el temor a una enfermedad seria. A juzgar solo por sus textos de carácter autobiográfico, podríamos subestimar el papel de las enfermedades y, en general, de los problemas de salud para el Cortázar viajero. Sin embargo, existen testimonios de gente que lo conoció que inducen a pensar en una tendencia bastante notoria a la hipocondría –ya sea por la experiencia de ese primer viaje o simplemente por razones de temperamento–, puesto que en sus viajes posteriores el escritor siempre tuvo la precaución de llevar –por si acaso– una cantidad de medicinas poco habitual. Esto es por lo menos lo que afirma Aurora Bernárdez, su primera esposa:

Entre las cosas que más me asombraron cuando lo conocí a Julio [...], y cuando proyectamos uno de nuestros primeros viajes por Europa, más precisamente a Roma, fue su precaución porque lleváramos un botiquín. Para mí este era un componente insólito en el equipaje. Nunca se me había ocurrido pensar en su necesidad y creía que, si hubiéramos llegado a enfermarnos, lo solucionaríamos en el lugar. *Para él, en cambio, se trataba de una previsión indispensable.* Ya me había llamado también la atención, cuando conocí la casa de su familia en Villa del Parque, que tuvieran en el

baño un botiquín que parecía el de una farmacia. (ápod. GOLOBOFF 1998: 20) [La cursiva es nuestra].

En las cartas, sin embargo, tras esa primera experiencia en el norte argentino, Cortázar trata de quitarle importancia a la enfermedad, afirmando que ese contratiempo no influyó en el balance final positivo de la experiencia mágica que representó ese “Viaje” (*sic*, con mayúscula inicial): «Pero mi viaje al norte, gracias a Dios, se hizo realidad –y una realidad maravillosa–. Me enfermé de regreso, quizá en el Chaco, pero ya no importaba, el Viaje era, en mí, un pájaro cautivo que conservo y conservaré siempre» (2012a: 116). Sus cartas nunca revelan ese aspecto semioculto de su personalidad: su aprensión rayana en la hipocondría.

El segundo viaje por el norte argentino, un año más tarde (en el verano de 1942), transcurrió bajo el signo del imprevisto. Comenzó de forma improvisada, sin preparativos de ningún tipo, un hecho que a Cortázar, como todo lo relacionado con las manifestaciones del azar, le encantó y le hizo dedicarle detallados comentarios en la correspondencia (cfr. *ibíd.*: 140). Sin embargo, a pesar del entusiasmo por haber salido de viaje de manera improvisada, algunos indicios nos muestran a un Cortázar acostumbrado a planificar meticulosamente sus desplazamientos. Tras dar cuenta de la propuesta inesperada que le hicieron sus dos amigos a que los acompañara en el viaje en coche al norte, Cortázar describe los preparativos apresurados a los que se dedicó inmediatamente después: «Cuando se fueron, después de desplegar ante mí mapas, hojas de ruta, proyectos de etapas, hospedaje y variantes diversas, yo me tomé la cabeza entre las manos y le pedí –a la cabeza– que me hiciera el favor de ponerse a pensar» (*ibíd.*). Independientemente de si le dedicaba o no atención en su correspondencia, los preparativos cuidadosos fueron una constante en el Cortázar viajero durante buena parte de su vida. El hecho de que en este caso concreto el autor le diera tanta importancia al lado improvisado del viaje es significativo en otro aspecto: su deseo, todavía en esa época temprana, de desmarcarse de la actitud de los “turistas”, un término que para él tuvo desde el principio un matiz despectivo, en consonancia con el espíritu de la época moderna. Recordemos que todavía en su primer viaje al norte declaraba: «yo no concibo las “agencias de turismo”, me dan horror los itinerarios y los precios fijos.» (*ibíd.*: 43), y, con respecto al compañero de los dos viajes (Francisco Reta), destaca estas cualidades suyas: «un amigo que *sabe* viajar sin ser molesto ni caer en papeles de “turista”» (*ibíd.*: 114) [énfasis del autor]. En la oposición *turista* / *viajero*, propia de la

mentalidad del turista de hoy, como ya hemos podido comprobar en el apartado I.1.3.2 de este trabajo, Cortázar se pone decididamente del lado de los *viajeros*, aunque en estos primeros recorridos del norte argentino todavía se siente como un viajero en proceso de formación, todavía lejos del ideal de viajero consumado que perseguía. Lo prueban estas palabras suyas a los pocos días de haber iniciado el segundo viaje al norte: «Aún no me siento *viajero* –y eso que, como usted sin duda sabe, tengo una admirable vocación en ese sentido, y soy capaz de viajar en el mismísimo centro de la ciudad– y probablemente pasarán muchos días antes de que advierta plenamente que me encuentro en la otra punta del territorio...» (*ibíd.*: 139) [énfasis del autor]. Por lo pronto, Cortázar es todavía un trotamundos principiante, alguien que no quiere ser un simple turista, sino que intenta viajar “gravemente” (*ibíd.*: 117), en respuesta a una necesidad vital, siguiendo los impulsos más íntimos del corazón y acariciando el sueño de poder acercarse algún día al ideal del *viajero auténtico*, tal y como lo imaginaba en aquella época, es decir un aventurero que goza de libertad absoluta, sin ninguna atadura de orden social o material, y vive una vida plena, de nómada:

Es casi cómico [...] el hecho de que los factores materiales rijan casi siempre toda tentativa de orden superior. Es en estos días en que comprendo la fortuna que llevan en su alma los verdaderamente aventureros. Un Eugenio O'Neill, que conoce las cuatro esquinas del mundo, que se muere de hambre en Buenos Aires, reacciona en Río, es feliz en Acapulco, se enferma de tifoidea en Singapur, se casa en Yokohama, naufraga en Bali... La libertad absoluta, el disponer de sí mismo para vivir y para morir; el negarse a la dependencia, a hundir la raíz en algo que obligue más tarde a permanecer estable, atado, fijo... (*ibíd.*: 77)

El entusiasmo con el que en las cartas se cuentan los pormenores de los dos viajes iniciáticos por el norte de Argentina no puede ocultar, sin embargo, un cierto sabor amargo por no haber podido salir al extranjero e ir más lejos (el sueño mexicano). En la víspera del primer viaje argentino, Cortázar le escribe a Luis Gagliardi: «Mañana me voy al norte y, aunque no saldré del país –¡siempre pienso en México!– conoceré su montaña y su selva» (*ibíd.*: 111). La primera oportunidad de salir del país (como adulto) se le presentó en el año 1943, cuando pudo visitar Chile. Fue el primer viaje que realizó completamente solo, porque el año anterior había muerto Francisco Reta, su amigo y compañero de los dos recorridos por el norte argentino y, a diferencia de estos, el tono

dominante a la hora de contar la experiencia no es el entusiasmo, sino la melancolía. En vísperas de la partida, el peculiar fastidio universal de naturaleza romántica vuelve a impregnar las cartas de Cortázar, quien se explaya sobre las adversidades del destino: «Es triste que casi todas mis cartas tengan un contenido quejumbroso, o poco menos; pero el destino –hay que ponerle un nombre a ese azar que nos lleva de la mano por la vida– está contra mí desde hace un par de años, y se empeña en asestarme los peores golpes: aquellos que caen sobre seres queridos, y que resultan por eso mismo los más directos y los más penosos» (*ibíd.*: 160). En esa atmósfera dominada por la “frustración” y la sensación de “fracaso” e “injusticia”, según sus propias palabras (*ibíd.*: 165), el viaje a Chile se presenta como una necesidad imperativa, como una tabla de salvación para sobrevivir en una realidad que le resulta insoportable: «Necesito ese viaje, tengo que hacerlo o de lo contrario perderé los pocos deseos que todavía me quedan de vivir en la Argentina, país infecto» (*ibíd.*: 161).

El plan inicial preveía ir a Chile por mar (*ibíd.*: 161 y 164), pero al final el viaje de ida lo hizo en coche, atravesando los Andes, y solo la vuelta fue en barco, a través del estrecho de Magallanes. Es un viaje sobre el que Cortázar se muestra sumamente parco en noticias, probablemente por el estado melancólico en que se encontraba. Al referirse a la ida en automóvil a través de la Cordillera, se limita a calificarla de una «experiencia inolvidable» (*ibíd.*: 168), o de «viaje tan maravilloso que no puede ser relatado, al menos por mí» (*ibíd.*: 170). Acerca de la vuelta en barco –que en condiciones normales debería haberle impresionado, cuando menos por tratarse de su primer viaje importante por mar como adulto– no disponemos de ninguna referencia relevante *a posteriori*; la única información al respecto es previa al embarque y consiste en la fecha de la partida (27 de enero de 1943), el nombre del barco (*Arica*), un vago itinerario que incluye el estrecho de Magallanes (*ibíd.*), y un comentario, varias veces repetido, que nos recuerda que el viaje tiene lugar en plena Segunda Guerra Mundial: Cortázar bromea con la posibilidad de que “los señores del Eje” hundan la embarcación de bandera chilena (*ibíd.*: 170 y 168-169).

En cuanto a la estancia misma en tierras chilenas, Cortázar –no sin cierta autoironía– cuenta que se portó como un turista: «En Viña *me disfracé de turista, para no desentonar*. Hice, pues, cosas de turistas: bañarme en Concón, pasear en bicicleta, y perder dinero en el Casino» (*ibíd.*: 170) [la cursiva es nuestra]. Es una cita significativa por cuanto revela, una vez más, que ya en aquella época el autor no se consideraba un turista; sentía el desprecio característico de los que se creen “viajeros” hacia los

“simples turistas”, y cuando le tocaba actuar como uno de estos, no lo consideraba sino una excepción o un disfraz. Más tarde, en repetidas ocasiones expresará su odio a “los centros de turismo” (*ibíd.*: 268) y tendrá como principio buscar para sus vacaciones algún “sitio anti-turístico” (*ibíd.*: 286).

III.2.4. La búsqueda de lo sublime: la naturaleza y el paisaje

La característica de filiación más decididamente romántica del Cortázar viajero en aquella época es, quizás, el interés por la naturaleza y el paisaje, muestras del que se encuentran en su correspondencia. Es un interés que con un alto grado de seguridad podríamos tildar de influencia estética de la literatura romántica por la que el autor sentía una debilidad manifiesta, ya que es poco natural –incluso podría decirse ‘contra natura’– en Cortázar y brilla por su ausencia en los años posteriores.

En las cartas que describen sus primeros viajes por el norte argentino y por Chile, Cortázar se siente “obligado” a incluir descripciones de los paisajes que son el principal atractivo turístico de las tierras recorridas. Al igual que los textos de los románticos del siglo XIX, las descripciones cortazarianas intentan registrar el efecto subjetivo que la naturaleza provoca en el espectador, suscitando una cadena de comparaciones y metáforas:

Fuimos [...] a un sitio de montaña, llamado El Cadillal. El río brama en lo hondo de un precipicio, y *obsesiona un poco oírlo, como una gran voz que llamara, sin prisa pero insistentemente*. Termina uno por alejarse por los bordes del abismo y sentarse junto a las rocas que continúan hacia arriba la ladera. Los árboles, gigantescos, se adhieren a la pendiente con la desesperación de una vida que se obstina en permanecer, en subsistir a toda costa. ¡Y qué árboles! A veces, una mancha más clara *obliga a detener la mirada* en algunas ramas; es un clavel del aire que enrosca su verde claro y de ahí se vuelca hacia abajo, como un trapecista... (*ibíd.*: 141) [La cursiva es nuestra]

Las descripciones tienen siempre un fuerte sabor literario, dejando la impresión de ser una especie de ejercicios de estilo, pero de un estilo muy impropio del Cortázar posterior que conocemos; abundan los epítetos, las comparaciones, las metáforas y otros recursos retóricos, de orden visual en su mayoría, tratando de hacer llegar al lector las

impresiones del contacto directo con el paisaje que ni siquiera la fotografía, según el autor, es capaz de transmitir plenamente:

No se imagina usted qué hermoso viaje se hizo presente para mí. Algún día le mostraré fotografías –pálidas, inútiles, derrotadas en su tentativa de mostrar lo que sólo *los ojos* pueden aprehender–. El mío fue un pasaje de ensueño y fiebre; soñar con todo lo bello, afiebrarse en la sucesión de incidentes, climas, sorpresas, revelaciones. [...] Córdoba, La Rioja, mostrándonos las avanzadas andinas. ¡Todo rojo y verde, bajo un cielo purísimo, casi doloroso en su intensidad! Catamarca. Un viaje en auto, para cruzar la montaña y pasar a Tucumán. Piedra, calor y vértigo; inolvidable paisaje por la cuesta del Totoral. Del desierto a la gracia del agua –¡ríos de caña de azúcar, verdísima!– para arribar a una Tucumán grande y rica, con calles abigarradas y sandías como hielo rosado. (No me olvidaré jamás del cielo nocturno de Tucumán, bebido mientras andaba yo por una avenida de calor y sueño a las once de la noche, envuelto en perfume de jazmines y palabras de tonada caliente...) (*ibíd.*: 114)

Hay que subrayar la proliferación de referencias a los colores, lo cual es parte de una tendencia más general a concebir el paisaje en términos pictóricos: lo que le llama la atención al escritor, al igual que a los autores románticos, es lo **pintoresco**, es decir, aquello que se considera digno de ser representado en un cuadro. Algo más, para Cortázar la representación artística de un paisaje –incorporarlo al mundo del arte– puede ser la mejor forma de llegar a sentirlo realmente: «Siempre he pensado que el hombre recién alcanza a vivir plenamente un paisaje cuando vuelca sobre él su capacidad creadora» (*ibíd.*: 167). En repetidas ocasiones, al referirse a sus excursiones por las montañas del noroeste, reflexiona sobre la forma más idónea de llevar a una tela la impresión que deja determinado paisaje en el espíritu del observador: «En el óleo yo buscaría el paisaje, su correspondencia justa; en la acuarela yo buscaría el espíritu del paisaje, el vuelo de la golondrina y no la golondrina misma» (*ibíd.*: 188). Y plasma en la “práctica” esa teoría a la hora de describir en términos pictóricos los paisajes montañosos de los alrededores de Córdoba, que le parecen “especialmente puestos allí para los acuarelistas”:

La montaña del oeste (la “grande”), requiere la paleta bravía del óleo; se rehúsa a toda captación en tono menor; la sierra, en cambio, matizada hasta el infinito y

siempre con tendencia al medio tono, a la *nuance* extrema, admite e inclusive reclama un tratamiento acuarelístico. Claro está que hay zonas donde los contrastes son, como en toda montaña, de una violencia cruel y despiadada; recuerdo bien un atardecer en el límite con La Rioja, con montañas incendiadas en oro, índigo, esmeralda y valles casi negros acusando los perfiles de la sierra. Acaso ese mismo escenario, en otro momento, sea de una suavidad infinita; Córdoba posee una variedad de ambientes casi incomparable. (*ibíd.*: 175)

La montaña es, según Cortázar, el accidente geográfico al que con mayor frecuencia puede atribuírsele la condición de *pintoresco* y, por ende, convertirse en un tema para los artistas: «creo que, dentro del género paisaje, es el tema por excelencia; acaso precisamente porque pocos pintores han sabido *rendre* la montaña en lo que tiene de evasiva, de cambiante» (*ibíd.*: 166). Como vimos en el apartado I.2.3 de este trabajo, desde la época del Romanticismo, el paisaje de montaña propiciaba en un grado muy alto la experiencia de lo **sublime**, de la sensación mística de estar en contacto con lo divino, por cuanto representaba una fuerza imponente, arrolladora, frente a la cual el ser humano cobraba conciencia de su propia fragilidad (cfr. en GARCÍA DE LA CONCHA 1996: 90). Para Cortázar, uno de los lugares donde se está en presencia de lo sublime o de la divinidad es, por ejemplo, la “prodigiosa” quebrada de Humahuaca, en los Andes del noroeste argentino, «donde la mano de Dios-Pintor espera a quien sabe buscarla» (2012a: 131). Es el lugar en que el escritor tuvo la más memorable experiencia de lo sublime, del contacto con lo divino, reconociéndose incapaz de contarla con palabras en una carta a Mercedes Arias: «De Jujuy nos lanzamos –salto soberbio– a las alturas de la quebrada de Humahuaca. Aquí, donde quisiera ser más entusiasta, se me desploman las palabras, y sólo me resta silencio, un silencio grávido. Usted irá alguna vez a la quebrada de Humahuaca; usted comprenderá entonces, esa imposibilidad de hablar. Allí, en cada pico y en cada valle, *se queda uno a solas con Dios*» (*ibíd.*: 114-115) [la cursiva es nuestra].

La explicación que intenta dar Cortázar a la influencia del paisaje de montaña sobre el ser humano, si bien construida en términos modernos procedentes del psicoanálisis (*atavismos*, *subconsciente*, etc.), tiene también mucho en común con la visión romántica, por el hecho de buscar las raíces en los recovecos del corazón (el *sentir*), y no en el orden racional (el *comprender*), echando mano otra vez de la imagen de la *presencia divina* como expresión de lo *sublime*:

[...] el paisaje de montaña posee un ascendiente sobre el corazón humano, un imperio inexplicable del que nadie puede librarse. Es algo que va más allá de lo plástico, de lo meramente espectacular; excede las dimensiones psicológicas comunes que condicionan la relación entre un hombre y un panorama. Órdenes espirituales ingresan en esa relación tan pronto se enfrenta la montaña; oscuros atavismos, leyendas olvidadas y, por eso, más efectivas sobre lo subconsciente; los gigantes petrificados, el Olimpo, el Walhalla, todo actúa sobre nosotros sin necesidad de expresarse discursivamente; viene desde abajo, para decirlo así, desde las raíces. *¿No ha sentido usted –porque se trata de sentir y no de comprender– una presencia de lo divino en el espectáculo cordillerano?* (*ibíd.*: 151-152) [La cursiva es nuestra]

Y continúa discurriendo, sacando a colación sus propias experiencias, condimentadas con reminiscencias mitológicas:

Yo me sobrecogí, tuve miedo, miedo y alegría, algo así como un deseo de volar a las cumbres, sabiendo que sería castigado por ello y devuelto brutalmente a la tierra; algo como lo que debió sentir Ícaro, al lanzarse hacia el sol. Posiblemente (no puedo yo retener mi espíritu crítico, que malogra al posible poeta que pudo haber en mí) sean estas impresiones resabios de antiguos temores ante la grandeza de las montañas; reacciones del cavernícola, tan seguro en su modesto valle o en su llanura sin riesgos, ante el espectáculo de los picos inexpugnables. (Llevamos, de esos arcaicos abuelos, más sangre en las venas de lo que a veces creemos...) (*ibíd.*: 152)

Aunque en menor medida que las montañas, el entusiasmo de Cortázar en aquellos años aflora también a la hora de describir otro elemento de la naturaleza venerado por los románticos: el **agua**, sobre todo en la forma de ríos, arroyos, lagos y lluvia. En sus cartas de 1941, al contar su primer viaje por el norte argentino y más precisamente el tramo por Misiones, no deja de subrayar la impresión que le causó el río Paraná, al que en repetidas ocasiones tilda de “casi irreal” e “indescriptible” (*ibíd.*: 123). Este río y la selva circundante, al igual que anteriormente la montaña, le ofrecieron otra buena oportunidad de sumergirse de lleno en la naturaleza y descubrir en su seno lo sublime, esta vez representado por flores exóticas o arroyos cristalinos secretos: «Conocí el Paraná, río casi irreal, que jamás podríamos explicar a un europeo. Me abrí camino por la selva, torturado por el calor que exaspera, víctima de insectos

inverosímiles, descubriendo de pronto las orquídeas o un hilo de agua –¡helada, cristalina!– oculto entre piedras...» (*ibíd.*: 117). Para alguien dominado por inquietudes estéticas como Cortázar en aquel período, el paisaje tropical –del que la lluvia es parte inseparable– ofrece otra oportunidad de ver y vivir lo *pintoresco*: «Supe lo que son los colores y las lluvias del trópico» (*ibíd.*). Los colores y sus matices son también la tónica dominante –lo que provoca el disfrute estético del autor– en la descripción de su visita, dos años más tarde, a la Región de los Lagos del sur de Chile, una especie de *Lake District* austral: «Conocí los lagos: el Llanquihue, enorme y tranquilo, con sus aguas azul cobalto y sus cerros arbolados; el Todos los Santos, prodigiosamente verde, con un verde que jamás había creído yo posible» (*ibíd.*: 170).

En todas las descripciones de esos primeros contactos con la naturaleza, sin embargo, se pueden detectar ciertos indicios de que el interés por el paisaje está determinado en gran medida por la literatura. A veces, dichos indicios se dan de forma explícita, como referencias a escritores concretos (Salgari, Quiroga, Kipling); en otros casos son menos directas, pero también vistosas: en la relación de las “aventuras” que vivió el autor y de los “peligros” a los que supuestamente se expuso. Veamos este fragmento de la carta a Lucienne Chavance de Duprat del 30 de junio de 1941:

En Misiones, perdido en una selva de verdes crudos, con tierra roja –esa tierra que Quiroga conoció y amó tanto– viví veinte maravillosos días. [...] Cací pájaros, tuve entre mis dedos el asombro azul de las mariposas y la tibia suavidad de las ardillas. Víboras, yerba mate, mandioca, licores quemantes, cerros sombríos, amaneceres bajo el cielo, estrellas de un tamaño y una fosforescencia incomparables. (*ibíd.*: 117).

Y también la descripción del mismo episodio, pero esta vez en una carta a Mercedes Arias, en la que Cortázar subraya que lo que está contando le sucedió realmente (que está hablando “en serio”), y no es una invención “literaria”, por más que pueda parecerlo:

Allá, perdidos en una bravía soledad verde, vivimos 20 días en un bungalow perfecto. Nos bañábamos en una piscina natural de piedra; el agua brota de las rocas, helada y sabrosa. Cazábamos *para comer* (¡en serio!) y abríamos picadas en la selva más salvaje que haya yo sospechado, una selva sombría, en la que vuelan lentamente mariposas de grandes alas azules; en la que todo movimiento en el suelo puede

preludiar la mordedura de la “yará”; en la que pájaros extraños construyen una música virgen. (*ibíd.*: 115) [Énfasis del autor]

Y concluye calificando la experiencia de *paradisíaca*, por representar una suerte de vuelta a los orígenes, a lo primigenio, lo cual permite vivir en la propia piel el célebre choque entre la civilización y la naturaleza, el tema por excelencia de la literatura latinoamericana: «Fue un paraíso –sin otro pecado que el de mezclar nuestra civilización a la ingenuidad de la naturaleza [...]» (*ibíd.*).

En buena parte de las descripciones entusiastas de paisajes llama la atención un recurso habitual: el reconocimiento por parte de Cortázar de su incapacidad por transmitir verbalmente «lo que sólo *los ojos* pueden aprehender», y que al intentar hacerlo se le «desplomán las palabras» (*ibíd.*:114); muchas veces ni siquiera la fotografía le parece un medio eficaz para dar una idea fiel del panorama real, sobre todo cuando se trata del impacto que producen las montañas, como se puede apreciar en esta carta a Mercedes Arias de 1942:

Y a lo lejos [...] la cadena del Aconquija. Primeros planos azules, de un azul un poco... literario; pero más allá, brumosos, admirables, los picos del segundo y del tercer plano, cada vez más altos y más blancos, hasta las nieves de la cadena más elevada –el verdadero Aconquija–; *es un espectáculo que agota toda posibilidad de transmisión verbal. Hay que verlo, y solamente verlo; todo el resto es tentativa inútil.* Yo lo he fotografiado, pero sin esperanza; la fotografía es una constancia de forma, pero no de color ni de volumen. (*ibíd.*:141) [La cursiva es nuestra]

Dada la riqueza verbal de la que con frecuencia hace gala el autor en su correspondencia, podría creerse que no se trata más que de un artificio retórico, destinado a realzar el entusiasmo provocado por el paisaje. Pero una mirada más atenta, sobre todo si abarca los textos cortazarianos de años posteriores, parece revelar otra cosa. Es de destacar que, después de estas primeras cartas de los años cuarenta, las descripciones de paisajes se vuelven sumamente esporádicas y escuetas, para no decir inexistentes, hasta reaparecer de nuevo tímidamente en el año 1983 con la publicación de *Los astronautas de la cosmopista*. En un lapso de cuarenta años, en que Cortázar viaja de forma muy intensa, es prácticamente un milagro encontrar referencias a paisajes y a la naturaleza que sobrepasen cuatro palabras estereotipadas, como por

ejemplo esta descripción del panorama lunar iraní de una carta de 1965: «Mi viaje a Irán fue magnífico. Desde el avión, las altas mesetas son impresionantes. ¿Cómo pudieron florecer las primeras grandes civilizaciones en un paisaje tan desierto y tan salvaje? Cuando volé de Teherán a Shiraz, para visitar las ruinas de Persépolis, tenía la impresión de ver la superficie de la Luna, con sus cráteres y su soledad total.» (2012c: 172). Este peculiar desdén o “frialdad” hacia el paisaje natural, despojado de manifestaciones de la cultura humana, empieza a aflorar todavía en su época argentina, hacia 1948, cuando incluso en los sitios que cinco o seis años antes le habían llenado de entusiasmo empieza a ver espacios que no ofrecen más que paz y tranquilidad, muy anheladas por Cortázar en pleno Peronismo: «Creo que me iré a la quebrada de Humahuaca (c’est pas la civilisation, mon cher, mais c’est la paix au moins!)» (2012a: 283). En años posteriores, llega a reconocer abiertamente su falta de entusiasmo por la naturaleza, como en esta carta a Francisco Porrúa de 1965, en la que habla de su casa de campo en Saignon: «Yo no soy un entusiasta de la naturaleza, pero los valles, al atardecer, tienen algo mágico.» (2012c: 108); o en esta otra, del mismo año, dirigida a Eduardo Jonquières: «[...] tu sais bien que la nature et moi ça fait deux» (*ibíd.*: 196); y también, con ironía, en 1966, a Alejandra Pizarnik: «[...] todas las plantas y las piedras son iguales (que es lo que yo pienso)» (*ibíd.*: 299). Si a todo eso añadimos la aversión confesa de Cortázar a la descripción, queda patente la causa de que se le “desplomasen” continuamente las palabras cuando intentó hacerlo a contrapelo en los años cuarenta, o que evitase describir en los años posteriores, tanto en su correspondencia personal como en su obra de ficción. Veamos estas declaraciones suyas en una entrevista a Ernesto González Bermejo de los años setenta: «Plásticamente mis libros son sumamente pobres; en el plano de la descripción, particularmente, que es la que podría contener elementos plásticos. [...] Porque *me aburre enormemente describir*. Me da la impresión de que las cosas pueden ser mucho mejor cuando son imaginadas por cada lector a partir de la acción de los personajes.» (GONZÁLEZ BERMEJO 1978: 111) [la cursiva es nuestra]; y también, un poco más adelante: «[...] no soy un escritor realista; *no sé describir*, sé inventar» (*ibíd.*: 128) [la cursiva es nuestra].

Ante las confesiones de que la naturaleza suele serle indiferente y que describir le aburre, surge la pregunta lógica de por qué entonces, en estos primeros viajes iniciáticos al norte de Argentina y a Chile el escritor se empeña en llenar las páginas de sus cartas con «descripciones bucólicas y aladas», como él mismo las define con ironía en una ocasión (2012a: 216). Podría aventurarse una hipótesis plausible, según la que, si

el interés por la naturaleza no es connatural en Cortázar, entonces es posible atribuir su presencia en las cartas de los años cuarenta a influencias de modelos literarios respetados por el autor. Y como ya hemos dicho al principio de este capítulo, entre esos modelos en la época en cuestión destacan los autores románticos decimonónicos.

Para resumir, hemos de subrayar que, si bien el Cortázar de la época argentina viaja de una forma esencialmente moderna, como un turista (aun en su desprecio por los lugares y los hábitos turísticos), es evidente que en él se dan al mismo tiempo ciertas características de indudable filiación romántica, a saber: una visión del viaje como una forma de evasión de la realidad gris, vulgar y embrutecedora; una necesidad imperativa de viajar, preferiblemente a un lugar lejano y exótico (México); y por último, el deseo de lograr una comunión con la naturaleza como vía de acceso místico al mundo de lo divino. La búsqueda de lo *pintoresco* y de lo *sublime* en el paisaje, a la manera romántica, es la nota dominante en las descripciones de los viajes que ofrecen sus cartas. En cambio, el interés por los habitantes de los lugares visitados es casi inexistente, reduciéndose a escasas y escuetas anotaciones de carácter impresionista.

III.3. EUROPA: EXPATRIACIÓN Y «VIAJES DE PERFECCIONAMIENTO»

El traslado a Europa en 1951 es considerado unánimemente por la crítica como uno de los dos momentos cruciales en la vida de Cortázar, junto al viaje a la Cuba revolucionaria una década más tarde (cfr. por ejemplo en DI GERÓNIMO 2004: 16). Fue un paso que, si bien emprendido a los 37 años de edad, tuvo una larga prehistoria de sueños, intentos fallidos, circunstancias adversas y una cuidadosa preparación. En una entrevista de la década de los setenta Cortázar recuerda que el sueño del viaje europeo se había manifestado todavía en su adolescencia, pero acaba románticamente en un fracaso, debido a problemas materiales, dejándole con el sabor amargo de la frustración en la boca: «Con unos cuantos amigos tuvimos la intención de venir a Europa en un velero, en un barco a velas, que viajaba a Rotterdam o algo así, y nunca pudimos juntar el dinero suficiente como para venir... [...] Pero eso me hizo daño a mí, porque me hubiera gustado mucho hacer ese viaje.» (ápuđ. BERG 1990: 129).

Este temprano interés en Cortázar es explicable si se tiene en cuenta el hecho de que el “viaje a Europa” formaba parte del imaginario colectivo argentino de la época (desde el siglo XIX en adelante) y se consideraba obligatorio para la formación de los jóvenes provenientes sobre todo de las clases pudientes, pero también para los intelectuales y los escritores (BARRANTES MARTÍN 2008: 304). Las funciones básicas del viaje a Europa eran principalmente dos: por un lado, un peculiar ritual de iniciación por medio del cual se llegaba a la “mayoría de edad” intelectual; por otro lado, una especie de búsqueda de las raíces europeas, en un intento de construir la identidad argentina, muchas veces problemático: «La función del viaje a Europa en la búsqueda de la identidad argentina no está, sin embargo desprovista de contradicciones y ambivalencias. Una vez constatado el hecho de que el viaje al interior –a la pampa, a los indígenas, a los campesinos– no sirve para construir un centro vital unificado, se recurre al viaje exterior, en un movimiento centrífugo [...]» (*ibíd.*: 305). En la mayoría de los casos, el viaje europeo de los argentinos era «un periplo de vuelta obligada y, aún más, desengañada» (*ibíd.*); sin embargo, no será este el caso de Cortázar: él no solo no llegó a sufrir desengaño alguno, sino más bien al contrario, quedó tan fascinado que se reafirmó definitivamente en su decisión de fijar su residencia en Europa y, al cabo de un tiempo, incluso logró descubrir y consolidar allí su identidad argentina.

Como observamos en el capítulo anterior, en las primeras cartas de Cortázar el tema de un posible viaje a Europa está ausente, al menos a primera vista. De hecho, la primera mención del proyecto de cruzar el charco es del 3 de enero de 1947 (CORTÁZAR 2012a: 267), es decir que hay un “silencio” aparente a ese respecto en la correspondencia de unos diez años (recordemos que las primeras cartas conservadas son de 1937). La explicación más probable habrá que buscarla en la Segunda Guerra Mundial que durante seis años hizo inviable cualquier proyecto de viaje europeo y los sueños de viajes lejanos que Cortázar reveló ante los amigos tenían como destinos México, Bolivia o Chile. Una mirada más atenta sobre las cartas, sin embargo, pone de manifiesto que incluso en aquel período en el escritor iba germinando un deseo latente de ir a Europa en algún momento futuro no muy preciso. Existen también numerosos indicios de que, a pesar de la afirmación de que la Guerra era un tema del que le desagradaba hablar (*ibíd.*: 68), seguía pendiente de su desarrollo, sufriendola “en carne propia” (*ibíd.*: 58), un hecho revelador del lugar que ocupaba Europa en su corazón. En 1944 festejaba con amigos las noticias de la liberación de París (*ibíd.*: 200) y de Bruselas, su ciudad natal (*ibíd.*: 202), alegrándose de que el final se veía cercano (*ibíd.*: 208). Y cuando este por fin llegó, en 1945, abriendo otra vez las puertas de Europa, el momento coincidió con un deterioro considerable –a ojos de Cortázar– del ambiente sociopolítico en Argentina: en la escena irrumpió con fuerza el peronismo, trastornando la vida cotidiana del escritor.

Años más tarde, al recordar la época previa a su expatriación a Francia, Cortázar revelará dos principales causas que le impulsaron a dar el paso decisivo, unas de tipo negativo y otras positivas. Entre las negativas, el puesto privilegiado está ocupado por las incomodidades que el advenimiento del peronismo introdujo en su vida cotidiana: «Yo me sentí antiperonista y entonces mi vida en la Argentina se volvió incómoda, no porque sufriera persecuciones, puesto que no me metía en absoluto en política, sino en el plano personal y privado: me molestaba tener que estar escuchando continuamente la propaganda peronista, tenía que oír los infaltables discursos en las radios y los noticiosos de los cines. Ese fue uno de los motivos que me crearon una sensación de frustración y de amargura y que me empujaron a salir de Buenos Aires» (KOHUT 1983: 196). En la correspondencia de la época también se nota el paulatino desencanto con Argentina en general, pero también con Buenos Aires, una ciudad a la que anteriormente –cuando estaba confinado a trabajar en las pequeñas ciudades de provincia– había encontrado «siempre fascinadora» (2012a: 115), hasta el punto de

declarar que «la Argentina es Buenos Aires, y luego el paisaje; una gran ciudad, y muchos maravillosos paisajes repartidos en los cuatro vientos; nada más...» (*ibíd.*: 67). Cuando el peronismo irrumpe en la escena política para quedarse un buen rato, en las cartas de Cortázar la ciudad de Buenos Aires se va convirtiendo en “Perolandia” (*ibíd.*: 237) o en “Horribles Aires” (*ibíd.*: 239). En una misiva del 7 de enero de 1946 describe un clima de violencia e inseguridad que consume todas sus energías y le obliga a vivir con los nervios a flor de piel: «Aquí se vive con el corazón en la boca, suspendido del teléfono y la radio, quemando todas las reservas nerviosas en un solo viaje al centro, fabricando cachiporras caseras y disponiéndose a lo peor. No intentaré describirle lo que es esto, el clima de violencia subiendo por momentos [...] y la amenazante posibilidad de que todo arda en cualquier momento» (*ibíd.*: 238). Este clima terminó por resultarle insoportable, ya que le impedía llevar con normalidad la vida intelectual que le hubiera gustado; años más tarde –en 1972– recordaba cómo «un altoparlante en la esquina» de su casa le «impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok» (2012d: 320), algo que en aquellos tiempos le parecía un atentado intolerable contra su intimidad. Todo esto hizo que en su actitud hacia Argentina en esa época apareciera –ya sea por influencia de las lecturas¹⁹ o por pura coincidencia– el *Leitmotiv* predilecto de los escritores británicos de entreguerras, definido por Paul Fussel como *I Hate It Here*²⁰ (‘Odio este país’), que impulsaba a aquellos a buscar la salvación personal en la expatriación, con una marcada preferencia por la Europa continental. En un momento dado, sobre todo después de acabada la Segunda Guerra Mundial, Cortázar también miró en la misma dirección. Más tarde, después de “dar el salto” decisivo, recordaría sus últimos años porteños como el «mundo lamentable y repugnante que me tocó vivir del 46 hasta que me mandé mudar en el 50» (2012b: 93). La importancia de ese aspecto negativo –el ambiente político– para su decisión de emigrar se hace patente casi inmediatamente después de su instalación en Francia, en una carta de 1952, cuando, al comparar la vida de París con la de Buenos Aires, el autor subraya lo siguiente: «No hay altoparlantes que te crispen los nervios, ni afiches insultantes» (2012a: 358).

¹⁹ En numerosas ocasiones Cortázar destacó la fuerte influencia que tuvo sobre él la literatura anglosajona en todas las etapas de su vida, pero sobre todo durante sus años argentinos, decisivos en su formación intelectual. Cfr. esta declaración suya en una de sus clases de la Universidad de Berkeley: «Es el momento en que la literatura anglosajona hace sentir todo su peso en la gente de mi generación, ya no a través de los escritores clásicos sino de los cuentistas de la época» (2013: 48); y también en una carta de 1964: «Al final de cuentas, la literatura inglesa me sigue pareciendo la más hermosa de todas. Y lo digo desde París, que ya es decir algo...» (2012b: 531).

²⁰ Dice Fussel: «An insistent leitmotif of writing between the wars, for both successful and would-be escapees, is *I Hate It Here*» (1982: 16).

Pero además del lado negativo, existen también causas más positivas para el paso decisivo emprendido a principios de los años cincuenta. Entre ellas Cortázar destaca el ascendiente que tuvieron sobre él la cultura y la lengua francesas desde una edad muy temprana, prácticamente desde su nacimiento en Bélgica y su posterior estancia en Suiza, durante la Primera Guerra Mundial. Como resultado, según declaraciones del propio escritor, en los primeros cuatro años de su vida (de 1914 hasta que su familia regresó a Argentina en 1918), él habló sobre todo en francés (2012c: 440); luego, tras un breve paréntesis en que esta lengua fue desplazada por el español, volvió a recuperarla a los nueve o diez años de edad, mediante la lectura, para no volver a descuidarla jamás. De modo que, cuando a finales de los cuarenta tomó la decisión de abandonar Argentina porque esta ya no podía ofrecerle las condiciones necesarias para llevar a cabo sus búsquedas estéticas e intelectuales, el país que le “llamó” de manera “automática” y natural fue Francia (KOHUT 1983: 196).

En la correspondencia cortazariana, la evolución del sueño europeo puede rastrearse desde los principios de los años cuarenta, durante la época chivilcoyana. Los primeros indicios, si bien solo insinuados al principio, aparecen en algunas cartas a Lucienne Chavance de Duprat y a su hija Marcela Duprat, donde Cortázar afirma que se siente «más que nunca cerca del espíritu de Francia» (2012a: 82), y que este espíritu impregna todos sus escritos: «yo hablo de Francia en cada letra que escribo» (*ibíd.*: 102). En 1942, también a las mismas destinatarias, coloca París en la lista de sueños largamente acariciados pero que no ha podido realizar y, por lo tanto, son causa de frustración:

Está, claro, el capítulo integrado por aquellas cosas que uno deseó, y de las que queda una sorda nostalgia. Cosas como el Everest, saber el griego, los cuadros de Tiziano, un avión, el poema supremo y perfecto, *París...* Mas llega un día en que uno, a fuerza de meditar y rondar esos anhelos, termina por encarnarlos en el propio espíritu, aprehenderlos de una manera totalmente mágica pero a la vez segura y válida. *¿Encontraría yo en una visita a París lo que de él he conocido a través de cientos de libros, de músicas, de perfumes, de poemas, de pañuelos? ¿Será el Everest más bello de cómo lo soñé una noche, deslumbrador de nieves, titánico, encrespado?* (*ibíd.*: 156-157) [La cursiva es nuestra]

La primera mención explícita del deseo de irse a vivir a Europa se encuentra en una carta a Sergio Sergi del 3 de enero de 1947, en la que, al hablarle de las traducciones de libros que está haciendo, dice: «Empiezo ahora una monumental biografía de Pushkin, por Henri Troyat; trabajo para cinco meses. Si lo cobro de una vez, me voy a Europa. (Y no vuelvo nunca más, se entiende)» (*ibíd.*: 267). Esta cita es importante por el hecho de revelar que, ya en 1947, Cortázar estaba pensando en un viaje a Europa solo de ida, sin retorno (aunque por lo pronto menciona la posibilidad en un tono de broma), por más que trate de convencer, años después, que nunca tuvo la intención de expatriarse para siempre, como en la ya citada entrevista de Karl Kohut de 1981: «Ahora, en su pregunta usted usa el término “instalarse” en Europa; eso yo no lo pensé nunca, no pensé nunca instalarme definitivamente en ningún lado. Vine un poco como un explorador, me quedé dos años, volví a la Argentina y durante muchos años viajé a Buenos Aires para ver a mis amigos, a mi familia, y a la ciudad, porque Buenos Aires es una ciudad que amo profundamente» (KOHUT 1983: 196). Como veremos a continuación, en la correspondencia de la época hay pistas que delatan una búsqueda intencionada de oportunidades para instalarse de forma definitiva en Europa.

En 1949, el viaje a Europa ya ha pasado a ser una necesidad existencial, de la misma forma que una década antes lo era el sueño mexicano, y la imposibilidad de hacerlo se convierte en fuente de creciente frustración, pero también se siente la firme resolución de hacer todo lo posible por irse, como lo atestiguan estas palabras de una carta a Fredi Guthmann, del 3 de marzo:

Jorge tiene muchas ganas de irse a Italia el verano que viene, y le gustaría que yo le acompañara. Sé que no será posible esta vez, porque a pocos meses de iniciarme en el estudio resultaría absurdo abandonarlo por más de unas semanas, y a Europa hay que ir por no menos de tres meses. De todas maneras *es una tentación de esas que lo hacen a uno dar vueltas en la cama*. La gente que vuelve de allá (he hablado con varios que vuelven de Francia e Italia) *lo ponen a uno en la obligación moral de dar el salto*. (2012a: 287) [La cursiva es nuestra]

Cuatro meses más tarde, en otra carta, esta vez a Sergio Sergi, fechada a “veintialgodejuliodemilnovecientoscuarentayalgo”, el plan del viaje adquiere unos parámetros más concretos: «creo que me voy a Europa antes de fin de año. No se asuste, será nada más, ay, que un viaje de tres meses a Italia y Francia» (*ibíd.*: 289). Aunque en

realidad consiguió hacer el viaje a principios del año siguiente, se puede observar que ya tenía fijado el itinerario y la duración, y también que, de una forma bastante explícita, lamentaba tener que hacerlo de ida y vuelta. Además, de la misma carta sabemos que había resuelto los problemas materiales, la principal causa por la que anteriormente, en su etapa más “romántica”, había tenido que abortar varias veces el viaje soñado a México: «Por supuesto que este viaje depende de un montón de cosas (por suerte no de dinero, porque hace un año que me aprendí de memoria la fábula de la cigarra y la hormiga, y me puse resueltamente de parte de la hormiga, lo cual es asqueroso ya que la cigarra tenía toda la razón; pero todavía no se han inventado viajes gratis a Europa [...])» (*ibíd.*). En enero de 1950, en vísperas de la partida, Cortázar habla de un viejo sueño a punto de hacerse realidad: «Me voy a Europa hasta mayo, cumpliendo un viejo deseo que ya no podía demorarse más» (*ibíd.*: 299). Empezaba una nueva etapa, en la que la actitud del escritor hacia el viaje sufrió cambios radicales.

III.3.1. El primer viaje a Europa: el modelo del Gran Tour

Una de las primeras cosas que llaman la atención en este primer periplo trasatlántico del Cortázar adulto es el itinerario de lo que desde el proyecto inicial y sin vacilación él decidió que tenía que ser su primer “viaje a Europa”: «un mes en París y dos en Italia» (*ibíd.*: 297). Es un recorrido que repite rigurosamente la ruta clásica de los viajeros ingleses del Gran Tour, y no se trata de pura coincidencia. Ya nos hemos referido a los vínculos de Cortázar con la lengua y la literatura francesas, de modo que la inclusión de París en la lista no resulta inesperada; lo que sí sorprende a primera vista es que, a pesar de su afición en aquellos años a la literatura anglosajona y más concretamente a algunos poetas románticos como Keats o Shelley, ni siquiera se planteara la posibilidad de pasar por Inglaterra, sino que en su lugar y desde un principio optó por Italia. La explicación más plausible parece ser que todos aquellos poetas practicaron el famoso ‘viaje a Italia’, en una época en que el Gran Tour vivía en sus últimos estertores, y Cortázar decidió seguir ese camino. Lo confirman estas líneas suyas de 1948, cuando el proyecto del viaje europeo se estaba gestando: «Uno comprende que los poetas ingleses opten por irse a morir a Italia. Y Ruskin, y

Sparkenbroke. Todo debe sentirse allí en estado de alta pureza, casi terrible.» (*ibíd.*: 284).

Pero las similitudes entre el viaje de Cortázar por Europa y el Gran Tour no se limitan únicamente al itinerario. En primer lugar, hay que destacar el hecho de que su interés durante el viaje se centró exclusivamente en el ámbito urbano; en sus cartas faltan por completo las descripciones entusiastas de la naturaleza que sazonaban los relatos de sus viajes por el norte de Argentina ocho o nueve años atrás. Y dentro del ámbito de las ciudades visitadas, lo que atrae su atención es la topografía urbana, la arquitectura, los monumentos históricos y, por encima de todo, los museos y las galerías de arte. Va recorriendo sin cesar las calles, tratando de atrapar la “atmósfera” particular de cada ciudad, en busca de experiencias que le transporten a épocas pasadas, como le cuenta a Eduardo Jonquières el 13 de febrero de 1950: «He estado toda esta tarde andando por Siena. Ya había sentido lo medieval en muchos sitios, pero hace un rato, cuando bajaba la escalinata que, saliendo detrás del Duomo, lleva al Bautisterio, me encontré totalmente inmerso en el 300, sin necesidad de abstracción alguna, nada más por la presencia de lo que me envolvía» (*ibíd.*: 301).

Otro paralelismo con el Gran Tour es la creencia de que el viaje ha de tener un papel formativo, sobre todo en lo referente al perfeccionamiento del sentido estético. La lectura de la correspondencia de Cortázar deja la impresión de que uno de sus principales objetivos durante ese viaje fue estudiar las obras de arte reunidas en los museos italianos y franceses. Tanto es así que las cartas muchas veces parecen catálogos de los cuadros y las estatuas que vio en las ciudades visitadas, como se puede apreciar en este fragmento:

Noticias mías. Ravenna, magnífico. Lamento discrepar con ustedes sobre Padova; me pareció una señora ciudad, y pasé 24 h. espléndidas. El Giotto de la Arena es sin duda muy superior –para mí– al de Asís. En cuanto a Venecia, pasé 5 días fabulosos. Me mudé a 3 hoteles para sentirme cómodo. Gran confirmación: CARPACCIO. ¡Qué pintor! La serie de San Jorge en la pequeña Iglesia, y la serie de la Santa Úrsula en la Academia, me dejaron boquiabierto. [...] Cambio los 3 “grandes” (Tiz, Tint y Veronés) por una pincelada de Carpaccio. Giovanni Bellini también me gustó. ¡Y el Colleoni! En Padova me decepcionó el Gattamelata, pero éste fue un descubrimiento. ¡Qué estatua, por todos los dioses! (Observen la elegancia del juramento.) (*ibíd.*: 304).

La **acumulación de nuevas experiencias** es otro de los objetivos que Cortázar comparte con los viajeros del Gran Tour en su primer recorrido por Europa y que culmina –hasta desbordarlo– en París, donde, según afirma, «las 24 horas del día se convierten en nada, y donde las cosas a hacer sobrepasan infinitamente las posibilidades de hacerlas» (*ibíd.*: 304). Aunque esas experiencias pueden ser de lo más variadas, en el caso del escritor argentino siempre terminan derivando hacia las artes plásticas:

Me cuesta transmitirles una idea de esto, porque yo mismo estoy aplastado bajo la acumulación de sensaciones y experiencias. Como ciudad [París] es la cosa más perfecta posible. Los panoramas se suceden unos a otros de manera increíble [...] y los espectáculos, la vida de los cafés y las calles, la iluminación nocturna, son inagotables. Como mera muestra vaya esto: ayer pasé 4 horas en el Museo del Impresionismo. Salas enteras llenas de Renoir, Cézanne, Monet, Sisley, Van Gogh... Sale uno como si le hubieran dado de palos. Y decir que me falta el Louvre, que es un mundo... Hay música a montones [...]. En las galerías exponen Braque, Matisse. Notre-Dame y la Sainte-Chapelle están ahí, a 2 pasos de mi hotel. En fin, la locura (*ibíd.*: 304-305)

La acumulación de nuevas experiencias es un requisito al servicio de la función iniciática del Gran Tour. Para Cortázar, el papel iniciático de este viaje consiste en el contacto directo con las fuentes que alimentan y conforman la cultura occidental, un contacto del que el escritor espera obtener acceso a una nueva forma de existencia, la auténtica, la del iniciado²¹. Esta es la causa de su desinterés por todo lo que está fuera del ámbito urbano o no tiene que ver con los grandes hitos de la cultura occidental. Así se explica, por ejemplo, el hecho de que las impresiones de la escala en Dakar durante el viaje de ida estén resumidas en solo dos líneas a su hermana que rezuman convencionalismos y falta de un interés auténtico por el lugar: «Ayer puse los pies en África. Dakar es una ciudad estupenda por pintoresca.» (*ibíd.*: 300).

²¹ Recordemos las palabras de Mircea Eliade sobre la función de la experiencia iniciática: «En el escenario de los ritos iniciáticos, la “muerte” corresponde al regreso temporal al caos. Es la expresión paradigmática del *final de un modo de ser*: el modo de la ignorancia y la irresponsabilidad infantil. La muerte iniciática proporciona una página en blanco sobre la que escribir las sucesivas revelaciones cuyo fin es la formación de un hombre nuevo. [...] esta nueva vida es concebida como la auténtica existencia humana, porque está abierta a los valores del espíritu. Lo que se entiende bajo el término genérico de “cultura”, comprendiendo todos los valores del espíritu, sólo es accesible para aquellos que han sido iniciados.» (2001: 14-15).

Finalmente, habría que destacar un último atributo obligatorio de los viajeros del Gran Tour, presente también en el Cortázar de aquella época: el diario de ruta. En 1952, a los dos años de esa primera incursión en Europa, el escritor recuerda que durante el viaje anotaba sus impresiones en un cuaderno (*ibíd.*: 360).

Este primer recorrido por Europa, si bien concebido desde el principio como circular –de ida y vuelta–, representa para Cortázar un viaje de “reconocimiento casi turístico”, en palabras de Mario Goloboff (1998: 98), de las que podríamos eliminar el *casi*, en vista de los paralelismos que hemos establecido con el Gran Tour. Fue una experiencia importantísima en su vida, por el hecho de confirmarlo en su decisión de buscar los caminos para expatriarse en París y por crear en él unos hábitos estables de viajar que marcarán al menos los seis años siguientes.

III.3.2. La expatriación

De vuelta en Buenos Aires, tras este primer viaje de reconocimiento por Europa, la idea de irse a vivir a Francia se convierte en una fijación para Cortázar; los meses inmediatamente posteriores a su regreso están marcados por la “nostalgia europea” y por la decisión de encontrar la manera de expatriarse, como lo demuestra este fragmento de una carta a Fredi Guthman del 3 de enero de 1951:

Tengo la nostalgia europea, incesantemente; si pudiera irme por siempre allá, lo haría sin vacilar. Pero ya imagina usted que un argentino no hallaría fácilmente con qué subsistir en Francia, aunque estuviera dispuesto a hacerlo pobremente. (Y sin embargo estoy un poco obsesionado; *me elijo* europeo, y me siento un cobarde por no cumplir mi elección. No quiero decir: tal vez un día... porque ésa es la más repugnante de las cobardías. Un día me iré, y eso será todo.) (2012a: 317) [La cursiva es del autor]

El énfasis que pone el escritor sobre «*me elijo* europeo» es revelador de la determinación con la que estaba planteándose la posibilidad de emigrar. En aquella época, sobre todo a raíz del viaje de 1950, Cortázar ya veía a Europa como el único lugar donde la verdadera vida –tal como la entendía él– era posible, y esta actitud suya estaba en gran medida inspirada en el ejemplo de toda una legión de artistas que admiraba, como se ve

en estas palabras suyas de la misma carta: «Europa es eso: un lugar donde se encuentran indeciblemente las miradas de los seres que merecen vivir» (*ibíd.*). Un poco más adelante, en el mismo texto, el autor declara que, en la práctica, está viviendo mentalmente en Europa, ya que los recuerdos del viaje de 1950 le parecen más reales que la realidad porteña en la que estaba físicamente inmerso: «Ahora que se lo cuento, todo eso es mucho más real y presente que esta oficina de Havas y esta máquina que golpeo» (*ibíd.*: 318). No es de extrañar entonces que durante el mismo año 1951 Cortázar buscó la manera de volver a Europa, encontrando la oportunidad en una beca del gobierno francés para estudiar literatura durante ocho meses en París.

La primera mención de la intención de solicitar la beca es del 22 de mayo de 1951 (*ibíd.*: 319), y dos meses más tarde ya le comunica a su amigo Fredi Guthmann el hecho de haberla recibido (*ibíd.*: 322), junto con su deseo de establecerse en París, ya que en realidad estaba viviendo mentalmente allí: «Me estoy preguntando a mí mismo si en el fondo lo que estoy buscando es quedarme por siempre en París. Quizá sí, quizá mi deseo intelectual (yo vivo en realidad allá, usted lo sabe bien) es un deseo absoluto, que me abarca por completo. Si así fuera, decidiré de mi destino una vez que sea el momento.» (*ibíd.*: 324). Y continúa con la descripción de lo que para él significa la verdadera vida, solo concebible en París en aquellos momentos:

Mi plan es ahora aprovechar esta beca, y acercarme un poco más a las fuentes: poesía, plástica, vida humana, esa entrega que los argentinos negamos y retaceamos y postergamos siempre. No quiero escribir, no quiero estudiar (aunque lo siga haciendo); *quiero, simplemente, ser de verdad*; aunque ello me lleve a descubrir que no soy nada. Cuánto mejor saberlo que seguir esta vida por mensualidades en Buenos Aires. (*ibíd.*) [La cursiva es nuestra].

En otra carta anterior a la partida, fechada en agosto de 1950 y dirigida esta vez a Edith Aron (la mujer que le sirvió de inspiración para la Maga de *Rayuela* y a la que había conocido en el viaje de ida a Europa en 1950), es más categórico respecto de sus intenciones: «[...] estoy quemando aquí las naves, y tengo la firme intención de quedarme en París» (*ibíd.*: 328). La “quema de naves” consiste, entre otras cosas, en el doloroso acto de la venta de su colección entera de discos de jazz, calificada por él mismo de “irreemplazable” (*ibíd.*: 336).

Una vez instalado en París, a partir de octubre de 1951, empieza un periodo de adaptación al nuevo medio y, de forma paralela, de distanciamiento de Buenos Aires, no exento de dificultades y nostalgias. Las huellas de este doble proceso característico de la expatriación –de desprendimiento del ambiente originario y aclimatación al nuevo– son muy visibles en la correspondencia del autor de los meses que siguieron, tiñéndola de un tono melancólico. Así, a un mes de su llegada a París, Cortázar le describe a Eduardo Jonquières la dificultad de cortar los lazos emocionales con Buenos Aires: «Irse no es nada, la cosa es darse cuenta que hay una mecánica de chicle, que te has quedado adherido y te vas estirando» (*ibíd.*: 339), y continúa refiriéndole que París, aun siendo una ciudad fascinante, todavía no logra sacarlo de su nostalgia: «Trato de decirlo con humor, pero ya ves lo que sale. En fin, si París me tragó ya los cinco sentidos, no pudo aún sacarme del pozo personal en que vivo. [...] La sola contemplación de un sobre, o el olor de un papel, me devuelven a latigazos a Buenos Aires. No estoy triste de estar en París. Está bien, y ahora sé que es *necesario* que esté aquí. Pero el chicle, sabes.» (*ibíd.*) [énfasis del autor]. El motivo del “dolor necesario” en el proceso de adaptación es recurrente en las cartas de aquellos primeros meses, como en esta a María Rocchi: «Escribo un poquito, duermo mal, no estoy *contento*, comprendes con el contento barato. Hasta creo que me duele París. Pero son los dolores necesarios.» (*ibíd.*: 343) [énfasis del autor]. Los recuerdos de la nostalgia de aquella época siguen vivos treinta años más tarde, cuando la evoca en sus clases de literatura en Berkeley como un sentimiento de “ausencia” o “falta” de lo que denomina «mi ciudad», es decir Buenos Aires (2013: 103). Pero poco a poco fue aprendiendo a sublimar la nostalgia, los primeros indicios de lo cual se encuentran en otra carta a María Rocchi, esta vez del 19 de enero de 1952: «No creas que estoy triste, París es tan hermoso! Aquí hasta la tristeza se vuelve una actividad estética. De modo que tal vez esté triste, pero estoy aprendiendo a depositar esa melancolía en tanta cosa bella que me rodea.» (2012a: 349). A todas luces, para Cortázar estos “dolores necesarios” de la adaptación cumplen la función de las dificultades que acompañan el pasaje iniciático hacia una nueva existencia, tal como lo definía Mircea Eliade: tras la “muerte” simbólica se suele llegar a una nueva manera de ser, que es la auténtica, la que abre las puertas de acceso a la herencia cultural (2001: 14-15), que es la de Occidente, en este caso. Toda la vida anterior para el escritor representa algo como un largo aprendizaje, cuya finalidad es llegar al centro de la cultura occidental, simbolizado por París, esa *enorme metáfora*, como la calificaría Gregorovius al principio del capítulo 26 de *Rayuela* (CORTÁZAR

1986: 278). En las cartas, la imagen de París como una especie de centro neurálgico de lo occidental aparece bien definida en enero de 1952, a pocos meses del traslado de Cortázar: «Todo desemboca ahí, tú te das cuenta que eso es el centro del mundo, el *Omphalos*.» (2012a: 350), y reaparece en años posteriores, como por ejemplo en esta misiva a Octavio Paz de 1956: «[...] vivir en Francia significa vivir en el horno central de estas actividades [= la poesía]» (2012b: 98). No es de extrañar entonces que Cortázar vea las dificultades iniciales en el proceso de adaptación como *necesarias*, como un pasaje iniciático.

Muy pronto los esfuerzos surtieron efecto y Cortázar se fue sintiendo cada vez más a gusto en su ciudad de elección. En 1953, al referir sus fascinantes experiencias parisinas a Fredi Guthmann, le dice: «[...] yo me fabrico diariamente toda clase de puertas, salgo y entro, y ya no sé en qué habitación estoy; todas me parecen hermosas y en todas me siento bien –en la medida en que le cabe sentirse bien a un hombre de este tiempo.» (2012a: 458); un año más tarde, le dice que en París ya se siente «como pez en el agua» (*ibíd.*: 518), y en 1955 define su relación con Europa como una vocación (2012b: 70). De forma paralela a la adaptación, se observa también un paulatino proceso de alejamiento emocional de Buenos Aires, con respecto a la que hasta el final de sus días tendrá una actitud ambigua, de amor-odio. En una carta a María Rocchi, del 15 de enero de 1958, le confiesa que durante su último paso por la capital argentina unos meses antes se sintió incómodo e infeliz, deseando volver cuanto antes a París: «[...] las últimas semanas fueron un suplicio, y aunque sé que soy un poco histérico y todo lo exagero, el hecho es que Buenos Aires me repele (en sentido literal, de rechazo físico), y sólo las noches en tu casa, en casa de Jorge, de Damián y de los Rotzeit [...], me salvaron de una marcada tendencia a tomarme un barco adelantando la fecha de regreso.» (*ibíd.*: 146), insistiendo en eso unas líneas más abajo: «Por mi parte me siento muy feliz de haber estado cerca de ustedes esa temporada; te lo repito, me salvó de sentirme verdaderamente desdichado» (*ibíd.*: 147). Unos meses más tarde, cuando surge el peligro de tener que ir a vivir otra vez a Buenos Aires por razones familiares, Cortázar le escribe a su amigo Eduardo Jonquières una carta llena de pánico y de enojo mal disimulado: «Es decir que en 1959, si nada ha cambiado, Aurora se verá en el dilema de dejarme en París e irse a vivir con su madre [...], o yo tendré que levantar mi casa, renunciar a un trabajo por primera vez en mi vida admirablemente pagado –lo que supone la paz, París entre mis manos, viajes a cualquier lado, etc.– para ir a meterme en ese Buenos Aires que detesto minuciosamente y rehacerme una vida de empleado

público o de profesor. Bonito, ¿eh?» (*ibíd.*: 153). Llama la atención en estas últimas citas el empleo del sustantivo *regreso* en referencia a París, mientras que el posible traslado a Buenos Aires no se concibe ya como una “vuelta”, sino como una “ida” («ir a meterme»). Es decir, en el periodo relativamente corto de unos cuantos años, Cortázar se convirtió, de forma definitiva, consciente y buscada, en un expatriado o *dépaysé* que, de acuerdo con la definición de Todorov, se sentía “en casa” en el país de adopción, y “extranjero” (o al menos extraño) en su país de origen²².

El proceso de adaptación a París se vio reforzado en gran medida por el **cosmopolitismo** de Cortázar en aquella época, un rasgo que se descubre con claridad en su actitud frente a la lengua. En dos cartas a Eduardo Jonquières de 1952 –es decir, cuando todavía no había transcurrido ni siquiera un año de su llegada a París–, el escritor se muestra convencido de que el francés irá “minando” su español, una perspectiva que no le causa la menor preocupación. En la primera de estas cartas él dice: «Ahora quiero escribir otra novela antes de empezar a olvidarme del español. Llegué a manejarlo lo bastante bien como para desear este –quizá– último libro de prosa argentina» (2012a: 375). En la carta siguiente, contestando a una pregunta de Eduardo Jonquières al respecto, Cortázar aclara:

Oye, no tengo la menor intención de *cambiar* de idioma, a lo Conrad. [...] Lo que me ocurrirá con el tiempo (y es a eso que sin duda quise aludir aunque ya no me acuerdo del pasaje) es que el francés me irá minando el español. [...] Lo lógico es que el francés, que será mi idioma *diurno*, vaya incidiendo rápidamente sobre el español, que será el *nocturno*, la región del sueño. Bien sabes tú que los sueños se fabrican en la vigilia... En ese sentido, estoy *apurado*: quisiera escribir una novela, terminar ciclos de poemas deshilachados... y después se verá. (*ibíd.*: 381) [Énfasis del autor].

Esta actitud cosmopolita frente al idioma contrasta fuertemente con la que defenderá más tarde, en sus años de compromiso político, cuando la defensa del español será parte fundamental de su identidad de latinoamericano y de lo que considerará su misión de intelectual. Lo confirman estas palabras suyas, en las clases de literatura que dio en Berkeley en 1980:

²² Cfr. las palabras de Todorov al respecto en *L'homme dépaysé*: «Je vis désormais dans un espace singulier, à la fois dehors et dedans: étranger «chez moi» (à Sofia), chez moi «à l'étranger» (à Paris).» (1996: 23).

Escribo y escribiré toda mi vida en español; el francés lo guardo para la correspondencia cuando tengo que escribirle a algún francés. El español es mi lengua de escritor y hoy más que nunca creo que la defensa del español como lengua forma parte de una larga lucha en América Latina que abarca muchos otros temas y muchas otras razones de lucha. La defensa del idioma es absolutamente capital. Si hay un espectáculo penoso es el de latinoamericanos que al cabo de muy poco tiempo en un país extranjero permiten que su idioma se degrade y el segundo idioma comience a entrar; hay una excepción a esto que estoy diciendo y es el caso de las gentes de un nivel mínimo de educación, porque no se les puede exigir de ninguna manera que tengan un control crítico de su lenguaje. (CORTÁZAR 2013: 104)

En sus primeros años parisinos, sin embargo, Cortázar no manifestó ninguna preocupación por la posibilidad de que el francés fuera influyendo progresivamente en su dominio del español y, al contrario de lo que afirmó en Berkeley en 1980, sí escribió algunos textos literarios en francés hasta por lo menos el año 1967 (cfr. sus propias confesiones en 2012c: 472, 507 o 527). Parece que en los años anteriores a su radicalización política (que se observa con claridad a partir del Mayo'68), Cortázar no veía un peligro en la interacción entre las lenguas, sino que la consideraba un proceso natural que acompañaba la adaptación al nuevo medio.

III.3.3. Trabajo vs. libertad para viajar

Uno de los problemas cruciales de esta etapa en la que se inició la expatriación de Cortázar fue el laboral, ya que de su solución favorable dependía la posibilidad de permanecer o no en Francia. Este problema se le planteó todavía antes de la partida, a la hora de los preparativos del viaje, cuando él se dio cuenta de que la beca le sería insuficiente y tendría que buscar un empleo cualquiera en París para poder subsistir (2012a: 323-324). Superado un periodo crítico inicial en que tuvo que aceptar todo tipo de empleos, Cortázar fue elaborando una serie de criterios que terminaron forjando su peculiar actitud hacia el trabajo, mantenida por él durante toda su vida. El punto principal de esta actitud fue el requisito insoslayable de que las obligaciones laborales le dejaran el suficiente tiempo libre para vivir la vida de la forma como él la entendía. Y puesto que una parte importante de ese tiempo libre el escritor lo necesitaba para los

viajes, creemos necesario detenernos brevemente en la relación trabajo – ocio en la vida de Cortázar, sobre todo a partir del momento en que se estableció en Francia.

Por las cartas sabemos que prácticamente desde su llegada a París en octubre de 1951 Cortázar puso los ojos en el puesto de traductor en la UNESCO, el organismo que sería su principal puesto de trabajo en los años posteriores, y buscó la manera y los contactos que le permitieran entrar allí. Uno de esos contactos fue nada menos que Victoria Ocampo, como se ve en la misiva del escritor a Eduardo Jonquières del 8 de noviembre de 1951, en la que le daba cuenta de sus gestiones en ese asunto (*ibíd.*: 341). En otra carta al mismo destinatario –del 18 de enero de 1952– le informa que sigue buscando oportunidades en la misma dirección: «Y ya que de trabajo te hablo, he logrado nuevas conexiones en la Unesco, entre ellos un hijo de Supervielle que se ha mostrado muy cordial. Puede que algo resulte de todo esto.» (*ibíd.*: 345). En julio del mismo año, sin embargo, relegó provisionalmente a un segundo plano la búsqueda de trabajo en la UNESCO, por haber encontrado otro –en la empresa de un exportador de libros– que, además de proporcionarle los medios necesarios para quedarse en París, se ajustaba mucho mejor a sus requisitos sobre el tiempo libre:

El exportador me dobló el sueldo. [...] No sólo me dobló el sueldo sino que me hizo saber que si acepto quedarme con ellos, tendré en poco tiempo lo suficiente para vivir tranquilo. [...] Unesco deja pues de ser interesante. Aquí trabajo solamente la mañana, y una tarde por semana. *Me queda pues tiempo sobrado para vivir como yo quiero, es decir en una vagancia escandalosa, lecturas, cuadros y vino blanco. Unesco significa la esclavitud el día entero, y si es cierto que te pagan muy bien, no te sirve de mucho.* Lo pensé seriamente, y me di cuenta de que si perdía esta oportunidad de hacer pie en firme en París, era un imbécil. Creo que en seis meses puedo llegar a ganar por lo menos 50.000 francos. Con eso estaré tranquilo, y aunque no cenaré en La Pérouse, *podré viajar los fines de semana* y ver teatro y comprarme algún disquito de Coleman Hawkins, ser angélico. (*ibíd.*: 400) [La cursiva es nuestra]

Como se puede observar, el tiempo de ocio que pueda dejar un empleo es para Cortázar un aspecto determinante, al menos tan importante como el financiero. En numerosas ocasiones reiterará su posición sobre el carácter esclavizante del trabajo, criticando duramente la importancia que se le da en la cultura occidental; un ejemplo de esto es el siguiente fragmento de una carta a María Rocchi de 1952: «¡Qué manía de Occidente esta sumisión al trabajo! ¿Tú crees que Baudelaire movía un solo dedo

durante meses?» (*ibíd.*: 397). Un mes más tarde le comenta a la misma destinataria que lo que comúnmente se suele llamar *perder el tiempo* para él significa *ganarlo* [para vivir y ser uno mismo], añadiendo: «Yo lo vengo practicando desde el día en que descubrí que el trabajo era más bien un asco, y que sólo vivimos una vez» (*ibíd.*: 403); y en 1964 llega a exclamar: «Muera el trabajo, aunque le pese a Marx. Yo sé que Caín me comprenderá» (2012b: 483). Por lo tanto no es de extrañar que hiciera todo lo posible por liberarse de los horarios fijos y por *ganar* el tiempo y los recursos necesarios para los viajes, una actividad a todas luces de primer orden entre sus prioridades de aquella época, como se deduce de estas líneas suyas del 16 de marzo de 1953: «[...] estoy trabajando como una estrella de mar (no sé por qué las imagino muy laboriosas, bestias inocentes) en un plan que si cuaja me puede liberar en parte de labores a horario, y darme *más dinero para viajar* y tener una pieza como la que A. y yo necesitamos» (2012a: 435) [la cursiva es nuestra]. El plan en cuestión fracasó, pero sí se realizó otro: el encargo, por parte de la Universidad de Puerto Rico, de la traducción de los cuentos completos de Edgar Allan Poe, un proyecto por el que Cortázar renunció sin vacilación a su empleo en la empresa distribuidora de libros y se fue a vivir nueve meses a Italia, entre septiembre de 1953 y mayo de 1954. En el siguiente fragmento de una carta a Eduardo Jonquières se puede apreciar claramente el entusiasmo provocado por esa oportunidad que le permitía escapar de los rígidos horarios laborales, satisfaciendo al mismo tiempo su necesidad de viajar:

Primero de todo el notición: Puerto Rico aceptó mi enérgica propuesta para la traducción de Poe, y me paga 2.500 dólares. Es para que a uno se le caigan las medias, realmente. Moralité: en vez de ver rápidamente Italia en un mes y volvernos a París, largaré mi puesto matinal (ya lo hice hace tres días), nos vamos a Italia de recorrida durante septiembre y octubre, en octubre nos plantamos en Roma, donde Aurora tiene ganas de vivir, y nos quedamos ahí a pasar todo el invierno y a traducir a Poe como dos enanos. ¿No te parece absolutamente genial? (*ibíd.*: 450)

A la vuelta de Italia, en el verano de 1953, Cortázar sobrevive a base de breves contratos en la UNESCO y «alguno que otro doblaje de película» (*ibíd.*: 453). Si bien trabaja siempre con contratos temporales, el escritor no pierde oportunidad de quejarse en sus cartas del fastidio que supone tener que renunciar por unas semanas a sus paseos diarios por París, como en esta carta de 1954: «Por un lado me siento como un

prisionero, apenas llegado y sin poder salir a vagar por París, pero por otro este trabajo nos viene muy bien, de modo que no hay que protestar» (*ibíd.*: 518); y al cabo de un mes, celebra el término del contrato como si de una verdadera liberación se tratase: «Libres de la Unesco, loados sean los contratos breves, libres de las jornadas interminables y los documentos en jerigonza [...]» (*ibíd.*: 525). El 15 de octubre de 1955 Cortázar le cuenta a Eduardo Jonquières que, junto a su esposa, tuvo que dar un examen en la UNESCO con el objetivo de entrar en la lista de traductores, pero con la firme determinación de no llegar a ser un «empleado permanente» (2012b: 63). Aceptar un puesto fijo fue para Cortázar hacer “un pacto con el diablo”, una traición a los principios según los que intentaba construir su vida; por eso, hasta el final de su vida, rechazó de manera rotunda todas las ofertas en ese sentido, como lo cuenta por ejemplo en esta carta a Eduardo Jonquières de 1956:

Nos ofrecieron puesto permanente a Glop o a mí (por reglamento no podemos entrar los dos), en París, Nueva York o Ginebra. Ya te imaginas nuestra respuesta: un *no* redondo y rotundo. Fíjate que con nuestra colocación, están *obligados* a contratarnos como temporeros cada vez que haga falta, y eso nos asegura por lo menos 6 meses de trabajo al año. Con eso nos arreglaremos para vivir. A mí ya hace rato que me contratan como revisor, y eso supone un sueldo mayor que el de traductor; es decir que 4 o 5 meses como revisor vale por 7 u 8 como traductor. Nuestra decisión no ha sido previsor, pero no hemos firmado el pacto con el diablo. (*ibíd.*: 96) [Énfasis del autor]

Con este mismo motivo, un mes más tarde, Cortázar le comenta a Joan Prat que al haber rechazado “venderle el alma al diablo”, se ha mantenido fiel a su principio de libertad para vivir como a él le parece que tiene que hacerlo:

Entretanto ganamos el concurso de traductores de famosa memoria, y el hecho de haberlo ganado nos puso entre la espada y la pared, pues empezó el asedio para que uno de los dos aceptara un empleo permanente en París o en Nueva York. Yo lo pensé bien y decidí no vender el alma al diablo. Prefiero seguir siendo un free-lance, con gran hincapié en *free*. Por lo demás en la Unesco me contratan ahora como revisor, es decir que con ese sueldo bastaría que yo trabaje 5 o 6 meses por año. Y el resto quedará para el HARTE, la música [...] y los VIAJES. ¿Para qué un empleo

permanente? Bastante permanente será la muerte un día. (*ibíd.*: 97) [Énfasis del autor]

Es un fragmento significativo por revelar las tres prioridades en la vida del escritor en aquella primera época parisina: el arte, la música y los viajes. Estas tres prioridades se mantendrán invariables hasta su toma de conciencia política, a principio de los años sesenta.

III.3.4. Viajero o turista: la “exploración a fondo” de Europa

El deseo de distanciarse de la actitud de los turistas –a los que considera observadores superficiales– y de convertirse en un viajero está presente en Cortázar desde su época argentina, como ya hemos podido comprobar. Sin embargo, es durante los primeros años en Francia –más concretamente los que van de su llegada en 1951 al viaje a la India en 1956– cuando lleva esta aspiración a la práctica, convirtiéndola en el eje central de su actitud viajera.

El principal aspecto de su postura antiturística de aquella época es su constante preocupación por el **tiempo** que debería permanecer en determinada ciudad para poder *explorarla* (o *conocerla*) *a fondo*, según su propia terminología. Es una preocupación que apareció desde el momento en que se estableció en Europa de forma permanente y representa un elemento recurrente en las descripciones de sus viajes que encontramos en sus cartas. Todavía en Buenos Aires en 1951, al conocer la decisión del gobierno francés de concederle la beca de estudios en Francia, escribió en una de sus cartas que esa vez podría conocer París «sin los apuros del turista, sin tener que ir a veinte sitios en el mismo día», lo cual le permitiría «entrar más a lo hondo, sin las espuelas del tiempo» (2012a: 325). Y una vez llegado a la capital francesa, lo vemos arreglándoselas para *ganar* el mayor tiempo posible para la *exploración* de la ciudad y para una agenda cultural que le desborda: «Ocurre que el tiempo se me huye entre los dedos, no porque lo esté perdiendo sino todo lo contrario, porque le pongo tantas cosas adentro que al final se me rompe como la red de nylon cuando la sobrecarga de naranjas, y me quedo con un montón de piolincitos en la mano y docenas de planetas corriendo por el suelo para especial regocijo de los *titis* parisienses, seres execrables y encantadores» (*ibíd.*:

431). Los primeros meses en París están marcados por una inmersión febril en la vida cultural que ofrece la ciudad (museos, conciertos, teatro...), a la que Cortázar califica de avalancha: «París vuelve a ponerse uno a uno sus grises de maravilla, y los muelles del Sena están rojos y dorados. Empieza la música, el teatro, el cine... ¡Qué avalancha! Realmente aquí uno debería tener mucho dinero, y sobre todo más tiempo (aunque no me quejo, pues trabajo menos que en Buenos Aires)» (*ibíd.*: 413).

La misma actitud con respecto al tiempo se observa en las cartas escritas durante la estancia de Cortázar y su esposa Aurora Bernárdez en Italia entre septiembre de 1953 y mayo de 1954. Recorriendo sin prisas las ciudades italianas por las que había pasado rápidamente en su viaje tres años antes, el escritor se dio cuenta de «lo mal que las había visto la primera vez» (*ibíd.*: 498), llegando a la conclusión de que «sólo la permanencia en una ciudad (o en una cosa, o un ser humano) puede dar intimidad y verdadero conocimiento» (*ibíd.*: 515) y que «uno sólo *está* en una ciudad cuando se queda a vivir en ella un tiempo» (*ibíd.*: 500) [énfasis del autor]. El ejemplo más evidente es el caso de Roma, en la que los Cortázar residieron medio año: «Ahora, después de seis meses de Roma, comprendo la inutilidad de aquellos 8 días del primer viaje» (*ibíd.*: 501); durante esa estancia pudo comprobar también «cómo una visión se ajusta y se afina cuando se le da *su* tiempo, que no es el turístico» (*ibíd.*: 481) [énfasis del autor].

Si nos fijamos en la distribución por actividades del tiempo que Cortázar necesitaba para llegar a conocer a fondo una ciudad, descubriremos que, junto a los paseos por las calles, una parte considerable está destinada a visitas de museos y galerías de arte. Es por eso que el escritor se las ingenió para permanecer más tiempo en aquellas ciudades que poseían importantes colecciones de obras de arte, como Roma (donde, como ya hemos visto, vivió seis meses), pero también Florencia (en la que se quedó un mes y medio). Este excepcional interés por las artes plásticas es también la causa de que las cartas de este período rebosen de referencias y reflexiones sobre cuadros, pintores y museos, hasta el punto de parecer a veces un largo inventario de las obras que el escritor vio y la impresión que le dejaron, y en ocasiones tiene que hacer esfuerzos conscientes por cambiar de tema: «Y no sigo con los museos porque te llenaría seis páginas» (*ibíd.*: 468). En una de esas cartas italianas Cortázar expone una especie de “teoría” de la percepción del arte que justifica las largas horas pasadas en los museos y pinacotecas. Según ella, solo a un puñado de genios les sería dado –quizás– llegar con una simple mirada a la esencia de una obra de arte, mientras que el común de los mortales, entre los que se incluye a sí mismo, necesitaría invertir más tiempo:

Supongo que los genios, los hombres que [...] piensan diez veces más rápido que los demás, son capaces de aprehender lo esencial de una cosa con una simple ojeada. Pero pensar es una cosa, y ver otra. ¿Basta una sola visita a un museo, por más intensa que sea? No, como tampoco basta una larga conversación con un hombre para conocerlo [...]. Y con una estatua ocurre lo mismo. Creer que se ha penetrado en el inmenso misterio de un Donatello, o en el mundo limitadamente encantador de Desiderio da Settignano, por el hecho de que se han pasado dos o tres horas frente a sus estatuas, es desconocer profundamente la naturaleza y los mecanismos de comunicación del arte. La gente es siempre tan vanidosa, la gente no quiere pensar que el artista pone toda su vida, la suma de su experiencia, en una obra que después nosotros pretendemos conocer en veinte minutos de mirarla. (*ibíd.*: 516)

De resultas de esta actitud con respecto a las obras de arte, los Cortázar pasaron la mayor parte de su tiempo en Roma o Florencia explorando los museos «como hormigas» (*ibíd.*: 468), y a pesar de que les parecieron «inagotables» (*ibíd.*: 477), consiguieron verlos de la manera “correcta”, es decir la “no turística”: «Pero creo que lo que vamos viendo lo vemos bien, porque volvemos, nos quedamos, miramos hasta no poder más» (*ibíd.*). En cambio, en las ciudades cuyas pinacotecas no eran tan ricas o no presentaban tanto interés para la pareja, realizaron estancias considerablemente más breves. En Venecia, por ejemplo, se quedaron tan solo once días, sin que esto le impidiera a Cortázar afirmar en una de las cartas que el tiempo fue «suficiente para conocerla bastante bien y sobre todo explorar las regiones no turísticas» (*ibíd.*: 517). Quizás este “gran tour” italiano de ocho meses fuera el que más satisfacción le produjo al escritor argentino, acercándose al máximo a su ideal de lo que entendía por viaje en aquella época, porque hacia el final, en mayo de 1954, le escribió a Eduardo Jonquières que se sentía «cansado como un perro pero bien contento de haber visto esta vez de veras a Italia» (*ibíd.*: 510). Este hecho se trasluce también en la frecuencia con la que utiliza su expresión favorita de *explorar (o conocer) a fondo* en sus cartas a lo largo de todo el viaje.

Como ya hemos podido ver (en el apartado I.1.3.2 de este trabajo), el desprecio hacia los turistas y el deseo de distanciarse de ellos son en realidad muy típicas del turista moderno. En este sentido, por más que intente adoptar una actitud antiturística –y ser un “viajero”– Cortázar no puede superar su condición de hombre inmerso en la modernidad y, por tanto, está condenado a seguir siendo un turista, si bien más atento a

la realidad a su alrededor. Con frecuencia él mismo se muestra consciente de la imposibilidad de escapar de ciertos patrones turísticos, sobre todo cuando juzga insuficiente el tiempo que ha permanecido en determinado lugar. Es el caso por ejemplo de su viaje por España en la primavera de 1956, por un tiempo que no le permitió conocer el país como le hubiera gustado: «Además reconozco que un mes y unos días no alcanzan para entrar en España; apenas si vimos sus piedras, sus paisajes, algo de su arte» (2012b: 91). En tales ocasiones, su método favorito de la *exploración a fondo* da paso al simple **reconocimiento** de los lugares comunes del turismo (tanto de los sitios de interés más famosos, como de los tópicos relacionados con ellos). Valga como ejemplo de lo dicho esta referencia al espíritu árabe de Andalucía, cuando habla del mismo viaje por España, en que no hace sino confirmar unos estereotipos adquiridos por medio de la lectura: «[...] cuando pienso en Sevilla y en Córdoba, que huelen a azahares (yo creía que era literatura, pero es cierto) siento que en el sud la presencia de lo arábigo llena las cosas (y las gentes) de una poesía y una gracia que sólo el cante jondo puede expresar de veras» (*ibíd.*: 89). Algo parecido ocurre durante su paso por Ginebra en 1955, de la que esboza rápidamente las imágenes estereotipadas que rezuman orden y perfección, refiriéndose al paisaje de forma sucinta: «naturalmente el paisaje es perfecto, el lago está lleno de cisnes y recuerdos de Juan Jacobo, la *fondue* es un plato nacional muy sabroso» (*ibíd.*: 47), concluyendo: «Todo es limpio, claro, perfecto. Todo es de un aburrimiento mortal» (*ibíd.*). Y un último ejemplo, esta vez del viaje por Holanda en septiembre de 1956, del que hace esta especie de “tarjeta” verbal: «[...] los molinos estaban en su sitio, al igual que las vacas, los desvaídos paisajes que se parecerían mucho a la pampa si la Argentina cultivara tulipanes [...]» (*ibíd.*: 104-105).

Esta lucha dialéctica entre la tendencia antiturística y las “concesiones” momentáneas al turismo representa la esencia de la actitud viajera de Cortázar durante sus primeros años en Europa, marcados por una intensa y minuciosa exploración de ciudades europeas emblemáticas. A juzgar por la información contenida en los textos de carácter autobiográfico, en aquella época su principal criterio sobre el grado de alejamiento de la actitud de turista fue el tiempo dedicado a conocer de primera mano los lugares y las obras que marcaron hitos importantes en la cultura occidental.

III.3.5. Psicología de los pueblos: la imagen del Otro

La visión de Cortázar sobre los habitantes de los lugares que visitó en aquellos primeros años en Europa (1950 – 1956) es, al igual que durante su etapa argentina, marcadamente **impresionista** (en términos de Todorov), y por consiguiente fragmentaria y subjetiva, aunque ya se observan algunos indicios de la aparición de cierto interés por el conocimiento un poco más sistematizado. La característica dominante de la imagen del Otro siguió siendo, sin embargo, el estereotipo, la creencia muy extendida en la existencia de una supuesta psicología colectiva de los pueblos que, conocida bajo diferentes nombres (*psicología de los pueblos*, *etnopsicología*, *carácter nacional* o *espíritu del pueblo*), dominó el imaginario de los trotamundos hasta al menos los años sesenta del siglo XX (MOLL 1999: 220). Cortázar mantuvo esa creencia hasta el final de sus días, y en la época a la que nos referimos se observa en él una marcada tendencia a identificar y confirmar ciertos estereotipos recibidos de fuera (generalmente por medio de la lectura), otra característica que lo acerca a los viajeros del Gran Tour clásico (cfr. FUSSEL 1987: 131).

Es de suponer que durante el viaje más prolongado que realizó durante este período –el recorrido por Italia de septiembre de 1953 a mayo de 1954– Cortázar tuvo suficiente tiempo para formarse una idea clara sobre los habitantes de los lugares visitados, máxime cuando al final del viaje se declaró «contento de haber visto esta vez de veras a Italia» (CORTÁZAR 2012a: 510) y que a Roma en especial llegó «a conocerla bastante bien» (*ibíd.*: 494) tras los seis meses pasados allí. Sin embargo, como ya hemos visto, para Cortázar la *exploración a fondo* de un país o una ciudad en aquellos momentos significaba más que nada un recorrido por el patrimonio histórico y cultural (con un énfasis sobre las artes), mientras que el contacto con la población local estaba relegado a un segundo plano. En el principio de su estadía italiana Cortázar intentó seguir las pautas de los viajeros del Gran Tour, en cuya agenda el aprendizaje del idioma local (en este caso el italiano) representaba uno de los puntos básicos, según los preceptos de sir Francis Bacon (1999: 41); así y todo, según su propia declaración en una carta fechada en Roma a 27 de octubre de 1953, los contactos con la gente quedaron sumamente limitados:

Aquí nos dedicamos a estudiar un poco de italiano, tres veces por semana, en un instituto nocturno. [...] En realidad quisiéramos llegar a hablar más o menos

comprensiblemente antes de dar la gran vuelta italiana de la primavera. *Como no tenemos tiempo de tratar con gente, pues entre Poe y Roma nos comen el día y parte de la noche*, es difícil que aprendamos a hablar; optamos pues por seguir un curso que nos soltará la lengua. (2012a: 468) [La cursiva es nuestra]

Un mes y medio más tarde, el aislamiento sigue, como se desprende de otra carta en la que Cortázar se refiere a su esposa y a sí mismo como a «dos Robinsones argentinos perdidos en la ciudad eterna» (*ibíd.*: 474). Al comenzar la esperada “vuelta” por Italia en la primavera de 1953, tras los seis meses de vida en Roma, las relaciones con los lugareños se vuelven aún más irregulares por el tiempo reducido del que disponen en cada ciudad. En sus cartas Cortázar se muestra consciente de la superficialidad de sus impresiones sobre los autóctonos, pero su actitud al respecto es más bien la resignación, sin indicios de lamentar demasiado ese estado de las cosas, como se puede observar en el siguiente comentario sobre Nápoles y sus habitantes: «La encontramos deprimente, con gentes cuyo sistema de valores resiste todo análisis apresurado; habría que quedarse más tiempo, escuchar, ver.» (*ibíd.*: 498).

La falta de verdadero interés por el habitante autóctono es una constante durante el período que estamos tratando (hasta el primer viaje a la India en 1956, cuando se observará un cambio al respecto). Por lo pronto, Cortázar se fija en el Otro solo cuando este presenta algún rasgo llamativo, pero siempre en un plano colectivo y con una tendencia a la generalización y al estereotipo. Una de las pocas muestras de atención hacia los autóctonos durante aquella época se encuentra en una descripción inusualmente larga de los españoles, en una carta donde cuenta su viaje por España en abril de 1956. Fue una visita durante la que la falta de barrera lingüística facilitó la comunicación y la acumulación de impresiones sobre la gente, pero estas siguen el patrón de la generalización, poniendo el énfasis sobre las diferencias que el escritor descubre con respecto a su propia idiosincrasia europeísta. La principal causa de la distancia que siente Cortázar es “lo poco europeos” que le parecen los españoles:

[...] todo lo que he visto en un mes y medio me ha parecido *ajeno a mí, en una dimensión que no es la mía*. [...] Me refiero al sentirse vivir en España, a compartir el estilo de vida de los españoles, sus trenes, sus cafés, sus comidas, sus anécdotas, sus diarios (política aparte) y sus maneras de ser. Conste que, en su salsa, los he encontrado encantadores; llenos de una discreción y un recato que no me sospechaba,

incapaces de perseguirte para venderte cosas, de insistir como los italianos para obligarte a entrar por el aro. Hidalgos, demasiado hidalgos en el fondo –imperiales cuando ya no hay imperio–; me gusta su manera de no aflojar en lo esencial, de seguir siendo quienes son aunque les vaya muy mal y sufran mucho. [...] Lo que me ocurre es que *me siento ajeno al carácter español*, a esa falta evidente de flexibilidad mental y moral, *a lo poco europeos que son*, a su rápida jactancia –que hemos heredado–, y hasta me molesta físicamente la grosería y la falta de gracia de sus mujeres (¡qué manera idiota de embadurnarse la cara!). (2012b: 91) [La cursiva es nuestra]

Otro ejemplo de distanciamiento (y hasta de rechazo) del Otro “no europeo” se encuentra en una carta que describe la travesía en barco hacia Buenos Aires en octubre de 1954. Allí Cortázar da rienda suelta a su disgusto por tener que compartir el barco con inmigrantes de la periferia europea (árabes, judíos, armenios, napolitanos y “gallegos”, es decir españoles), viéndolos no tanto como individuos, sino en conjunto, como representantes típicos de comunidades no pertenecientes a la cultura occidental considerada implícitamente como superior. He aquí el fragmento más significativo, en el que la mención de Carlos Martel insinúa la idea de que en aquel momento el escritor a veces percibía al Otro en términos de perturbador del orden, de molestia o peligro potencial para lo “occidental”: «[...] la proa pulula de seres desencadenados, que juegan a romperse los lomos a golpes, cantan melopeas en hebreo y en árabe (¡oh Herodes, oh Carlos Martel, seres superiores y proféticos!) a tiempo que sus niños derraman fideos por vía oral, otras materias por vía rectal, y son capaces sin embargo de jugar, cantar y sobre todo ulular, técnica en la que descuellan.» (2012a: 565). Las pocas referencias halagüeñas de aquellos años las encontramos únicamente con respecto a comunidades de carácter indiscutiblemente occidental, como por ejemplo los ingleses, de los que Cortázar, tras su primera visita a Londres en 1952, sentencia con entusiasmo: «Eso es un pueblo, qué diablos.» (*ibíd.*: 372). En este caso, sin embargo, se trata de una visión no exenta de prejuicios, ya que todavía en su época argentina (más concretamente en 1948) el escritor se había declarado un “anglófilo” (*ibíd.*: 279).

Por lo general, durante los primeros años en Europa el interés de Cortázar por el Otro es esporádico y poco sistemático. Las escasas referencias al respecto en sus cartas permiten hacer dos conclusiones fundamentales sobre el Cortázar viajero de la época: 1) sus contactos con la gente que encontraba en el camino eran sumamente limitados y

estaban relegados a un segundo plano; y 2) la gente solía llamar su atención más que nada cuando le creaba incomodidades.

De lo dicho hasta ahora se puede deducir que el principal objetivo de los viajes del escritor durante aquel período fue satisfacer determinadas inquietudes intelectuales y más concretamente desarrollar y pulir su sentido estético a través del contacto directo con las grandes obras maestras del arte occidental. El viaje se convierte para él en uno de los aspectos más importantes de la vida y su función primordial es la **formativa** (al igual que para los viajeros ilustrados de la época del Gran Tour). Utilizando la terminología del propio Cortázar de años posteriores, sus desplazamientos en esa primera época europea representan *viajes de perfeccionamiento* (2013: 299) o *visitas culturales* (*ibíd.*: 300) que apuntan al crecimiento personal, al tiempo que sientan las bases de una actitud viajera que erigirá la oposición al turismo en principio constitutivo.

III.4. EXPLORANDO LA TOPOGRAFÍA URBANA: LAS CIUDADES DE CORTÁZAR

La exploración urbana fue, quizás, el tipo de viaje predilecto y más característico de Cortázar. Incluso en su época argentina en la que, como ya hemos demostrado, el escritor manifestó un interés –de filiación romántica– por el paisaje natural, se descubren indicios indudables de su vocación de caminante urbano o *flâneur*. Su declaración, en una carta de 1942, de considerarse «capaz de viajar en el mismísimo centro de la ciudad» (2012a: 139), es solo una de las pruebas en este sentido. El deambular por las calles fue una actividad que practicó de forma infatigable durante toda su vida adulta, con pocos altibajos debidos sobre todo a factores ajenos a su voluntad, como los períodos de intenso trabajo en organismos internacionales o de problemas de salud. El carácter connatural de esa vocación queda patente en el hecho de que Cortázar convirtiera la *flânerie* en una práctica diaria hasta el final de su vida. En una carta de 1979, por ejemplo, señaló inequívocamente que su ideal de estilo de vida incluía tres actividades: leer, escribir y andar por las calles (2012e: 182). Cinco años antes había declarado la última de estas tres ocupaciones como su favorita: «[...] eso que amo por encima de todo: vagar con alguien a quien quiero, demorarme largamente delante de un vaso de vino o a las orillas del Sena, entrar en las librerías, mirar a la gente, sentirse vivir sin apuro.» (2012d: 460). En contraste con eso, sus otras caras de viajero –la del romántico entusiasta de la naturaleza en sus primeros viajes por el norte argentino o, más tarde, la del políticamente comprometido– se dan siempre en forma de **ruptura** en el orden cotidiano²³, incluso en las épocas de nomadismo más intenso. Con el viaje urbano sucede lo contrario: en este caso la ruptura con la rutina diaria se puede dar sólo cuando por alguna razón (laboral o de salud) encuentra obstáculos para practicarla, con el consiguiente disgusto que esto le provoca. Así, en 1953, tras sufrir un accidente de motocicleta, Cortázar se refiere a su pierna enyesada con términos como *cárcel*, precisamente por imposibilitarle los paseos diarios por París: «Trato de pasar mi tiempo de la mejor manera posible, pero con la primavera en la ventana, hay momentos en que esta pierna enyesada me parece una cárcel horrible. Sueño que paseo, que tomo el autobús, que bajo en la punta del Vert-Galant... Me despierto furioso, naturalmente» (2012a: 443).

²³ Miguel Herráez, uno de los autores de libros biográficos sobre Cortázar, lo expresa de la forma siguiente: «los viajes eran lo que más alteraba su rutina» (2003: 238).

Ahora bien, el hecho de que el deambular por la ciudad sea una actividad connatural en Cortázar no quiere decir que esté motivada simplemente por el hábito o por un hedonismo intuitivo. Una mirada más atenta a las numerosas referencias a sus paseos urbanos revela toda una serie de influencias culturales –recibidas de forma consciente o no–, relacionadas sobre todo con la figura del *flâneur* decimonónico. Al igual que este, Cortázar erigió el callejear en una actividad estética muy seria, compartiendo también sus objetivos fundamentales: explorar la ciudad al azar, sin rumbo fijo ni prisas; disfrutar los espectáculos que le ofrecía ese vasto océano, observar a la gente que encontraba en su camino, pero sin llegar a fundirse nunca con la multitud. De las observaciones de estas expediciones urbanas nacieron muchos de sus personajes literarios (cfr. BAUER 1994: minutos 47:17 – 47:25).

En París –la ciudad que exploró con mayor asiduidad–, su método favorito a la hora de elegir el barrio por el que iba a callejear consistía en extender el plano del metro sobre la mesa y dejar caer el dedo al azar sobre un punto cualquiera: la estación más cercana se convertía en el inicio de su recorrido (HERRÁEZ 2006: 140). Una vez allí, según testimonios de gente que le conoció, «estudiaba las calles, le daba el giro completo a cada manzana de París, una a una» (*ibíd.*: 166-167). La idea fundamental era que al verdadero conocimiento de una ciudad se podía llegar tras una exploración pausada, recorriendo poco a poco su topografía en busca de los secretos que, como en el caso de Roma en 1954, «sólo se dan al que la camina amorosamente, acariciándola hasta que cede» (CORTÁZAR 2012a: 494). En más de una ocasión el escritor subrayó que, en la exploración a fondo de una ciudad, le daba prioridad a los barrios y calles marginales, como se puede comprobar en esta entrevista realizada por Luis Harss: «Prefiero las callejuelas perdidas a los grandes bulevares. Detesto los itinerarios clásicos en todos los órdenes» (HARSS 1971: 293). Es una de las manifestaciones concretas de su rechazo a lo turístico, a los caminos trillados, a los lugares comunes en todos los sentidos, que se tradujo en la valoración de lo anodino, del pequeño detalle aparentemente insignificante que permite ver la realidad desde un ángulo inusual. He aquí un fragmento de una carta de 1957 que muestra una cara importante del Cortázar *flâneur*:

Cultivo esa misma ternura por lo anti-turístico, por calles y pasajes que pretendo ser el único en frecuentar. Por ejemplo en la parada del autobús 92 en l'École Militaire, está un dios que es solamente mi dios. Un dios con un solo fiel. Es una gran mancha

en el paredón, una especie de lepra verdosa que ha dibujado una terrible, amenazadora imagen con un solo ojo. Parece salida de un códice del Yucatán. Todas las tardes le rindo mi secreto homenaje cuando el 92 para un momento. A nadie le hablo de mi dios. Y en la Avenue de Villiers conozco un árbol con corbata. Hace más de cinco meses que alguien le ató un cordón verde, y la corbata sigue ahí, después de todas las lluvias y las nieves del invierno. Esto es para que sepas un poco de *mi vaga y errabunda manera de frecuentar la ciudad*. (2012b: 122) [La cursiva es nuestra]

En este trozo se trasluce también una de las influencias artísticas más importantes en Cortázar: la del surrealismo. Según recuerda Evelyn Picon Garfield, los surrealistas y Cortázar buscaban lo maravilloso en la realidad cotidiana, entre otras cosas mediante paseos aleatorios para explorar el azar (PICON GARFIELD 1975: 143).

El papel de las percepciones sensoriales en la exploración urbana es primordial en Cortázar. En una carta, escrita nada más instalarse en Europa en 1951, comenta que París le «tragó ya los cinco sentidos» (2012a: 339), y en una entrevista de 1981 afirma tener una memoria «sensual además de intelectual» (KOHUT 1983: 215); en otra entrevista –de 1983– vuelve a subrayar el papel del «aspecto sensual» en la relación con una ciudad (BAUER 1994: minuto 1:04:55), y de allí la importancia de factores como por ejemplo el olor o el sonido del espacio urbano, muchas veces indescriptibles pero casi siempre presentes en sus apuntes de *flâneur*, entreverados en sus textos de carácter autobiográfico. Así, descubrimos a un Cortázar que identifica ciertos espacios urbanos con un olor característico: por ejemplo, las calles de Buenos Aires (KOHUT 1983: 215), algunos barrios de Argel (CORTÁZAR 2012c: 543) o en Bombay, en la que «el primer gran asalto a los sentidos» se realiza precisamente por vía olfativa (CORTÁZAR 2012b: 114). Algo parecido sucede con los ruidos: si bien de menor presencia en sus textos, también conforman la fisonomía de un lugar para Cortázar, quien afirmó que «cada ciudad tiene un sonido distinto» (KOHUT 1983: 215).

Probablemente es en las exploraciones gustativas de las ciudades –o sea, de su gastronomía– donde Cortázar se muestra menos antiturístico, a pesar de afirmar constantemente lo contrario. En realidad, su actitud habitual en este sentido consiste en buscar los platos “típicos” o “representativos”, es decir los consagrados por el turismo como iconos característicos de determinado lugar. Saber explorar *a fondo* la gastronomía local forma parte sustancial, según él, de las prácticas del auténtico viajero. En una carta de 1955 asegura poseer una cualidad importante «que consiste en saborear

a fondo las especialidades locales, de todo orden –incluso el gastronómico» (2012b: 33), contraponiéndola a lo que considera un defecto censurable de los turistas argentinos, incapaces de desprenderse de sus hábitos culinarios: «Me aterran los argentinos que llegan a París y encuentran repugnantes los quesos, o sacrifican el paté, los hongos, la blanquette de veau y otras maravillas parecidas, a la triste nostalgia de pedir un mal churrasco o una ensalada de lechuga. Gentes así no deberían salir nunca de Quilmes, donde supongo viven» (*ibíd.*). La importancia de la inmersión en la gastronomía local se hace patente en las cartas a determinados destinatarios y sobre todo cuando el escritor informa de viajes generalmente breves, como en la siguiente descripción de su paso por Barcelona en 1962, dirigida a Paul y Sara Blackburn, donde las referencias culinarias ocupan la mitad del texto: «[...] in the trip back to France we made a stop in Barcelona (5 days) so we had ample time to go to the toros, make several dives in the flamenco taverns, and eat enormous amounts of gambas al ajillo, caracoles, aceitunas and calamares fritos. I thought of you each time we were in the Plaza Real having our manzanilla con tapas [...]» (*ibíd.*: 273). Es fácil observar que el inventario de las actividades realizadas en Barcelona es difícilmente distinguible del de cualquier turista contemporáneo.

Lógicamente, de los cinco sentidos, la vista es la que mayor peso adquiere en el recorrido por una ciudad. El escritor desarrolló toda una teoría de la percepción visual en la que confluyen elementos de la estética de John Keats o del budismo Zen, entre otros. Cortázar consideraba la visión una facultad que se puede –y se debe– desarrollar, y desde su instalación en París se dedicó en cuerpo y alma a ese cometido, como se puede apreciar en este fragmento de una carta a los Jonquières de 1952: «[...] necesito ver y aprendo a ver, y un día sabré ver» (2012a: 416). El proceso de aprendizaje se concibe como dialéctico, con una vertiente “negativa” y otra, “positiva”. Por un lado está el esfuerzo ya mencionado por distanciarse de la actitud turística, en el que una vez más el tiempo es un factor determinante, según se desprende de esta carta romana del 15 de enero de 1954: «Precisamente estos 4 meses (¡ya!) de Roma me prueban cómo una visión se ajusta y se afina cuando se le da *su* tiempo, que no es el turístico» (*ibíd.*: 481) [énfasis del autor]. Por otro lado, sin embargo, está el peligro de la caída en la rutina y de la saturación de los sentidos con la respectiva pérdida de la sensibilidad observadora. Para evitarlo, Cortázar proclama la necesidad de cuidar el modo de mirar, con el objetivo de conservar para siempre la capacidad de asombrarse ante el espectáculo que

representa la ciudad, ser siempre un turista, en un sentido positivo del término. El 24 de febrero de 1952 les escribe a los Jonquières desde París:

Ya llevo aquí cuatro meses, y anoche, al hacer un balance mental de este tiempo, me daba cuenta de la asombrosa familiaridad con que me muevo en este mundo. Ahí está, ahora, el peligro. Es ahora que debo vigilar mi visión, mi manera de situarme frente a cosas que cada vez conozco mejor; es ahora que debo impedir que los conceptos me escamoteen las vivencias. Me aterraría (¡no me ha sucedido, por suerte!) pasar un día apurado frente a Notre-Dame y echarle apenas la ojeada sin intencionalidad que se dedica a los bancos o a las casas de renta. Quiero que la maravilla de la primera vez sea siempre la recompensa de mi mirada. [...] Nos reímos de los turistas, pero te aseguro que yo quiero ser hasta el final un turista en París [...] (*ibíd.*: 352)

La condición de turista permanente a la que asegura aspirar Cortázar significa aquí un estado de candidez en que la percepción de la realidad es directa, sin mediación de esquemas mentales o conceptos que «escamoteen las vivencias». En este punto es donde se descubre con mayor claridad el parentesco de esta peculiar teoría cortazariana de la visión con la estética de John Keats o con el budismo Zen. Resumiendo la cosmovisión del poeta inglés, Saúl Yurkievich destaca las siguientes características que se podrían aplicar también, casi sin modificaciones, al Cortázar *flâneur*: «Habita como el poema en el ahora, e incita a la visión directa, sin intención previa, a una absorción en vivo de las cosas, a convertirse en esponja fenoménica» (en: CORTÁZAR 2005: 43). La percepción directa de la realidad circundante es también una de las enseñanzas fundamentales del budismo Zen²⁴, al que Cortázar conocía bastante bien a través de los libros clásicos de Daisetz Teitaro Suzuki. El mayor obstáculo para lograr ese acercamiento directo a la realidad, desde el punto de vista del Zen, es el pensamiento lógico con su principal instrumento, el lenguaje: «[...] nos aferramos al lenguaje y creemos que es la cosa que representa. Esta costumbre de tomar el símbolo por la realidad produce mucho daño en nuestra vida diaria. [...] Una de las funciones que

²⁴ Cfr. por ejemplo este fragmento de *El ámbito del Zen* de Suzuki que da una idea de la actitud Zen frente a la realidad: «No hay realidad aparte del devenir, el devenir es la realidad y la realidad es el devenir. Por ello la intuición satori de la realidad consiste en identificarse uno mismo con el devenir, *captar el devenir mientras éste se produce*. No podemos cortar el devenir en pedazos y, recogiendo cada pedazo por separado, decir a la gente: “Aquí está mi realidad”. Al decir esto, veríamos que el devenir ya no está ahí; la realidad habría huido al reino del pasado irrevocable.» (SUZUKI 1981: 45) [la cursiva es nuestra].

realiza el budismo en el campo del pensamiento es librarnos de la tiranía del lenguaje.» (SUZUKI 1981: 74). Cortázar prácticamente suscribe estas palabras cuando, en la carta arriba citada, continúa reflexionando sobre la necesidad de seguir siendo un turista permanente en París: «Es tan horrible advertir a cada minuto cómo las facultades intelectuales *empiètent* sobre las intuiciones puras, tratando de esquematizarte el mundo... [...] basta opinar sobre una cosa para, en el mismo acto, dejar de verla.» (2012a: 352).

Es necesario aclarar que, a la hora de reflexionar sobre la percepción visual, Cortázar le atribuye al verbo *ver* al menos dos significados diferentes. En la mayoría de los casos, lo utiliza en su primera acepción de '[p]ercibir con los ojos algo mediante la acción de la luz' (Diccionario de la RAE, 23ª ed.), entendiendo ese acto como intuitivo y más o menos pasivo, en oposición a *mirar*, que implica intencionalidad y cierta atención. Un ejemplo es el siguiente fragmento de una carta a Jean Bernabé del 22 de diciembre de 1956 en la que le cuenta su experiencia en la India: «He hecho lo posible por mirar (porque ver es fácil) [...]» (2012b: 113). Pero a veces cambia la perspectiva, dándole al acto de *mirar* un papel meramente vehicular en una búsqueda destinada a lograr una nueva forma de *ver* la realidad. El traslado del acento sobre el *ver* se refleja también en la escritura, con un énfasis añadido gráficamente:

[...] desde muy joven sentí como mía aquella carta de John Keats donde dice que al mirar un gorrión en el jardín llega un instante en que él mismo es el gorrión y picotea en el suelo. Curioso: en primera acepción, “mirar” es más intencional y deliberado que “ver”; pero en ese estado de participación instantánea, el hecho de mirar se vuelve sólo el vehículo que nos lleva a *ver*, y el acento cambia bruscamente. (2012e: 397)

Esta segunda forma de *ver* la realidad desemboca en un fenómeno al que Cortázar asigna varios términos metafóricos: *punteo*, *pasaje*, *ósmosis*... El acto de *mirar* representa en este caso un proceso de preparación, destinado a propiciar un estado “poroso” y “sensible” (2012b: 124), el de una “esponja fenoménica” o del “sésamo ábrete”, en palabras de Saúl Yurkievich (cfr. en: CORTÁZAR 2005: 43), en el que, por unos instantes, es posible establecer un contacto con zonas poco conocidas de la realidad, *ver* el mundo desde un ángulo diferente. Este contacto (‘puente’ o ‘pasaje’) suele ser breve, pero lo que permite vislumbrar justifica, según Cortázar, la larga y

muchas veces ardua búsqueda. Entonces *ver* pasa a ser la llegada a aquel «punto donde la placa del microscopio se vuelve de pronto nítida, después de tanta vida pasada en el ajuste minucioso del lente. No dura más de un segundo, pero en ese segundo *veo*. Veo lo que yo tendría por hacer si no fuera tan incapaz. Veo lo que espera del otro lado de lo que llamamos realidad.» (2012a: 378) [énfasis del autor].

En el caso concreto del callejear por la ciudad, este *mirar* como vehículo a un *ver* mejor la realidad se puede realizar en condiciones y sitios un tanto especiales. Como explica el escritor en una entrevista (en francés) recogida en el documental *Cortázar* (1994) de Tristán Bauer, el tiempo privilegiado en que suele establecerse el ‘puente’ o ‘pasaje’ es sobre todo durante los paseos nocturnos y solitarios:

Chaque fois que je me promenais, dans le temps quand je pouvais me promener à Buenos Aires, et chaque fois que je me promène ici, à Paris, seul, surtout la nuit, je sais très bien que je ne suis pas le même qui pendant la journée mène une vie ordinaire et normale. Je ne veux pas faire de romantisme bon marché, je ne veux pas parler d'état second, mais il est évident que ce fait de se mettre à marcher dans une ville comme Paris ou Buenos Aires, la nuit, cet état ambulatoire où à un moment donné on cesse d'appartenir au monde ordinaire, me situe par rapport à la ville et situe la ville par rapport à moi dans une relation que les surréalistes aimaient à appeler *privilegiée*, c'est-à-dire qu'à ce moment-là il se produit vraiment le passage, le pont, les osmose, les signes, les découvertes. (BAUER 1994: minutos 46:08 – 47:14)

Estas condiciones propician el estado privilegiado que Saúl Yurkievich califica de *rabdomancia ambulatoria* (cfr. en: CORTÁZAR 2005: 43), en el que, a medida que se va paseando, la sensibilidad se agudiza, alcanzando una porosidad en la que signos aparentemente intrascendentes percibidos en el exterior (carteles, letreros, transeúntes casuales) inciden en la mente, organizándose en sistemas significativos (‘constelaciones mentales’), difíciles de describir con las palabras convencionales, una suerte de lenguaje inédito, no verbal, que determina la relación personal de Cortázar con la ciudad, contribuyendo al mismo tiempo a un mejor conocimiento de sí mismo:

Marcher dans Paris (et c'est pour ça que je qualifiais Paris de ville mythique), marcher dans Paris signifie avancer vers moi. Mais c'est impossible de le dire avec des paroles, des mots... C'est-à-dire que dans cet état où j'avance un peu perdu dans

une distraction qui me fait regarder des affiches, des enseignes de bistrots, de gens qui passent, et établir tout le temps des relations qui composent des phrases, des bribes de pensées, des sentiments, tout ça crée un système de constellations mentales et surtout des constellations sentimentales qui déterminent un langage que je ne peux pas exprimer par les mots, par les paroles. (BAUER 1994: minutos 47:27 – 48:14)

En cuanto a los lugares propiciadores de la experiencia llamada ‘puente’ o ‘pasaje’, suelen ser de lo más variados: desde los puentes (en el sentido literal) sobre el Sena, los callejones perdidos, algunos rincones aparentemente triviales, pero con una atmósfera especial para el escritor –como por ejemplo aquellos con un ambiente evocador de determinadas obras pictóricas (cfr. *ibíd.*: minutos 48:22 – 49:02)–, hasta los sitios estrella de los *flâneurs* decimonónicos que eran las galerías cubiertas –entre las que habría que destacar la Galerie Vivienne–, marcadas por las huellas de otros mitos personales de Cortázar como por ejemplo el conde de Lautréamont, y que contribuyen a que París sea para él una ciudad mítica (cfr. *ibíd.*: minutos 49:55 – 50:18). Sin embargo, el territorio de ‘pasaje’ privilegiado para el escritor será el de los *no lugares* que representan los medios de transporte: los tranvías, los trenes, y en menor medida los aviones (cfr. en: GONZÁLEZ BERMEJO 1978: 46). El puesto de honor entre esos *no lugares* está ocupado sin duda alguna por la red de transporte subterráneo que Cortázar escribió siempre con una tilde, a la francesa: el *métro*. La fascinación por ese «árbol de Mondrian» (*ibíd.*) se debe, por un lado, a motivos de índole atávica: la atracción que desde la infancia ejercieron sobre él todo tipo de estructuras con forma de laberinto (HARSS 1971: 265), y también la visión del metro como una de las imágenes arquetípicas del inframundo, según sus propias declaraciones en una entrevista: «El Metro es un infierno que visitamos en vida» (GONZÁLEZ BERMEJO 1978: 46). Por otro lado, hay que destacar una experiencia ‘mística’ muy propia de Cortázar, de abolición del tiempo ordinario, un paréntesis instantáneo que se abre en el continuo temporal como un pasaje hacia una dimensión desconocida, vagamente intuida. Es la vivencia de Johnny Carter, el protagonista de *El perseguidor*, quien es capaz de revivir, en el lapso del minuto y medio que dura el viaje en metro entre las estaciones de Odéon y Saint-Germain-des-Prés, unos recuerdos tan detallados que el solo contarlos le llevaría más de un cuarto de hora. Lo mismo le sucedía a Cortázar con bastante frecuencia –según sus declaraciones, una vez cada quince días más o menos (BAUER 1994: minuto 49:37)–, de forma espontánea, en un estado de *distracción* muy peculiar, condicionado por la

pasividad a la que uno está sometido durante el desplazamiento (GONZÁLEZ BERMEJO 1978: 55). Una de las obsesiones del escritor –tanto en la literatura, como en la vida privada– fue descubrir el camino hacia ese estado de puente o pasaje y aprender a recorrerlo de forma consciente, cosa que, según él, haría posible una experiencia del tiempo totalmente inédita, al margen de la de los relojes:

Haber estado metido en otra dimensión del tiempo es para mí una apertura apasionante, porque si eso nos sucede de una manera involuntaria, quiere decir que el hombre tendría, quizás, la posibilidad de provocar ese fenómeno voluntariamente y podría multiplicar enormemente el tiempo. Si yo me pudiera instalar permanentemente en ese otro tiempo..., pero lo malo es que siempre regreso. (*ibíd.*: 56)

En resumen, lo que nos permite calificar a Cortázar de auténtico *flâneur* es el hecho de que su método predilecto de recorrer, explorar y relacionarse con el espacio urbano fue sobre todo caminar a pie. Fue por eso que encontraba más simpáticas a aquellas ciudades que, además de una atmósfera propia, predisponían a largas caminatas, como podemos observar en esta carta de 1956 en la que habla de su recorrido por varias ciudades belgas: «[...] uno se encuentra con ciudades llenas de simpatía y muy caminables, es decir ciudades que te toman de los tobillos y te llevan por callejuelas, puentes, canales, viejos castillos, increíbles casas medievales, y de pronto te depositan delante de un potente tanque de cerveza borgoñona y un río de papas fritas y rodajas de jamón» (CORTÁZAR 2012b: 104). En su trayectoria como *flâneur* de toda la vida hay una serie de ciudades a las que iba volviendo una y otra vez, fiel a su principio que una sola visita no bastaba para conocer bien un sitio, y con las que tuvo una relación muy personal, similar, según él, a la poligamia (cfr. en: SOLER SERRANO 1977: minutos 1:01:20-1:01:36). La lista completa es larga, pero hay una decena de nombres que descuellan, a saber: Buenos Aires, París, Londres, Ginebra, Viena, Venecia, La Habana, Barcelona, Praga, así como un espacio soñado al que el escritor denominó simplemente la Ciudad. A continuación nos detendremos sobre las más emblemáticas y más frecuentadas entre ellas, con excepción de Bolívar y Chivilcoy a las que ya nos hemos referido en el capítulo III.2, y La Habana, de la que hablaremos en el capítulo III.6 dedicado a los viajes por motivos políticos.

III.4.1. Buenos Aires

A pesar de haber nacido en Bruselas –de manera puramente accidental, según sus propias palabras (SOLER SERRANO 1977: minutos 2:45-3:00)–, Cortázar siempre consideró Buenos Aires su ciudad de origen, por haber pasado allí su infancia y su juventud, definiéndose hasta el final de su vida como un porteño (cfr. por ejemplo la entrevista de 1983 recogida en: BAUER 1994: minuto 1:04:42). Es una de las dos localidades, junto a París, a la que el escritor llamaba constantemente “*mi ciudad*” (cfr. por ejemplo en KOHUT 1983: 228, o en CORTÁZAR 2013: 205), reiterando una y otra vez su identificación con ella incluso cuando ya llevaba décadas sin vivir en ella. Así, en 1983, el escritor declaró que Buenos Aires le acompañaba dondequiera que estuviera en el mundo: «Yo llevo a Buenos Aires puesto, como otros llevan los zapatos, y lo paseo conmigo en cualquier lugar, como emigrado, como exilado, como turista, da lo mismo» (BAUER 1994: minutos 1:05:00 – 1:05:10). Hasta tal punto la capital argentina formaba parte de la idiosincrasia de Cortázar que, en sus años parisinos, él no necesitaba encontrarse físicamente allí para sentir su atmósfera, según afirmó en 1981: «[...] no necesito estar en este momento mismo en Buenos Aires para sentir, con los sentidos interiores, el olor de las calles de Buenos Aires, el sonido que tiene la ciudad (cada ciudad tiene un sonido distinto). Eso que es Buenos Aires, las luces, los juegos del sol y de las nubes de su cielo tan diferente del de aquí, todo esto está en mí; es decir que me he traído Buenos Aires a París [...]» (KOHUT 1983: 215). Esa capacidad de revivir el ambiente porteño aun encontrándose lejos es una consecuencia de las “exploraciones a fondo” de la ciudad realizadas por el escritor en su juventud. Todavía en sus años pampeanos, cuando por razones financieras no podía satisfacer sus ansias viajeras, Cortázar pasaba las vacaciones haciendo “turismo” por Buenos Aires, explorándola barrio por barrio y forjándose poco a poco su estilo personal de *flâneur*. En una carta de 1943, por ejemplo, dice lo siguiente: «Creo que no viajaré este verano; mis finanzas están exhaustas y haré turismo en la capital, muchas de cuyas zonas conozco bastante mal» (CORTÁZAR 2012a: 182). En 1946, cuando vivía otra vez en la capital de forma permanente, los “grandes paseos” por las calles ya son una práctica habitual (*ibíd.*: 257), y en 1949 el resultado de esos recorridos a pie y “sin propósito fijo” fue un conocimiento detallado y sistematizado de la ciudad y sus alrededores, como lo atestigua esta carta a Fredi Guthmann: «Ya era demasiado tarde para irme a otro sitio anti-turístico, y como esto no es Europa, y no se puede elegir mucho, opté por mi casa y

las caminatas por la ciudad. *He explorado sistemáticamente* la Boca, Belgrano, Villa Lugano, los pueblecitos del oeste, y no crea usted que no me he divertido. *Eran paseos sin propósito fijo*, nada más que salir y tomar sol y meterme en los almacenes a chupar caña y comer salame.» (*ibíd.*: 286) [la cursiva es nuestra]. A partir de entonces, esa actitud de *flâneur*, formada en el “laboratorio” que fue Buenos Aires, sería una constante en Cortázar, determinando la forma en que abordaba a muchas de las ciudades que conocería posteriormente. Con respecto a los paseos por Buenos Aires, sin embargo, hubo un pequeño cambio a raíz del traslado del escritor a París. Después de 1951, durante sus regresos periódicos a Argentina, él seguiría actualizando constantemente sus conocimientos, pero los iría orientando cada vez más hacia la creación intencionada de recuerdos para llevárselos consigo, lo cual es una actitud más propia de los turistas, por lo que a veces se definiría irónicamente como un “hacedor de momias”, es decir, de recuerdos petrificados, como se puede observar en esta carta de 1955, escrita al final de una de sus visitas a Buenos Aires: «Ahora comprendo que tres meses eran muy poco tiempo para estar aquí. No he hecho nada de lo que quería. Mirar Buenos Aires, por ejemplo: siempre que la veo es de paso, yendo o viniendo de. Hubiera querido vagar días enteros por algunos barrios, mirando la ciudad, *preparándome para recordarla mejor. Hacedor de momias, bah.*» (2012b: 22) [La cursiva es nuestra]. Si bien “momificados”, son precisamente estos recuerdos acumulados durante los años y actualizados periódicamente los que hacían posible, en la lejanía parisina, revivir la atmósfera porteña hasta en los detalles más mínimos de la vida cotidiana. La memoria sensual, cultivada en sus paseos de *flâneur* porteño, le permitía evocar sin problema «las cosas, las formas, la manera de hablar, la manera de vestirse, la manera de dar la mano, la manera de acercarse a un mostrador de café y cómo se pide un café, que es tan distinta en Buenos Aires que en París –no por el idioma, sino por toda la dialéctica que hay entre la gente del café y el cliente, que crea dos mundos distintos [...]» (KOHUT 1983: 215). También algunos de los pequeños hábitos cotidianos que el escritor se llevó consigo a París tenían el poder de transportarlo a Buenos Aires: «Por la tarde cuando tomo el mate, por ejemplo –yo sigo tomando mate como buen argentino– ese es un perfume, un gusto y un olor tan porteño que en ese momento no estoy en París. Mientras tomo mate no estoy en París.» (*ibíd.*: 228). Esta facilidad con la que Cortázar podía trasladarse mental y emocionalmente a Buenos Aires, aun encontrándose lejos, le permitió plasmar sin dificultad la atmósfera porteña en su obra de ficción (*ibíd.*: 215), el grueso de la cual fue escrito fuera de

Argentina. Es el caso, por ejemplo, de *Rayuela*, su novela más famosa, cuya segunda parte está ambientada precisamente en Buenos Aires. Allí se observa una doble inversión de la perspectiva, tanto espacial como temporal. A pesar de haber sido escrita en Francia, la parte “parisina”, como es bien sabido, está titulada «Del lado de allá», y la parte “argentina”, «Del lado de acá», quizás como una forma de cortesía hacia los lectores (ya que hasta mediados de la década de los setenta Cortázar solía publicar sus obras primero en Argentina). Además de esta inversión espacial deliberada, existe también una inversión cronológica, menos visible y tal vez involuntaria, consecuencia, por un lado, del desprecio manifiesto del escritor por la “esclavitud” que impone el tiempo cronológico –el de los relojes–, pero por otro lado, del hecho de que, a la hora de escribir la parte porteña, Cortázar contaba básicamente con sus recuerdos. De esta manera, la parte ambientada en Buenos Aires, que dentro de la novela es cronológicamente posterior a la parisina, resulta ser en realidad anterior a esta en una década, si se atiende a las pocas referencias a acontecimientos históricos extratextuales²⁵.

Ahora bien, el hecho de que en público –en numerosas entrevistas– Cortázar declarara siempre un amor profundo e incondicional por Buenos Aires, no quiere decir que la relación con *su* ciudad fuera siempre positiva y exenta de nubes: en los textos de carácter más privado –como por ejemplo las cartas a los amigos más íntimos– descubrimos una actitud más compleja y aparentemente contradictoria que podríamos tildar de *amor-odio*. Las primeras sombras serias aparecen, como ya hemos tenido ocasión de decir, con el advenimiento del peronismo a mediados de los cuarenta y las subsiguientes incomodidades cotidianas que la propaganda política ocasionó al escritor. Fue entonces que empezó a fechar algunas de sus cartas con motes denigrantes de la ciudad, como “Perolandia” (2012a: 237) u “Horribles Aires” (*ibíd.*: 239), una costumbre que retomó periódicamente, por ejemplo durante una visita suya en 1959, cuando encabeza una misiva a Eduardo Jonquières con “Buenos (cum grano salis) Aires” (2012b: 198). Como ya hemos mencionado, la atmósfera “infecta” en Argentina en la década de los cuarenta fue una de las causas del traslado de Cortázar a París. Una vez

²⁵ Así, por ejemplo, en la primera parte de la novela –la parisina–, se menciona al cantante de jazz Big Bill Broonzy como “otro muerto” (cfr. en CORTÁZAR 1986: 187), lo cual situaría la acción después del año 1958; más adelante, todavía en París, Oliveira lee en un periódico la noticia del comienzo de la construcción de la gran presa de Asuán (*ibíd.*: 326), lo que nos da un año más preciso: 1960. Este momento histórico coincide con el tiempo de la redacción de la novela. En cambio, en la parte de Buenos Aires, que se supone posterior, aparece por ejemplo la referencia siguiente: «Entre tanto había muerto en Europa, a los treinta y tres años de edad, Dinu Lipatti.» (*ibíd.*: 420), con lo cual la acción se remonta en el tiempo hasta el año 1950, es decir, en la época inmediatamente anterior al traslado de Cortázar a París.

establecido en Europa, y tras superar la nostalgia de los primeros meses, empezó un proceso de paulatino alejamiento emocional de Buenos Aires, reflejado detalladamente en las cartas, que pronto desembocó en el horror del escritor ante la perspectiva de verse obligado a volver allí de forma permanente. Ya en 1955, solo cuatro años después de su traslado a Europa, el escritor confiesa que sus vueltas periódicas tienen como único objetivo ver a la gente que quiere mucho (*ibíd.*: 16), y en 1958 ya apenas puede soportar Buenos Aires: «[...] las últimas semanas fueron un verdadero suplicio, y aunque sé que soy un poco histérico y todo lo exagero, el hecho es que Buenos Aires me repele (en el sentido literal de rechazo físico), y sólo las noches en tu casa, en casa de Jorge, de Damián y de los Rotzait [...], me salvaron de una marcada tendencia a tomarme un barco adelantando la fecha de regreso» (*ibíd.*: 146). La situación no hace más que empeorar en las siguientes visitas: la de 1960 le deja una sensación que él compara con “una pesadilla” (*ibíd.*: 214), y en las siguientes siempre llega a insinuar, de una u otra manera, la impaciencia que siente por salir de allí (*ibíd.*: 268). A mediados de los sesenta, Cortázar ve con “horrendo terror” la posibilidad de “verse forzado” a abandonar París y volver a Buenos Aires de forma permanente por razones familiares, y suspira aliviado cuando ese peligro se desvanece (2012c: 197). Y en 1968 le confiesa a Francisco Porrúa: «de golpe y por primera vez siento a Buenos Aires terriblemente lejos y neblinosa, cosa que jamás me había sucedido» (*ibíd.*: 642-643).

Todas estas declaraciones en privado que indican un progresivo distanciamiento y una notoria animadversión a Buenos Aires, no significan que el escritor haya perdido el amor por esta ciudad, todo lo contrario; su actitud frente a ella es más compleja y contradictoria, y el principal problema estriba en que la imagen idealizada que guarda en la memoria choca, en las sucesivas visitas después de 1951, con una realidad que le gusta cada vez menos; en 1964 escribe: «Mi Argentina está tan fresca y tan cabal en el recuerdo, que toda confrontación con su presente me lacera incurablemente» (2012b: 533). Por eso, Cortázar se refugió en esos recuerdos idealizados de la juventud, prefiriendo la perspectiva de la distancia temporal y espacial, como se puede observar en esta carta de 1959, la época en que estaba trabajando sobre *Rayuela*: «Quiero tanto a Buenos Aires que tengo una vez más que escaparme, y reconstruirlo desde lejos y a mi modo» (*ibíd.*: 206).

A pesar de esa relación contradictoria con Buenos Aires, la ciudad ocupará hasta el final un lugar privilegiado en la vida y en la obra de Cortázar. Una prueba inequívoca de eso es también el hecho, bastante significativo, de que el último viaje que hizo el

escritor –y que resultó ser una suerte de despedida del mundo– fue precisamente a la capital argentina, en diciembre de 1983.

III.4.2. París

Es el segundo miembro de la pareja de ciudades que Cortázar consideró “su casa”, al tiempo que forma parte inseparable de su idiosincrasia. A diferencia de Buenos Aires, París fue para él una “ciudad de elección” (2012b: 578), en la que fijó su residencia por una decisión consciente, libre y madura, de la que nunca se arrepintió.

Como ya hemos tenido ocasión de señalar, el interés por París apareció en Cortázar desde muy temprano –según sus propias palabras, fue «desde siempre» su «vocación más fuerte» (*ibíd.*: 445)– y al principio estuvo condicionado en gran medida por la aureola mítica que envuelve esa ciudad en el imaginario de la clase media latinoamericana en general, y de la argentina en particular. Pese a que en una época más tardía (en 1972) declaró que su traslado a la capital francesa no se debió en absoluto «al viejo mito argentino de la santificación de París» (2012d: 319), sino a otros motivos (como por ejemplo el deseo de abandonar una Buenos Aires asfixiante con sus altoparlantes que contaminaban el ambiente con propaganda peronista), en realidad, una mirada más atenta puede descubrir indicios que, cuando menos, matizan esta afirmación. En su juventud porteña tampoco Cortázar se salvó del influjo de la “santificación” de París que reinaba en la atmósfera intelectual y a la que contribuía adicionalmente un gran número de referencias literarias. En una carta a Eduardo Jonquières de 1957 el escritor reconoció la atracción que había ejercido sobre él y sus amigos la aureola mítica de la Ciudad Luz durante la época en que aún vivía en Argentina: «[...] aquellos años en que París era para nosotros una especie de patria común, terriblemente literaria –como en realidad sigue siendo para mí.» (2012b: 138). Tras su traslado a la capital francesa, mantuvo sin reservas la imagen positiva de ella hasta el final de sus días. Las cartas en las que da cuenta de sus primeros contactos directos con París están llenas de muestras de entusiasmo como las siguientes: «Como ciudad es la cosa más perfecta posible» (2012a: 305), «el centro mismo de lo occidental» (*ibíd.*: 336), «el centro del mundo, el *Omphalos*» (*ibíd.*: 350), o «la ciudad de los dioses» (2012b: 103). Los primeros indicios críticos hacia esa postura santificadora muy típica de los intelectuales argentinos de su generación –pero no hacia

la ciudad en sí– empiezan a observarse a medida que se van afianzando su identidad latinoamericana y su compromiso político con Latinoamérica, es decir, a partir de la década de los sesenta. Así, en una carta de 1965, Cortázar censura lo que considera una manifestación del complejo de inferioridad cultural de los latinoamericanos frente a Europa: «[...] los sudamericanos, subdesarrollados y resentidos y con complejos de inferioridad cultural, sienten que ahí [en París] puede haber una experiencia liberadora, y algunos –Vallejo, por ejemplo, o Picasso, ese sudamericano de Málaga– la realizan» (2012c: 97). Este tipo de críticas se agudiza hacia el final de su vida, como se puede observar en la entrevista al escritor realizada por Karl Kohut en 1981:

[...] la idea que los latinoamericanos se hicieron siempre de Francia y de París fue de un país, de una ciudad, donde el amor, en su sentido más amplio, era realmente una realización total del individuo humano, lo que allí no se podía porque la Iglesia y la educación lo impedían. Entonces, aunque tenía mucho de falso, la gente pensaba que venir a París era una liberación total en el plano personal. Lo era en relación con nuestros países, pero en fin, no como se lo imaginaba con alguna ingenuidad allá. Pues fíjese en que son muchos factores que se van sumando para hacer de París un pozo de atracción, que nos conquistó durante décadas y décadas y décadas, a los intelectuales y artistas. (KOHUT 1983: 202)

Estas críticas, sin embargo, no están motivadas por ningún tipo de desilusión de la ciudad, sino que representan más bien declaraciones de una persona políticamente comprometida que trata de combatir ciertos estereotipos del imaginario latinoamericano desde la posición de buen conocedor de París. Esta posición fue el resultado de una exploración minuciosa y casi cotidiana, durante más de tres décadas. Todavía en su primer viaje, en 1950, Cortázar le dedicó a la topografía parisina largos e incasables recorridos. En esa primera ocasión, la falta de tiempo físico determinó que los itinerarios fuesen más planificados y se limitasen a las zonas que para el escritor tenían un valor cultural y literario, pero así y todo siguen impresionando por lo ambiciosos y agotadores (cfr. por ejemplo la relación detallada que dejó en una carta de aquella época, en 2012a: 308). Sin embargo, la exploración propiamente dicha, tal como la entendía él, comenzó con el segundo viaje en 1951. Fue entonces cuando Cortázar desplegó en la práctica todos sus procedimientos de *flâneur* forjados en Buenos Aires, afinándolos y llevándolos hasta sus últimas consecuencias. En las cartas de aquella

primera época abundan las referencias a paseos relajados y sin rumbo fijo por las calles parisinas, la mayoría de las veces solo (cfr. por ejemplo 2012a: 339), pero en ocasiones también acompañado por algún amigo o amiga, entre los que destaca Edith Aron (cfr. *ibíd.*: 349), la mujer que servirá de prototipo para la Maga de *Rayuela*.

En los paseos cortazarianos por París descritos en las cartas descuellan tres aspectos básicos, que muchas veces se dan de manera simultánea: la exploración de la topografía urbana, el disfrute casi hedonista de los pequeños placeres que ofrece la ciudad, y la búsqueda de referencias culturales y literarias en determinados lugares con un ambiente especial. Para cualquier lector de *Rayuela* o de las cartas cortazarianas es evidente la importancia que el autor concede a la topografía urbana, a consecuencia de un sentido del espacio bien desarrollado y una memoria espacial impresionante, llegando a la enumeración minuciosa de calles, plazas, puentes, parques o estaciones de metro, pero sin detenerse a describirlos (ya nos hemos referido a su aversión por las descripciones). En cambio, a la hora de practicar la *flânerie* como él entiende esa actividad, lo hace «sin conciencia del tiempo» (*ibíd.*: 432), de forma relajada, llegando en ocasiones a entrar en ese estado privilegiado que denomina *distracción* y al que ya nos hemos referido. A menudo esas largas caminatas van acompañadas de pequeñas concesiones al hedonismo, como las inmersiones en la gastronomía o en la música que, para Cortázar, juegan un papel primordial en la exploración urbana mediante el afinamiento de todos los sentidos. Veamos un ejemplo sacado de una carta de 1951, escrita a los pocos días del desembarco del autor en Europa:

[...] aún no piso en firme en París. Pero esto no importa, y prefiero contarte que en cinco días (resto tres en que diluvió) ya he andado –de mañana, tarde y noche– por el Sena, las islas [...], el maravilloso Marais, Montparnasse, les Halles, la rue Montmartre, Saint Séverin (donde anteanoche, *gratis*, vi a los Petits chanteurs de la Cathédrale de Ratisbone cantar admirablemente Palestrina y Mozart), la place Maubert donde a la una de la mañana se alzan los fantasmas de truhanes y busconas, y en cualquier vagabundo flaco con un perro ves la sombra de Villon –y tantos otros sitios, sin contar las zambullidas en el métro y los poderosos vasos de pelure d’oignon bebidos en diversos zincs de la urbe. Porque el vino [...] está más sabroso que nunca. Y el pan cruje en la boca, y las endives son blancas, y en el *Jean* [...] está Mme Simonney más buena que nunca, con sus *côtes de veau* sabrosas y sus *pilaf* a chupar el tenedor hasta el mango. (*ibíd.*: 342)

En cuanto a la caza de mitos literarios, además de Villon que se menciona arriba, Cortázar andaba “exhumando sombras queridas” como la del conde de Lautréamont, sobre todo a la hora de sus paseos por las galerías y pasajes cubiertos (2012b: 489-490). A veces aparecen algunos nombres de intelectuales vivos pero envueltos en un aura mítica, como Albert Camus, a quien conoció en 1952 (2012a: 345), y otros representantes de la élite artística de la época (por ejemplo Cocteau o Mauriac), ingredientes insoslayables del ambiente de sitios emblemáticos como Saint Germain-des-Prés o la Place du Tertre, entre otros (*ibíd.*: 344). Pero esta actitud un poco mitómana es más bien propia de los primeros meses de Cortázar en París; a medida que se va asentando allí, el escritor modifica su manera de percibir el espacio urbano, limitando la influencia de los mitos literarios. Hacia el final de su vida (en 1981) la dimensión de París como “el centro del mundo”, o cuando menos de “lo occidental”, ha retrocedido considerablemente, para dar paso al placer y la inspiración que despierta el simple contacto directo con la ciudad y sus calles:

Yo no sé si Francia representa una capital literaria para todos los latinoamericanos. Es posible que para algunos sí; por ejemplo, alguien como Severo Sarduy, el escritor cubano, está mucho más identificado con la vida cultural francesa que yo. *Lo que yo encuentro aquí en París es siempre esa especie de estímulo mental que da el solo hecho de caminar por la calle y ver cómo funciona esta ciudad, cómo funciona una ciudad europea en general; para un latinoamericano sensible e inteligente, es una gran experiencia y una gran lección, pero no estoy demasiado seguro de que sea una capital literaria para nosotros.* (KOHUT 1983: 205) [La cursiva es nuestra]

La evolución de la actitud hacia París, si bien lejos de ofrecer los extremos y las contradicciones de la relación con Buenos Aires, también es claramente visible. La exploración de esa ciudad, que en una misiva de 1971 el escritor tildó de “laberinto luteciano” (2012d: 247), fue para él una labor de nunca acabar –“a never-ending job” (2012b: 550)–, por la infinidad de experiencias y espectáculos que ofrecía al caminante sensible. Es por eso que a los trece años de instalado allí y tras largos recorridos cotidianos por las calles, en 1965 afirma desconocer todavía la ciudad y añade: «Cuanto más camino por sus barrios, entro en sus cafés, me pierdo en sus suburbios, más tengo la impresión de que he desembarcado hace una semana y que me falta todo por ver» (2012c: 153). Como es de esperar en Cortázar, aquí él habla de un conocimiento más

profundo –podríamos decir dinámico– de la ciudad, y no de la formación de una imagen estática, turística y por consiguiente superficial. Todavía en 1952 el escritor declara a Eduardo Jonquières que se permite «lujos de especialista» consistentes en dedicar «tardes enteras a la exploración de zonas marginales» (2012a: 374); en 1955 le escribe al mismo destinatario que ya no es turista en París (2012b: 64). El conocimiento de la ciudad al que aspira es de otro orden: una imagen totalizadora, derivada de la síntesis de todas las experiencias acumuladas durante años, que a la manera zen permita una aprehensión directa de la ciudad en su funcionamiento, sin disecciones ni clasificaciones. Cortázar describe el conocimiento de la ciudad al que pretende llegar de la forma siguiente en *París. Ritmos de una ciudad*, en 1981:

Llega ese día en que después de haberla caminado tanto, mirado desde tantas luces y humores y perspectivas, nace como una necesidad de síntesis, de aprehender la ciudad en su totalidad huyente, o extremar hasta el límite la ubicuidad del recuerdo para coagular millones de fragmentos en la visión unitiva. Quisiéramos que se nos dé en una sola presencia, o que algo en nosotros se fragmente hasta abarcar el todo como acaso lo abarca el ojo facetado de la mosca.

Ese día la contemplación sucesiva de calles o de fotos o de recuerdos se vuelve una irritante postergación de esa amalgama en la que la ciudad nos cedería por fin su más profunda imagen. (ápu. BERNÁRDEZ – ÁLVAREZ 2014: 210)

Pero esa visión global no es más que un proyecto ideal que es imposible cumplir en su totalidad (*ibíd.*). El escritor asoció París con la imagen de una mujer, con las características que comúnmente se le atribuyen: encantadora, pero inasible, veleidosa y enigmática. En una carta del 9 de mayo de 1957 escribe: «París es realmente una mujer; te echa los brazos al cuello, te va aislando del mundo, te propone cada día algo nuevo para que lo admires o lo rechaces» (2012b: 129), y once años más tarde, en 1968, añade: «París, cette fille toujours exigeante» (2012c: 633). Si añadimos a esta imagen femenina la declaración de Cortázar en la entrevista ya citada ante Joaquín Soler Serrano (1977) de que no se consideraba excesivamente monógamo en sus relaciones con las ciudades y que podía amar a más de una al mismo tiempo, podríamos afirmar que, sin lugar a dudas, París ocuparía el lugar de la favorita del harén.

III.4.3. Londres

Conocer Londres fue para Cortázar un sueño acariciado desde la adolescencia, alimentado constantemente por las lecturas. Al igual que en el caso de París, el escritor se había venido prefigurando la ciudad mucho antes de visitarla, principalmente a través de la literatura inglesa a la que admiraba, según él mismo declaró en varias ocasiones, como por ejemplo en estas líneas de 1965: «He leído tantas novelas inglesas en mi vida, que tengo una idea completamente fantástica de la ciudad, en la que se superponen diversas épocas y formas de vida» (2012c: 153). Por eso es sorprendente, al menos a primera vista, que durante su primera vuelta por Europa en 1950 no incluyera Londres en sus planes; una posible explicación sería que este viaje estaba pensado como una primera inmersión en Europa, planeada como una especie de “Gran Tour” continental, con el subsiguiente itinerario “clásico” que se limitaba a París y las principales ciudades italianas. Al establecerse de forma permanente en Francia, sin embargo, consiguió resarcirse y uno de los primeros viajes realizados fuera del país fue precisamente a la capital británica, en abril de 1952. En vísperas de esa visita, en una carta a Eduardo Jonquières, además de expresar su ilusión por el cumplimiento inminente de ese sueño, Cortázar se pregunta si sería capaz de *ver* –de la manera como él entiende el verbo– la realidad con la que se encontraría *in situ*, y hasta qué punto esta se correspondería con la idea de la ciudad que se había ido forjando durante décadas:

No tengo conciencia clara de que –después de 20 años de deseos– dentro de pocos días estaré en Piccadilly Circus. Tal vez allá, hablando inglés, mezclándome con la gente... Es muy curioso que los “grandes pasos” los doy siempre como si en el fondo *no se tratara de eso*. Pienso que el deseo acumulado termina por quitar verdadera realidad a las cosas. [...] Yo sé que deberé *ver* Londres, y que mi deseo nada tendrá de parecido con el goce real que me dé la ciudad. La gran maravilla (como en el caso de París) es descubrir que la realidad es distinta del deseo –*porque es mejor*. (2012a: 359-360) [Énfasis del autor]

Como siempre cuando se trata de ciudades en las que no vive, Cortázar no deja de lamentar el poco tiempo –seis días, en esta primera ocasión– que tendrá a su disposición, pero de todas formas se muestra seguro de su método de *flâneur*, ya bastante trabajado, que implica una inmersión con todos los sentidos bien abiertos: «Por

supuesto que seis días de Londres no me darán gran cosa, pero si los camino, miro y olfateo bien, es seguro que acabaré por tener una noción de la capital» (*ibíd.*: 359). Y en efecto, a su regreso, comenta (en otra carta a Eduardo Jonquières) que una de las características más destacadas de ese viaje fueron las largas caminatas: «caminé seis días como no creo que vuelva a caminar en mi vida» (*ibíd.*: 367). En cuanto a los lugares visitados, siguió el modelo de acercamiento inicial a París y a las ciudades italianas: un recorrido por los puntos clave que conforman la topografía de la ciudad, tras lo cual dedicó largas horas a la exploración de las galerías de arte y los museos (la National Gallery, la Tate Gallery, el British Museum), cuya descripción ocupa la mayor parte de la relación del viaje (*ibíd.*: 367-368).

En septiembre de 1955 vuelve a Londres, esta vez acompañado por su esposa, para pasar otra semana de museos, galerías de arte y caminatas “de la mañana a la noche” (2012b: 63). Este patrón ira cambiando a partir de los años sesenta, en los que Cortázar visitará la capital británica con cierta regularidad, mostrando un interés cada vez mayor hacia la “fauna” variopinta que se encuentra en las calles: artistas, hippies, krishnaítas... Y como siempre lamenta la escasez de tiempo que le impide llegar a un verdadero conocimiento de los secretos de la ciudad: «Siempre voy por pocos días, y me quedo con las ganas. Espero vivir allí alguna vez un año o cosa así, para descubrir sus mandrágoras, sus alquimistas y sus vampiros» (2012c: 153). Naturalmente, sus cartas siguen dando cuenta de caminatas incansables y de la exploración minuciosa de museos y galerías de arte, pero con creciente frecuencia afloran las referencias a la gente que encuentra en su camino. Veamos este fragmento de una carta del 17 de diciembre de 1964 a Edith Aron, escrita a la vuelta del viaje de turno:

Viví en Bloomsbury St., a la vuelta del British Museum, y eso me permitía ir a pie a Trafalgar Square, a Piccadilly, al Oxford Circus, a Lincoln’s Inn Fields, y a tantos otros sitios donde me gusta caminar. Creo que esta vez vi verdaderamente bien las galerías y los museos. Incluso conocí algunos que no había tenido tiempo de visitar en otros viajes [...].

Descubrí en Soho un simpático club nocturno de jazz, el Marquee. Iba por las noches a escuchar muy buen jazz, y de paso *conocer a la fauna de Soho, que desde luego es muy pintoresca.* (2012b: 623-624) [La cursiva es nuestra]

Este es el Londres que plasmó en las páginas de obras como la novela *62/ Modelo para armar*, escrita por aquellos años y en la que se encuentran indicios de

algunos métodos favoritos del Cortázar *flâneur*, como por ejemplo sus “lujos de especialista”, es decir la exploración de barrios marginales, muchas veces descubiertos al azar, tomando un medio de transporte cualquiera²⁶.

Finalmente, en los años setenta, Londres se convirtió, además, en un refugio esporádico, cuando el escritor decidía escapar por unos días de una París llena de “latinoamericanos asediados” (2012d: 121).

III.4.4. El triángulo Ginebra – Viena – Venecia

Entre los años cincuenta y los setenta, los nombres de estas tres ciudades resuenan de forma recurrente en la vida de Cortázar, muchas veces relacionadas, formando una especie de triángulo. Las primeras dos (Ginebra y Viena) fueron sitios adonde iba a trabajar con regularidad, casi todos los años, y a veces hasta dos veces al año, más o menos por las mismas épocas. Al muy poco tiempo de comenzar a frecuentarlas, el escritor llegó a sentir hacia ambas una especie de aversión, de rechazo casi físico, combatiendo el estrés acumulado durante las estancias allí con escapadas regulares a Venecia, al término de los contratos laborales.

III.4.4.1. Ginebra

Fue la ciudad donde Cortázar pasaba unas 3 ó 4 semanas al año trabajando para la ONU (y de vez en cuando para la INTERPOL en Berna, pero la actitud hacia ambas ciudades suizas fue idéntica).

La relación con Ginebra fue de un desamor a primera vista que se mantendría – fortaleciéndose– hasta el final. El “flechazo” se produjo en la primera visita, como se puede observar en una carta a Eduardo Jonquières del 6 de junio de 1955, escrita a los quince días de haber llegado, donde Cortázar asegura haber visto todo lo que merece verse, algo sorprendente en una persona para la que el verdadero conocimiento de una ciudad llega tras una larga y minuciosa exploración: «Paseamos muchísimo, vimos todo lo que se puede ver en la ciudad de Calvino, que no es mucho [...]» (2012b: 43). La

²⁶ Un método que en *62/ Modelo para armar* aplicará el escultor Marrast, quien «prefería andar por Londres, casi siempre solo aunque a veces Nicole salía con él y vagaban silenciosos, [...] por el West End o al término de cualquier autobús que tomaban sin siquiera mirar el número.» (CORTÁZAR 2007: 50).

clave de ese desprecio se encuentra en otra carta, esta vez dirigida a Jean Barnabé, escrita durante la segunda visita en octubre del mismo año: «Pero en Ginebra hay un tono internacional que aplasta toda autenticidad, y se diría que toda la ciudad es como el hall de un gran hotel de lujo. Por lo que a mí se refiere, no puedo aguantar los hoteles de lujo [...]» (*ibíd.*: 67). De esta cita podemos deducir que para Cortázar el término *autenticidad* es fundamental en su relación con las ciudades, lo cual revela otro vínculo con la mentalidad del turista moderno, para quien, como ya hemos dicho, la búsqueda de lo auténtico es uno de los principales motivos para desplazarse por el mundo. La imagen de Ginebra que construyen las cartas cortazarianas es casi la de un *no lugar*, un lugar de paso, falto de interés, que hay que soportar una o dos veces al año. La característica que se repite con mayor frecuencia, invariablemente y hasta el final, es el aburrimiento: «Me aburrí en Suiza como jamás creí que pudiera uno aburrirse» [en 1955] (*ibíd.*: 47), «[...] el acentuado tedio de la ciudad de Jean-Jacques [Rousseau]» [en 1955] (*ibíd.*: 61), «Todo, en Suiza, es más aburrido [...]» [en 1966] (2012c: 234), «Ginebra, esa perfecta imagen del hastío» [en 1966] (*ibíd.*: 269), «esta aburrida ciudad calvinista» y «este páramo protestante» [en 1973] (2012d: 410). Otras características que irritan a Cortázar y le provocan comentarios irónicos son el exagerado orden y la limpieza rayana en la asepsia: «ese oasis de desinfección y primor que los mapas llaman Ginebra» (2012b: 50). Tampoco podría faltar de las cartas el tópico suizo por excelencia que son los relojes, la bestia negra de toda la obra cortazariana: «Pero de todos modos te contaré algunos anales suizos, como por ejemplo el hecho incontestable que, aparte de los millones de relojes que pululan en las vitrinas de Ginebra, en la pieza en que vivo SE OYEN TRES TIC TACS DIFERENTES. [...] Te juro que si no hubiera pagado un mes por adelantado, ya me habría ido. Es sencillamente monstruoso, y sin embargo es algo bien comprensible en Suiza.» (*ibíd.*: 43-44) [énfasis del autor]. Y ni siquiera la gastronomía se salva del desprecio: «La comida es tan perfecta que no tiene gusto a nada; los suizos se han dado cuenta y, llenos de inquietud, le echan tales dosis de pimienta que luego uno las pasa mal. El sabor general de las cosas es algo así como del papel higiénico mojado y envuelto en talco. Espero que esto te dé una idea. El pan es abyecto, y el vino no les hubiera dado la menor chance a las chicas de Noé, pobres.» (*ibíd.*: 44). En vista de todo esto, no es sorprendente que en las cartas proliferen calificativos denigrantes como: «Genève l'idiote» (2012c: 261), «ciudad de zombies» (*ibíd.*: 268), «horrída y calvinista» (2012d: 407), o «asquerosa ciudad calvinista» (*ibíd.*: 409). Cuando se ve obligado a pasar una temporada de trabajo en Ginebra se considera «desterrado en

Helvecia» (2012c: 235), mostrándose contento de estar muy ocupado –algo sumamente inusual en él, dado su desprecio manifiesto a todo tipo de trabajo “esclavizante”– puesto que así combate el tedio de forma más eficaz, como se puede comprobar en esta carta de 1966: «estoy seguro de que trabajando a fondo toleraré mejor la soledad y el ambiente ginebrinos» (*ibíd.*). A veces el antídoto contra el hastío ginebrino puede ser algún concierto de jazz (*ibíd.*: 254) o la visita a algún museo: «En Ginebra visité el museo etnológico, que es de lo menos muerto en esa ciudad» (*ibíd.*: 267). La actitud general hacia Ginebra, sin embargo, queda predominantemente negativa desde el primero hasta el último de sus contactos con ella.

III.4.4.2. Viena

A partir de los últimos años de la década de los cincuenta, Cortázar realizó con regularidad una visita cada año a Viena, casi siempre en septiembre, por unas cuatro semanas, como traductor en la conferencia del Organismo Internacional de Energía Atómica (OIEA). De manera similar al caso de Ginebra, la antipatía hacia Viena se hace patente desde las primeras visitas y es la tónica dominante de las cartas escritas allí, aunque con algunos matices. En comparación con la ciudad suiza, Viena posee indudablemente más sitios que atraen el interés de Cortázar, pero ofrece también un inconveniente considerable: un idioma que el escritor nunca llegó a dominar de manera satisfactoria, por lo cual su contacto con los lugareños quedó forzosamente muy limitado, terminando a la larga por contaminar la actitud general hacia la capital austríaca. En una carta a Jean Barnabé escrita durante su primera visita en junio de 1959, Cortázar resume esa actitud que mantendrá, con cierta evolución, hasta el final:

Viena está muy bien durante un mes, porque el barroco merece verse, y un museo donde hay 16 Brueghel y 8 Velázquez no se encuentra así nomás; pero pasado un mes y una vez que se ha conocido la Ópera y se han saboreado las diversas cervezas, se descubre que la ciudad es bastante provinciana, que la barrera del idioma es casi angustiosa, y que cuando se tiene la suerte de contar con una casa en París lo único inteligente es habitar en ella lo más posible. (2012b: 185-186)

En las cartas escritas durante las visitas posteriores, uno de los motivos recurrentes es que los “magníficos museos” (*ibíd.*: 185) y la música son “el gran

rescate” (*ibíd.*: 356) o el único consuelo de las aburridas jornadas laborales (*ibíd.*: 359) en la OIEA. Sin embargo, con el tiempo, también ese entusiasmo por los museos va cediendo a la insatisfacción, en primer lugar por la limitada oferta de exposiciones de arte moderno, al margen de las colecciones permanentes, como se puede observar en esta carta a Eduardo Jonquières de 1963: «Aquí el Museo de arte moderno presentó una espléndida retrospectiva de Hartung, que saboreamos lentamente (pues aparte de los clásicos, poca pintura se ve en Viena)» (*ibíd.*: 375).

Al parecer, a partir de finales de los cincuenta Cortázar empieza a darle cada vez más importancia al contacto con la gente local, por lo que una visita que se limite únicamente a los museos y los monumentos turísticos, sobre todo si se prolonga durante más tiempo por motivos ajenos a la voluntad de uno, empieza a resultarle sumamente insatisfactoria. La existencia de una barrera lingüística es un obstáculo adicional que reduce considerablemente las posibilidades de explorar la ciudad “a fondo”, lo cual podría traducirse en la pérdida del interés, el hastío y, finalmente, el odio, como efectivamente sucedió con Viena. Todavía en la primera visita a la ciudad, en 1959, Cortázar destaca el desconocimiento del idioma como uno de los factores que le restan encanto a la experiencia vienesa, como se ve en esta carta a Paul Blackburn: «Extraño enormemente París, porque aquí no conozco el idioma y además los austríacos no me gustan demasiado [...]» (*ibíd.*: 183). Existen indicios, sin embargo, de que ese supuesto desconocimiento del alemán no sería tan absoluto como afirmó repetidamente Cortázar en aquella época. En la citada carta a Blackburn de 1959, el escritor declara: «no sé ni una palabra de alemán (salvo KAPUTT y VERBOTEN, que no ayudan mucho)» (*ibíd.*: 181); encontramos la misma afirmación en 1981: «je ne connais pas l’allemand» (2012e: 376); en una misiva a Lezama Lima de 1966, sin embargo, matiza un poco: «mi alemán es malo» (2012c: 312), lo mismo que en 1976: «no leo alemán –lo leo así, primariamente– [...]» (2012d: 611). Si buscamos en las cartas de su época argentina, veremos que en una determinada época (durante la Segunda Guerra Mundial), el escritor estudió alemán con regularidad y entusiasmo, aunque de forma autodidacta, con gramáticas, diccionarios y otros libros, como la Biblia de Lutero o la obra de Rilke. Así, en 1941 le escribe a Mercedes Arias que ya ha avanzado bastante en ese terreno: «¿Sabe que le gané la batalla al alemán? Ya leo textos –no muy difíciles, ni alta poesía–; la lucha duró tres años menos tres meses, y tengo la satisfacción un poco vanidosa de decir que no conté con aliados. ¡Qué enemigo terrible! Y qué hermoso cuando, ya batido, empezó a mostrarme su gracia, sus matices...» (2012a: 120). Y en 1943 ya lee a

Heidegger, «penosamente, en su endiablado idioma» (*ibíd.*: 180). Por consiguiente, aunque cabe la posibilidad de que en algún momento hubiera descuidado esta lengua (con las subsiguientes pérdidas de vocabulario y fluidez), podríamos suponer que la “barrera lingüística” en Viena de ninguna manera pudo ser tan insuperable como solía afirmar. No podemos decir hasta qué punto la problemática comunicación en Viena se debió al dominio insuficiente del idioma, pero es indudable que la antipatía hacia la capital austríaca y sus habitantes fue creciendo con cada visita siguiente y que las estancias fueron vistas como un mal necesario e inevitable. Todas las cartas vienesas de Cortázar rezuman una impaciencia por irse de la ciudad, como se puede observar en este fragmento de 1965: «[...] esta ciudad de wienerschnitzel y perros salchicha nos parece cerveza aguada, y que no vemos la hora de mandarnos mudar» (2012c: 179). La recompensa final en muchos casos fue una escapada a Venecia, una de las ciudades favoritas de Cortázar desde su primer viaje a Europa.

III.4.4.3. Venecia

En los años sesenta y setenta, Venecia fue el codiciado punto final de un “ciclo ceremonial” que se repetía anualmente, como lo confirma desde Viena el propio Cortázar en 1970: «[...] fue una vez más el OIEA, los amigos de aquí, algunas nuevas gentes muy extraordinarias, cubanas y alemanas, los *keller*, un castillo en las montañas, y mañana me voy una vez más a Venecia donde casi a la misma hora y a lo largo de diez años he terminado siempre este ciclo ceremonial que me conmueve repetir» (2012d: 171). Es una “peregrinación anual” (*ibíd.*: 148) concebida siempre como una especie de “curación” del trabajo en Viena (2012b: 574), cerrando un triángulo que con frecuencia incluía también Ginebra. El siguiente fragmento de 1962 es el que mejor resume el papel de balneario que le atribuía a Venecia tras la temporada de trabajo:

De Viena –donde fuimos como todos los años a trabajar para la utilización del átomo con fines pacíficos (sic)– viajamos a Venecia, con la sana intención de convertir nuestros bien ganados dólares en relucientes liras italianas, y hacerlas sonar como cuadra a tan sonora moneda. En Venecia había un sol admirable, nos instalamos a pocos metros de San Marcos, y *nos pasamos una semana entregados a una fiaca sistemática, sólo interrumpida por la extenuante tarea de beber Campari-soda.* (*ibíd.*: 309) [La cursiva es nuestra]

Tratándose de una de sus ciudades favoritas, es comprensible que Venecia fuera para Cortázar uno de los destinos privilegiados para la práctica de la *flânerie* en toda la extensión del término, y uno de los lugares donde fue feliz: «[...] a Venecia hay que dejarla tranquila, caminar con las manos en los bolsillos y silbando, y de golpe cuaja el cristal, sos un pedacito legítimo del increíble mosaico, y entonces es la felicidad. Lástima que, como siempre, estas cosas no se pueden escribir» (*ibíd.*). Las escapadas a la ciudad adriática fueron un contrapeso vital necesario para sobrellevar las inevitables temporadas de sujeción a los horarios fijos y a las obligaciones laborales “esclavizantes”.

III.4.5. Barcelona

Los primeros recuerdos de la infancia que Cortázar fue capaz de situar con precisión en el espacio y el tiempo fueron los relacionados con Barcelona, donde su familia pasó el último año de la Primera Guerra Mundial antes de volver a Buenos Aires. Este es el testimonio que da al respecto en una entrevista de 1977:

Tengo recuerdos, imprecisos, que me preocupaban, me atormentaban un poco cuando yo era niño. Hacia los nueve o diez años de cuando en cuando me volvían imágenes muy inconexas, muy dispersas, que no podía hacer coincidir con nada conocido. Entonces se lo pregunté a mi madre. Le dije: «Mira, hay momentos en que veo formas extrañas, colores como baldosas, como mayólicas. ¿Qué puede ser eso?». Y mi madre me dijo: «Bueno, eso puede corresponder a que a ti, de niño, en Barcelona te llevábamos casi todos los días a jugar con otros niños en el Parque Güell». Así que fíjate que mi inmensa admiración por Gaudí comienza quizá a los dos años. (ápu. BERNÁRDEZ – ÁLVAREZ 2014: 44)

En la misma entrevista Cortázar añade que, durante su primera visita de adulto a Europa en 1950 (que aquí él sitúa equivocadamente en 1949), lo primero que hizo durante la escala del barco en Barcelona fue ir al Parque Güell y confrontar sus recuerdos con la realidad. En las cartas de la época no queda constancia de aquella escala en Barcelona, pero es indudable que la ciudad se convirtió en una de sus favoritas y en los años posteriores volvería a ella con regularidad. En 1962, por ejemplo, en otra

escala a la vuelta de Buenos Aires a Francia, se quedó cinco días, dejando muchas notas en sus cartas, de las que nos enteramos que el tiempo fue suficiente para «explorar a fondo la ciudad» (2012b: 301), y que «pese a Franco es una ciudad encantadora y llena de vida» (*ibíd.*: 278). Se muestra fascinado por la vida intelectual, llegando a afirmar que le parece «una magnífica ciudad para vivir», y que le «sería más fácil vivir allí que en Buenos Aires» (*ibíd.*: 276). No hay que olvidar que aquella fue la época del llamado *boom* de la literatura latinoamericana, cuando sus protagonistas más destacados decidieron fijar su residencia en la capital catalana. Además de ser considerado uno de los representantes del *boom*, Cortázar fue amigo personal de muchos de esos escritores latinoamericanos –entre los que figuraban Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez– y en los años siguientes uno de los motivos principales que lo impulsaron a visitar Barcelona con frecuencia fue precisamente encontrarse con ellos (cfr. por ejemplo en 2012d: 75-76).

En vista de todo esto, no es de sorprender que Barcelona fuera una ciudad muy especial para Cortázar y que en sus escritos proliferen calificativos como, por ejemplo, «mi querida Barcelona» (2012c: 185). La atmósfera de la ciudad, en combinación con los recuerdos de la infancia, hicieron de Barcelona uno de los lugares más entrañables para el escritor, y uno de sus destinos favoritos para callejear casi hasta el final de su vida, como se ve en esta carta a su madre de diciembre de 1982: «[...] me fui a Barcelona, primero porque es una ciudad que quiero (te lo he dicho muchas veces); creo que los vagos recuerdos de infancia contribuyen a eso, todo lo que vos me contabas de la ciudad y sus gentes, y además hay allí una atmósfera que me gusta. Me fui al hotel Colón, que está frente a la catedral y que me gusta porque está al lado del barrio gótico donde es tan bello caminar de noche.» (2012d: 539).

III.4.6. Todas las ciudades la Ciudad

La Ciudad era una de las obsesiones de Cortázar, tal vez una síntesis a nivel del subconsciente de toda su experiencia de *flâneur*. Representa un espacio onírico al que el escritor volvía de forma recurrente, explorándolo poco a poco en sus sueños, de forma similar a como lo hacía con las ciudades reales, llegando a dibujar un plano de sus calles más importantes. La primera mención –bastante prolija– se encuentra en una carta a

Francisco Porrúa del 11 de diciembre de 1962 y revela el proceso de exploración o “construcción” de esa ciudad:

Hay cosas recurrentes, como mi ciudad de los sueños. [...] en estos últimos años se ha ido descubriendo, dibujando poco a poco, y aunque todavía hay mucho que andar en ella y conocerla, el trazado general está bastante claro, y hace unos días, al levantarme, fui capaz de dibujar un primer mapa donde se ubican varias cosas importantes, procedentes de diversos sueños pero que corresponden inequívocamente a la ciudad. De todo esto lo que más me asombra es que siempre sé [...] cuándo algo que he soñado no pertenece a la ciudad, aunque ocurra en una ciudad. Anoche mismo anduve por unas plazas que no son de la ciudad, y eso que hasta ahora no me acuerdo de ninguna plaza de la ciudad. Es decir que, *o bien yo la estoy construyendo poco a poco mediante un sistema selectivo, aceptando o rechazando por motivos misteriosos, o bien la estoy conociendo de veras, también poco a poco*, y todo sueño ajeno a la ciudad tiene alguna cosa que me permite descartarlo aunque en sí sea un sueño estupendo y a veces mucho más hermoso que los que me ocurren en la ciudad. (2012b: 329-330) [La cursiva es nuestra]

Más tarde, esa ciudad imaginaria apareció en las páginas de la novela *62/ Modelo para armar* (1968), en cuyo principio hay un poema que, según las declaraciones del propio autor, representa una síntesis de sus sueños (cfr. en: GONZÁLEZ BERMEJO 1978: 94). A través de este poema podemos conocer algunos puntos clave de la Ciudad que representan como reminiscencias de lugares significativos en la vida de Cortázar. Para empezar, la Ciudad está dividida en dos por un canal, cruzado por grandes embarcaciones sin mástiles (CORTÁZAR 2007: 35), una imagen que podría ser la reelaboración subliminal de la de Venecia, o de la zona alrededor del canal Saint Martin, en París; más adelante el autor es más explícito, sugiriendo una posible similitud de ciertas partes de la Ciudad con el barrio del Once o la calle 24 de Noviembre, ambos en Buenos Aires (*ibíd.*: 36), y hay incluso sitios que le recuerdan algunos ambientes de la India (2012b: 330). Por tanto, se trata de un espacio urbano compuesto en gran medida por elementos de ciudades reales, en el que la experiencia del Cortázar *flâneur* se traduce a un lenguaje onírico y simbólico, lo cual, en palabras de Alain Sicard, convierte a la Ciudad en «un local deslocalizado» (SICARD 1981: 231). Es, también, otra manifestación de la vieja fascinación del escritor por toda estructura con carácter de laberinto (cfr. en: HARSS 1971: 265), ya que los recorridos por la Ciudad

solían tener las características de la búsqueda de algo –no siempre muy claro– en un dédalo.

En resumen de lo dicho sobre el Cortázar *flâneur* y su relación con las ciudades, habría que destacar las siguientes características básicas:

- A lo largo de toda su vida, salvo tal vez en su época argentina, el escritor fue un viajero eminentemente urbano, relegando los espacios extraurbanos a un segundo plano.
- Las ciudades que despertaban mayor interés en él son aquellas que poseen una larga tradición cultural (histórica, literaria o pictórica).
- La actitud frente a cada ciudad fue diferente (como ante un ser animado), pero el método de acercarse a ellas era similar: largos recorridos a pie, a la manera de los *flâneurs* decimonónicos. La imagen de Europa presente en sus cartas está compuesta más que nada de ciudades, y no tanto de países.
- Se observa una evolución en la relación con los habitantes autóctonos (un movimiento ascendente por la galería de tipos establecida por Todorov): en sus primeros viajes por Europa, a principios de los cincuenta, Cortázar es más bien un **turista**, mostrando un mayor interés por los monumentos y los museos que por los seres humanos, y buscando además una supuesta *autenticidad* en las ciudades. A partir de finales de los cincuenta, sin embargo, comienza a darle cada vez más importancia a los contactos con la gente local, y las dificultades de comunicación –la existencia de una barrera lingüística, por ejemplo– pueden llegar a arruinar la impresión de determinada ciudad (Viena), por lo que su actitud predominante podría calificarse de **impresionista**; y con respecto a una ciudad concreta (París), muy rápido y de forma consciente llega a adquirir el punto de vista del habitante local, del *insider*, es decir del **asimilado**, aunque con cierta resistencia a la asimilación total, que curiosamente se fue acentuando con el tiempo, en vez de desaparecer.

III.5. EL “CAMINO DE DAMASCO”: LOS VIAJES A LA INDIA

Como avanzamos al formular la hipótesis principal de este trabajo, el primer contacto de Cortázar con la India en 1956 marcaría un punto de inflexión y provocaría cambios sustanciales en muchos aspectos: desde su manera de viajar, pasando por su producción literaria, para llegar a afectar más tarde su visión del mundo en general. Salvadas todas las distancias, podríamos comparar el impacto de esta visita y sus consecuencias para el escritor argentino con la famosa historia del príncipe hindú Siddhartha Gautama quien, según la leyenda, creció feliz en medio de un ambiente artificial que le ahorraba cualquier preocupación o malestar, hasta que un día salió del palacio y descubrió la cruda realidad: la pobreza, la enfermedad, la vejez y la muerte; este descubrimiento produjo un vuelco en su vida y puso el inicio de una búsqueda de la salvación del ser humano que lo convertiría en el primer Buda o ‘iluminado’ (cfr. por ejemplo en GRIGORIEFF 1995: 276-278). De una manera similar²⁷, aunque menos radical, el choque de Cortázar con un sistema cultural completamente diferente del suyo, hermético, difícil de comprender, con su pobreza extrema e imágenes impactantes, desencadenó en él un proceso de replanteamiento de la propia identidad que fue cambiando su vida y lo llevó, a la larga, a involucrarse activamente en causas políticas y sociales de América Latina con la que, a partir de aquel momento, se sentiría cada vez más identificado.

III.5.1. El viaje transformador de 1956

Esta primera visita duró dos meses, entre mediados de octubre y mediados de diciembre de 1956, y en principio fue por motivos laborales, aunque el escritor se las ingenió para encontrar tiempo libre y sumergirse en el ambiente del país. Los testimonios directos sobre esta primera visita son pocos, pero dan suficiente material para sacar unas conclusiones importantes. Si prescindimos de un par de cartas en las que sólo se menciona de paso ese viaje, los textos en los que encontramos información más

²⁷ Podríamos ver una premonición, un juego del azar o una *figura*, según la terminología cortazariana, en el hecho de que, en una carta a Eduardo Jonquières escrita una semana antes de la partida, Cortázar se refiriese a India precisamente como la tierra del príncipe convertido en el primer Buda: «[...] te copio un poema antes de treparme al *Superconstellation* y volar a las tierras de Siddhartha Gautama» (CORTÁZAR 2012b: 108).

detallada son cuatro: una carta a Eduardo Castagnino, fechada en París a 8 de octubre de 1956 (y por tanto, anterior a la partida), una a María Rocchi, enviada desde Nueva Delhi y fechada a 20 de noviembre de 1956, y dos destinadas a Jean Barnabé, escritas tras la vuelta (el 22 de diciembre de 1956 y el 8 de mayo de 1956). Desgraciadamente, disponemos de un solo texto escrito durante la estancia en el país asiático –la mencionada carta a María Rocchi, muy escueta–, pero el análisis incluso de lo disponible revela claramente la importancia de esta visita para Cortázar y el cambio que provocó, tanto en su manera de viajar, como en su modo de percibir el mundo y su propio lugar en él.

La carta a Eduardo Castagnino del 8 de octubre de 1956, escrita en vísperas de la partida, es significativa en varios aspectos. En primer lugar, abre la puerta de la “cocina” de Cortázar como viajero, revelando los preparativos del viaje, un aspecto bastante desconocido, ya que no son muchos los textos en que podemos encontrar información al respecto, a pesar de los numerosos viajes del escritor. En segundo lugar, la carta revela la imagen previa (los pre-juicios) que tenía el escritor de la India, construida en términos del discurso exotista, con los clichés y tópicos habituales en un occidental. Y, en tercer lugar, este texto ofrece la base de comparación para afirmar que justo durante el viaje en cuestión se pudo haber desencadenado el proceso de transformación en Cortázar.

Empecemos por este tercer aspecto. Cortázar abre un paréntesis para describir el viaje por Bélgica y Holanda que había realizado, junto con Aurora Bernárdez, un mes antes, con el «fin de activar las pantorrillas» para la India, como él mismo se expresa (CORTÁZAR 2012b: 104). La descripción revela su manera de viajar –y de hablar del trayecto– ya conocida: una retahíla de ciudades pintorescas, calles, monumentos, imágenes típicas:

Bélgica fue la gran sorpresa, pues además de que lo más admirable de la pintura flamenca está ahí, uno se encuentra con ciudades llenas de simpatía y muy caminables, es decir ciudades que te toman de los tobillos y te llevan por callejuelas, puentes, canales, viejos castillos, increíbles casas medievales, y de pronto te depositan delante de un potente tanque de cerveza borgoñona y un río de papas fritas y rodajas de jamón. [...] Bruselas, Gante y Amberes bullen y se agitan, llenas de ganas de vivir y sobre todo de comer bien.

En cuanto a Holanda, los molinos estaban en su sitio, al igual que las vacas, los desvaídos paisajes que se parecerían mucho a la pampa si la Argentina cultivara tulipanes [...]. (*ibíd.*: 104-105)

Como se puede ver, una descripción muy somera, que contrasta con la atención dedicada a los museos y la pintura (una de las grandes pasiones del escritor, como ya hemos podido comprobar en varias ocasiones):

[...] finalmente lo más hermoso es Ámsterdam, por lo que nos plantamos ahí 9 días y bien contentos estamos de haberlo hecho. Los museos son un prodigio, y la gran exposición de Rembrandt es muy superior a lo que yo me había imaginado. Además [...] había una exposición con *doscientas* telas de Van Gogh... (Y de yapa el *Guernica* como jamás lo vi en París [...]). ¿Me imaginás ahí? Uno cree que sueña, uno va de cuadro en cuadro, de asombro en asombro... Europa me va a matar, pero va a ser como la muerte de Manolete. Qué me importa que al final me meta un cuerno por la panza si yo he podido clavarle el estoque hasta la cruz.). (*ibíd.*: 105)

Es obvia la presencia de toda la serie de elementos recurrentes que hemos venido observando en los viajes anteriores de Cortázar: la pasión por los lugares relacionados con los grandes hitos de la cultura occidental (con un énfasis en la pintura), y la preocupación constante por la escasez de tiempo para poder conocer bien determinado sitio. En este caso, el autor se muestra contento por haberse quedado nueve días en Ámsterdam, porque así tuvo tiempo de conocerla a fondo. Y *conocerla*, como hemos visto, en aquel momento significa para él sobre todo explorar los museos y las galerías de arte. En ningún momento se detecta el más mínimo deseo de conocer a los habitantes del lugar; las únicas referencias a seres vivos encontrados en el camino tienen tintes más bien negativos, como por ejemplo el fastidio que le causan los turistas: «Brujas, por supuesto, es encantadora, y ni siquiera los turistas consiguen quitarle la gracia.» (*ibíd.*: 104); o la descripción humorística de los holandeses y su lengua: «[...] numerosos holandeses se escalonaban en todas partes para darnos muestras de su increíble idioma, que se parece extraordinariamente a un cerdo cuando huele bellotas y lo da a entender.» (*ibíd.*: 105). No hay más indicios de interés por el “prójimo”, ni señales de deseo de comunicarse con él.

Sobre este fondo, el autor da cuenta de los preparativos para «esta aventura increíble» en que él y su esposa se embarcarán «dentro de una semana, y que se llama

Nueva Delhi.» (*ibíd.*: 103). Son preparativos que se pueden esperar en el Cortázar viajero que hemos ido viendo hasta ahora: una persona que trata de penetrar en el mundo indio a través de su literatura, religión, arte e historia:

[...] me trago desde hace tres meses ingentes masas de bibliografía india, de todos los autores, tendencias y propósitos. En general no saco gran cosa en limpio, aparte de las grandes líneas generales, pues en ese país la confusión de lenguas, creencias, artes e historia es tan fenomenal, que al lado de eso me comprometo a recitar de memoria la historia de Levene si me dan un cuarto de hora para prepararme. (*ibíd.*: 104).

La cita anterior muestra claramente que el autor es consciente de que, a diferencia de todos sus viajes anteriores, este lo pondrá en contacto con un sistema cultural muy diferente al suyo. De entrada, todavía antes de haber pisado suelo indio, Cortázar construye una imagen previa del país utilizando elementos del discurso exotista. Crea un mundo en el que sabe que será difícil penetrar más allá del colorido local que invadirá los sentidos: «yo me sumergiré en los olores, colores y sabores de ese mundo inconcebible» (*ibíd.*). Las expectativas en este sentido se cumplieron, como se puede comprobar en la primera de las cartas escritas tras la vuelta de la India, el 22 de diciembre de 1956: «[...] pero sobre todo los olores, un primer asalto brutal a los sentidos. Incienso, sándalo, especias, todo junto, todo espeso, todo –al poco rato– delicioso.» (*ibíd.*: 114). Evidentemente, Cortázar no puede escapar a las ideas previas (formadas a partir de lecturas que explotan la imagen exótica de la tierra de las especias, una imagen cuyas huellas en la cultura europea se remontan a la época de los Grandes Descubrimientos Geográficos y a los relatos de viajeros como Marco Polo) y a la tentación de buscar *in situ* la confirmación de esas ideas. Es un mecanismo psicológico de enfrentarse a lo desconocido que caracteriza a los viajeros modernos, como lo resume Michel Onfray en *Théorie du voyage*:

D'une manière somme toute platonicienne, nous sollicitons l'idée d'un lieu, le concept d'un voyage, puis nous partons vérifier l'existence réelle et factuelle de l'endroit convoité, entrevu par les icônes, les images et les mots. Rêver un lieu, dans cet état d'esprit, permet moins de le trouver que de le retrouver. Tout voyage voile et dévoile une réminiscence. (2007: 33)

De momento, antes de la partida, los iconos, imágenes y palabras con las que Cortázar dibuja su idea previa sobre la India, no escapan del lugar común, del cliché, pero muchas veces él es consciente de ello y lo demuestra con humor: «Desde allá te prometo por lo menos un par de postales con maharajás y elefantes sagrados.» (2012b: 105). Como hemos visto, esta manera “platónica”, en términos de Onfray, de imaginarse un país es normal y frecuente; se observa en Cortázar en todos sus viajes anteriores (por Argentina, con respecto a México, y también antes de su traslado a Europa). En el caso de las referencias previas a la India, sin embargo, desde el inicio el autor deja entrever que este viaje no será como los anteriores. Incluso en los pequeños detalles, como las vacunas que se está poniendo, se trasluce la idea de que se está en vísperas de un encuentro con un mundo insólito, lleno de peligros que uno –un occidental– debe conjurar metiéndose en la burbuja protectora que le proporciona la ciencia occidental:

Por lo pronto leemos guías y nos aguantamos las vacunas. Malditas sean las nombradas en último término: seis en quince días, y de ellas la antitífica me cae cada vez como un balazo en la cabeza (pues es allí donde me duele, aparte de la fiebre); la anticolérica no es mayormente jodida, y en cuanto a la antivariólica, no seremos nosotros, oriundos de Villa del Parque los que nos vamos a achicar ante esa pavada. Todavía nos falta la última antitífica, y se acabó. (*ibíd.*: 104)

Además de las lecturas (de guías turísticas y otros libros sobre la India) y las vacunas, a la planificación del viaje hay que añadir una meticulosa elaboración del programa –la constante preocupación del escritor por la falta de tiempo– que permita visitar los lugares más significativos, imprescindibles según la imagen previa que tiene del país:

Todavía no sabemos a ciencia cierta con cuánto tiempo contaremos para viajar por allá. Lo único seguro es que después de mucho trabajo y no pocas dificultades conseguí que nos metieran en el primer avión, que llega el 17 a Nueva Delhi, y que en cambio nos dejaran en libertad hasta el 5 de noviembre, día en que empieza la Conferencia. Es decir que tenemos quince días largos para *ver*. La cosa empieza ahí, sabés, porque apenas uno abre una guía de la India descubre que quince días es tan poco como si uno quisiera escuchar la *Tetralogía* en tres minutos (y aún me quedo corto). En fin, creo que aprovechando los excelentes aviones locales, iremos de

Nueva Delhi a Bombay en tres horas, y volveremos lentamente a Nueva Delhi (por tren) parándonos en todo lo que hay que ver –y vaya si lo hay. (*ibíd.*: 103-104) [Lo subrayado es nuestro y la cursiva, del autor]

Aparte de la información factual, en esta cita destaca la repetición del verbo *ver* que, sin embargo, no tiene el mismo significado en los dos empleos. En el segundo caso, quiere decir simplemente ‘visitar’, mientras que en el primero, enfatizado por el propio autor, viene a referirse más bien a la realización de un proceso de conocimiento y acercamiento intelectual. En este mismo sentido lo encontramos un poco más adelante: «trataré de ver con mis pobres ojos occidentales un poco de esa India que mis amigos “vedantistas” me proponen como un ejemplo, un refugio y quizá un Encuentro. (Ya ves que estoy algo solemne, pero no me tomes en serio.)» (*ibíd.*: 104). Una vez en la India, sin embargo, Cortázar hará un esfuerzo consciente (y en gran medida infructuoso) para desembarazarse de su punto de vista occidental y no ya “ver” de acuerdo a sus esquemas preconcebidos, sino “mirar” desde una posición de inocencia y mayor receptividad hacia el mundo circundante: «He hecho lo posible por mirar (porque ver es fácil)» (*ibíd.*: 113). Esta posición de “inocencia” del viajero frente a lo observado es, según Michel Onfray, una actitud consciente, un intento de percepción directa de la realidad, sin la mediación de los prejuicios: «L’innocence suppose l’oubli de ce qu’on a lu, appris, entendu. Non pas la négation, ni l’économie, mais la mise à l’écart de ce qui parasite une relation entre le spectacle d’un lieu et soi.» (ONFRAY 2007: 62). Y también: «Le voyageur nécessite moins une capacité théorique qu’une aptitude à la vision.» (*ibíd.*: 65). Es una actitud propia de un viajero occidental de la época poscolonial y el paso siguiente es acercarse al Otro, tratar de ver el mundo desde la perspectiva del autóctono. Cortázar lo da:

[...] sobre todo he procurado sentirme en la piel de los indios, ver y sentir como ellos. Sé que era imposible, y sin embargo, cuando comparo mis experiencias con las de la mayoría de mis colegas unesquistas, que se limitaban a superponer sus prejuicios de occidentales a todo lo que veían, y por lo tanto veían muy poco, pienso que quizá he podido entender una mínima parte –y ya es mucho– de ese mundo fabuloso. (2012b: 113)

Estas líneas son significativas en varios aspectos. En primer lugar, evidencian una vez más el desprecio del escritor por los turistas (en este caso, sus compañeros de la UNESCO), a quienes contraponen su aspiración de llegar más lejos que ellos en el contacto con la realidad del país. Es una de las características más típicas del turista moderno y, según hemos visto ya en varias ocasiones, está en la base de la oposición entre el turista y el viajero.

Cortázar se concibe a sí mismo en términos de *viajero* y atribuye a la falta de tiempo el hecho de tener que conformarse –muy a pesar suyo– con la “experiencia turística” en que se ha quedado al final la primera inmersión en la India: «sé muy bien que sólo traigo una visión turística de ese país» (*ibíd.*:113), y también: «allí me limité a mi inevitable condición de turista (¿qué más se puede ser en dos meses?)» (*ibíd.*: 125). Pero el intento de ponerse «en la piel de los indios, ver y sentir como ellos», a pesar de haber sido en gran medida ilusorio, introduce una faceta nueva de Cortázar como viajero que no se observa en ninguno de sus viajes anteriores: despierta su interés por los habitantes autóctonos, por el encuentro con el Otro. Incluso se podría afirmar que, durante esa visita, el interés por el habitante autóctono es la tónica dominante y sobrepasa con creces sus objetivos predilectos de otros viajes: los monumentos y el arte. Cortázar se da cuenta de ello todavía mientras dura el viaje y lo subraya en la carta a María Rocchi, la única escrita *in situ*:

Creo que en la India lo mejor es la calle. Una vez que se ha abierto debidamente la boca ante el Taj Mahal o los palacios de Akbar (¡y no hablemos de las cuevas de Ellora y Ayanta!) se termina por preferir el bazar, los increíbles seres que lo pueblan, los niños deliciosos, las mujeres como reinas, llevando sus *saris* y sus ajorcas de plata; y después los olores (sándalo, incienso, especias, olor que es fragancia aún en las zonas más pobres). (2012b: 111-112)

Cabe preguntarse a qué podría deberse este cambio. La respuesta más probable: al choque que representó el encuentro con ese mundo tan diferente a todo lo que había conocido hasta aquel momento. Este choque es evidente desde las primeras líneas de la carta a Jean Barnabé del 22 de diciembre de 1956, donde Cortázar justifica su silencio durante la estancia en la India de la siguiente forma: «Estaba demasiado encima de los acontecimientos, de las cosas, y tenía la impresión de que si le escribía en esas semanas, falsearía mis impresiones por exceso de realismo, como toda fotografía demasiado

cruda falsea lo que capta.» (*ibíd.*: 113). El impacto de la realidad del país asiático sigue presente a los ocho días de la vuelta a París: «no me siento todavía capaz de escribirle una carta sobre la India, sino solamente de llenar unas páginas con impresiones o con juicios» (*ibíd.*). Las “impresiones” y “juicios” aparentemente desordenados y poco sistemáticos que siguen, sin embargo, descubren los detalles del desconcierto del autor, que comenzó desde el momento mismo de desembarcar del avión en Bombay:

Allí, con un calor espantoso al que resultaba muy difícil adaptarse, empezamos nuestro contacto con el mundo indio. *La primera reacción es el miedo, un pavor físico y mental, la sensación de que se ha cambiado de planeta, de que se está entre seres con los cuales es imposible la menor relación. A ese primer choque, sucede uno muy diferente: la paz, la serenidad por contagio de la manera de ser de los indios.* (*ibíd.*: 113) [*La cursiva es nuestra*]

Es la imagen del encuentro con la otredad absoluta, una versión moderna del mito de las Antípodas, según el que en la otra punta del globo vivían pueblos diametralmente opuestos a los del mundo conocido (NUCERA 1999: 125). Pero justo en una confrontación con la alteridad extrema, como en este caso, en el choque de dos sistemas culturales marcadamente diferentes, es cuando puede aparecer la conciencia de la propia identidad (MOLL 1999: 214). Es más, la imagen del Otro es un elemento clave para que una cultura pueda definirse a sí misma (*ibíd.*: 212). La descripción de un país extranjero, según la teoría imagológica, siempre pone en juego la visión que un autor tiene de su propia identidad cultural (*ibíd.*: 213). Por eso, cuando viaja por Europa – como hemos visto al referirnos al viaje por Bélgica y Holanda inmediatamente anterior a la “aventura” india–, Cortázar no ve más que monumentos y obras de arte (los grandes hitos de la cultura occidental a la que él mismo pertenece), sin reparar apenas en la gente que se le cruza en el camino, porque esta le resulta familiar. Dueño de una identidad conformada al menos por tres lenguas europeas (español, francés e inglés), conocedor de los códigos culturales de Occidente, Cortázar nunca se siente completamente extranjero en Europa (a lo sumo, podría experimentar dificultades en comunicarse en algunos idiomas como el alemán, pero incluso entonces la barrera lingüística no resulta infranqueable); en un país insólito como la India, sin embargo, donde hasta “la menor relación” con los autóctonos es problemática, estos irrumpen en primer plano, ocupan casi toda la atención y despiertan la autoconciencia del “yo” que

experimenta la diferencia. Este “yo”, sacado de su contexto cultural, puede perder sus puntos de referencia habituales y caer en un estado de crisis que le haga cuestionarse la propia identidad. El extrañamiento frente a la alteridad absoluta, con la que no se divisan vías de comunicación posible, en el caso de Cortázar fructifica en una problematización de su condición de hombre occidental. Al medio año de su vuelta de la India las reflexiones al respecto siguen ocupando su atención, como se ve en el siguiente fragmento de la carta a Jean Barnabé del 8 de mayo de 1957:

Después de todo, empiezo a pensar que la gran lección de un viaje al Oriente (o viceversa, si se trata de un oriental) está en quitarnos un poco más la vanidad del Yo, no en el sentido del Vedanta o de cualquiera de las doctrinas hindúes, sino sencillamente por mostrarnos, vertiginosamente, la multiplicidad inabrazable, incomprensible, inalcanzable del mundo físico [...]. Mientras vivimos y nos movemos dentro de un ambiente dado –en este caso todo lo que es occidental, llámese Francia o Uruguay– sólo teóricamente podemos alcanzar lo “ecuménico” –si me perdona el término tan pedante. Quiero decir que estamos teóricamente bien enterados de lo oriental, tenemos ideas más o menos claras sobre su sentido de los valores, pero todo eso lo estamos mirando y pensando desde aquí, sin verdadera trascendencia. Por eso, creo, el primer contacto con la India es tan brutal. Empleo deliberadamente la palabra, porque la cosa tiene algo de pelea a trompadas, de encontronazo ciego. (2012b: 123-124)

Cortázar compara el cuestionamiento de la propia identidad con una enfermedad: «Yo me enfermé en Bombay, apenas llegado, y mi enfermedad era un signo de mi estado de ánimo, de sentirme como desollado entre millones de seres tan diferentes a mí y a la vez (y esto era lo que me aterraba) tan próximos, pero próximos en otra dimensión» (*ibíd.*: 124). Abriendo un paréntesis, si nos fijamos en los recursos retóricos utilizados por Cortázar, observaremos un detalle curioso: solamente una vez más empleará en sus cartas el verbo *enfermarse* para expresar el impacto que le ha dejado un país, y será al referirse a Cuba en 1963: «Creo haberle dicho a Calvert que me he enfermado incurablemente de Cuba» (*ibíd.*: 351), lo cual parece significativo para el papel de ambos países en su transformación.

Por lo pronto, en la India, las causas de la “enfermedad” parecen tener su origen en el choque frontal con una otredad absoluta, con la que es imposible el contacto, pero hay que sobreponerse a la situación, adaptándose a ella, aceptando al otro como

sustancialmente diferente: «La adaptación, cuando por fin se produce, trae consigo el placer delicioso de la convalecencia» (*ibíd.*: 124) y la intuición de un posible contacto con el otro, por encima de todas las diferencias existentes: «De pronto deja uno de bajar la vista ante esa manera desnuda y maravillosa de mirar de los indios; de pronto se entabla el contacto. Sin palabras –sólo con algunos se puede dialogar, en mal inglés–; un contacto desde dentro, un *reconocimiento*. Y desde ese instante hay como una integración, algo que se completa en uno.» (*ibíd.*) [*énfasis del autor*]. Estas líneas bien podrían formar parte de una novela como *Rayuela*, donde las metáforas recurrentes de “puente” y “pasaje” designan la búsqueda de contacto con la esencia auténtica del ser humano (la antropofanía). Ese reconocimiento desde dentro a que se refiere Cortázar es una especie de antropofanía en estado embrionario. Es el “descubrimiento del prójimo” que, años más tarde, el autor remontará a los tiempos de *El perseguidor*²⁸ al hablar del punto de inflexión en su trayectoria literaria. Pero como hemos visto, este cambio en el plano literario se produce de forma muy notoria durante la gestación y la redacción de *Rayuela*, en una época inmediatamente posterior al viaje a la India, cosa que nos permite aventurar que pudiera tratarse de una transformación desencadenada directamente por esa visita. En las cartas dedicadas al viaje encontramos en estado crudo el material que, más adelante, veremos organizado y modificado a través de un prisma literario en *Rayuela*. Por lo pronto, en la correspondencia, Cortázar intenta evitar la “carta literaria” y esbozar espontáneamente el impacto que le provocó la primera noche en Bombay: «Me daría asco hacer literatura de esto, y escribo al correr de la máquina; pero créame, Jean, esa noche me marcó para siempre.» (*ibíd.*: 114). El efecto más palpable fue que se desató en él un proceso de cuestionamiento de su propia identidad, mediante la confrontación y el diálogo con la alteridad. A diferencia de las cartas de todos sus viajes anteriores, aquí descubrimos una permanente contraposición entre “nosotros” (los occidentales) y los “otros” (los orientales), pero también entre la imagen previa, intelectual, sobre Oriente, y lo que el autor considera la realidad a pie de calle:

Medí lo que tantas veces había leído en los libros sobre filosofía india, sin tener de ello más que una conciencia intelectual, que casi no es conciencia. [...] en los ojos que me miraban desde el suelo, entendí que esa gente estaba realizada. No en el sentido vedántico, no en las alturas místicas; los pobres no saben nada de eso, son de

²⁸ Cfr. por ejemplo en: PICON GARFIELD 1992: 778.

una superstición y una ignorancia abominables. Pero están realizados en la medida justa de su ser, y *eso es lo que nos falta a nosotros*, para nuestra desgracia y nuestra grandeza a la vez. Quiero decir que esta gente está perfectamente calzada en su piel, abarcando el máximo de sus posibilidades de vida, y que eso lo ha logrado renunciando a toda ambición barata, a toda pérdida de tiempo (lo que *nosotros* llamamos ganar tiempo, por ejemplo). (*ibíd.*: 114) [*La cursiva es nuestra*]

El cambio de actitud es evidente. Al incurrir en comparaciones, Cortázar –hasta entonces sumamente individualista y cosmopolita– de pronto muestra una tendencia a buscar su sitio dentro de las identidades culturales colectivas. Al construir la imagen del mundo indio (y, por contraste, la de Occidente), utiliza elementos que pretenden expresar la esencia, la “raíz” del sistema cultural: «Quisiera hablarle mucho más de los mendigos, de los pobres de Bombay, tirados boca arriba en las aceras, porque eso es la India más profunda, la raíz del ser indio» (*ibíd.*). Tampoco es ajeno al concepto positivista de “carácter de los pueblos”: para él, los indios son «hombres para quienes la vida es calma, es estar cómodamente sentados o acostados, es trabajar el mínimo para lograr el máximo descanso, y además es comunión continua con lo sagrado» (*ibíd.*: 114-115). Incluso los pequeños detalles observados dan pie a conclusiones esencialistas y comparaciones con su experiencia de occidental, como por ejemplo la manera de dormir:

Mientras andábamos aquella noche por el bazar de Bombay, mirábamos a los mendigos en el suelo. Tirados en plena calle, entre gritos, timbres de bicicletas, bocinas, zapatos y sandalias a cinco centímetros de sus manos, de sus caras, de sus piernas, *dormían*. A las diez de la noche, dormían con una serenidad tan prodigiosa que era como una prueba total de la paz de sus almas. Quizá incurro en ingenuidad, quizá un occidental muy bruto duerme también así, pero mis recuerdos de sueños compartidos con gente de todo pelaje [...] me prueban que no es así. Nos falta ese descenso profundo y perfecto en el reposo; el hombre de Bombay se tira sobre las baldosas y se duerme en la postura que su instinto y la tradición le hacen elegir como la más sedante [...] (*ibíd.*: 115) [Énfasis del autor]

En la cultura occidental, todo viaje representa, al fin y al cabo, una invitación socrática al autoconocimiento (ONFRAY 2007: 84), su objetivo principal es descubrirse a sí mismo (*ibíd.*: 81). Pero el resultado del encuentro consigo mismo es mucho más

palpable cuanto mayor es la diferencia entre los sistemas culturales en contacto, cuando, en palabras de Cortázar, se choca con «otra manera de sentir y encaminar la vida» (2012b: 115) y uno se ve en la necesidad de definir su posición. Cortázar se declara sin vacilación un occidental: «Y conste que no renuncio a ser quien soy» (*ibíd.*), aunque el empleo del verbo “renunciar” aquí y en otras partes revela la existencia de una crisis de identidad, de la huella que ha dejado el viaje: «no he renunciado a nada de lo que considero verdaderamente mío, y París se sitúa en primer plano. He vuelto a andar con la delicia de siempre por sus calles, y vuelvo lentamente a mi vida de siempre. *La India queda como algo más que un recuerdo; una cicatriz*, digamos. Pero yo sé que no puedo ser otra cosa que un occidental.» (*ibíd.*: 118) [la cursiva es nuestra]. Medio año más tarde, seguirá dándole vueltas al problema de su identidad, consciente de que fue su viaje a la India el que despertó esa toma de conciencia:

Es un poco como si ahora yo tuviera más derecho a elegir lo que quiero ser, es decir un occidental. Antes lo era de hecho solamente, por la fatalidad de haber nacido en un hemisferio y tener ciertos orígenes raciales. Ahora *he vuelto*, me he reinstalado en Francia. De todo eso no extraigo la menor vanidad, pero sí un sentimiento de paz. Sé que he decidido que jamás podría vivir en el oriente y seguir siendo quien soy. Sé muy bien que no soy nada, pero a cierta edad sólo los ingenuos creen que se puede recomenzar un itinerario vital. (*ibíd.*: 124)

El cuestionamiento de la identidad que se produce en Cortázar tuvo una consecuencia más trascendente que la simple toma de conciencia de su condición de occidental. El cambio de perspectiva durante el viaje le mostró inesperadamente una Francia y una Europa más insignificantes de lo que podía haber sospechado, como lo demuestra en esta carta del 9 de mayo de 1957: «desde la India eso se nota en forma impresionante, y [...] vale para toda Europa. De golpe te das cuenta de lo que es Asia, ese vivero increíble de hombres y de fuerzas; al lado de eso, Europa es como un rinconcito en el mapa, algo viejo y cansado y paralítico...» (*ibíd.*: 131). De resultas de esa ampliación de horizontes, empieza a perfilarse cada vez más nítidamente una nueva faceta del escritor: su condición de latinoamericano. El 5 de agosto de 1957, a menos de un año de su visita a la India, escribe una carta a Lezama Lima en la que habla de cómo, desde la distancia, América se le va dibujando como su “verdadera patria” (*ibíd.*: 133).

Es una transformación cuando menos curiosa en alguien a quien, seis años antes, a la hora de trasladarse a Europa, América Latina le “había importado un bledo”, según sus propias declaraciones en varias entrevistas, como en esta, de 1979: «A mí me importaba un bledo América Latina, realmente me importaba un bledo cuando yo vine a Europa. Era un perfecto pequeño burgués individualista.» (SORIANO – COLOMINAS 1992: 793). El cambio radical se puede explicar con una sacudida existencial fuerte, un choque que tuvo como consecuencia el replanteamiento de la propia identidad y de la posición en el mundo. En vista de las reacciones al contacto con la India en 1956 que se descubren en las cartas de Cortázar, parece muy probable que este proceso de problematización de la identidad se desencadenara precisamente durante ese viaje.

III.5.2. Contrapunto: la segunda visita en 1968

El segundo viaje a la India se realiza doce años después del primero, tiene un motivo similar (por causas laborales: en un congreso de la UNCTAD) y una duración comparable –casi tres meses (de finales de enero a finales de abril de 1968), frente a los dos del primero–, pero en todo lo demás presenta diferencias sustanciales. En primer lugar, está mucho mejor documentado: se conservan 13 cartas y 2 postales enviadas desde Nueva Delhi (frente a una sola carta del primer viaje), además de las numerosas referencias en la correspondencia posterior, muchas fotos, y varios textos inspirados directamente en esta experiencia, entre los que destacan el relato “Turismo aconsejable”, incluido en *Último round* (1969), y el libro *Prosa del observatorio* (1972). Parece que esta segunda visita le dio más tiempo y ganas de escribir, ya que encontramos hasta un soneto, incluido en una de las cartas desde la India (cfr. en: 2012c: 558).

La segunda diferencia sustancial de este viaje en comparación con el primero es el impacto provocado por el contacto con el país. En la primera ocasión, la India le deslumbró, provocándole una crisis existencial e impulsándole a buscar su propia posición entre las distintas formas culturales que puede adoptar la humanidad, pero sin ningún tipo de juicios o prejuicios morales; en la segunda, ve la realidad con ojos de una persona políticamente comprometida, con una identidad bien definida.

Y la tercera gran diferencia reside en la manera de viajar: durante el primer viaje la intención inicial era ver el máximo de monumentos posible, pero lo que en realidad le

impactó más, como ya hemos podido comprobar, fue la gente; en el segundo viaje el propósito fue centrarse en la gente, «mirar a un pueblo» (*ibíd.*: 544), y aunque lo consiguió en parte, en realidad el tema favorito de las cartas esta vez son más bien los monumentos y el arte. Este hecho se debe tal vez a que en 1968 Cortázar tuvo a su disposición un guía destacado: su amigo, el poeta Octavio Paz, conocedor “a fondo” del país y su cultura (cfr. *ibíd.*: 551).

La ilusión con la que se lanzó a este segundo encuentro con la India fue similar a la del anterior, según se desprende de algunas líneas escritas en vísperas del viaje, como la siguiente: «[...] exploraré despacio la India, que conocí en el 56 y que me interesa mucho» (*ibíd.*: 526). La realidad que encontró *in situ*, sin embargo, parece que no estuvo a la altura de sus expectativas, ya que desde el inicio notamos cierta decepción, cuya clave está en la palabra *pobreza*, como se puede comprobar en la primera carta escrita en suelo indio el 30 de enero de 1968: «Volver a ver Nueva Delhi después de 12 años es bastante vertiginoso; *todo parece estar peor, más pobre y sucio*, y a la vez con esa dignidad y esa indiferencia que hacen del indio un ser que me gusta instintivamente» (*ibíd.*: 544) [la cursiva es nuestra]. A pesar del todavía predominante deseo de ver la realidad con ojos positivos, ya vemos la semilla del desencanto que irá germinando y creciendo en las cartas siguientes. Sólo tres días más tarde –el 2 de febrero– le escribió a Jean Thiercelin que no encontraba la India que le había llenado de entusiasmo la primera vez: «Pour l’instant je suis écorché, malade, sans retrouver cet Inde où je fus si heureux il y a 12 ans» (*ibíd.*: 548). Las observaciones sobre los hindúes con los que se encontraba a diario en la oficina delatan una distancia asumida de antemano y una conciencia de la propia identidad de occidental bien definida e incuestionable, creando una imagen casi entomológica de la alteridad absoluta con la que el contacto es poco menos que imposible: «Te escribo desde una oficina apenas terminada, húmeda, con indios de grandes ojos que entran y salen para cumplir vagas ocupaciones [...]. Pasan grandes, hermosas hormigas. Y nosotros parecemos lo que somos: los bárbaros de occidente, chorreando técnica, protestas, agresividad, incomprensión. Kipling estaba en lo cierto: East and West shall never meet.» (*ibíd.*: 546-547). Así y todo, al igual que en el primer viaje, hizo esfuerzos por ver, en la medida de lo posible, el país y la gente con ojos desprejuiciados, aun a sabiendas de que el tiempo no le alcanzaría para salir de la ignorancia, indignado al mismo tiempo de la actitud de sus compañeros de trabajo que se permitían juzgar una realidad que desconocían profundamente, como se puede ver en esta carta a Jean Thiercelin del 4 de

marzo: «J’essaye de voir et de comprendre un peu l’Inde, mais je me sens assez loin et je n’aurais pas le temps de combler tant d’ignorance. Si tu voyais mes collègues, l’assurance avec laquelle ils *jugent!* Français, Argentins, Anglais –des tas d’imbéciles dégoûtés de la “saleté” et de la “misère”... Race de scribes, bâtards du dieu Nylon.» (*ibíd.*: 563). Este juicio es muy similar al que había emitido sobre sus colegas en la visita anterior²⁹, aunque en esta ocasión parece mucho más tajante en los juicios, viendo las cosas desde la óptica de alguien con una identidad política bien definida (de izquierdas). Es por eso que la sensación predominante de esta segunda visita es «el deslumbramiento mezclado con el horror» (*ibíd.*: 553); Cortázar ya no puede quedarse en la posición de un observador desprejuiciado –si es que esto es posible–, sino que se explaya en la dimensión social de la realidad india:

Lo del horror es lo menos fácil de explicar [...]. Hay momentos en que se tiene la impresión de que no queda ninguna esperanza; basta caminar una hora por la vieja Delhi, mezclado con una increíble muchedumbre miserable y maravillosamente bella al mismo tiempo, y sentirse asediado por niños tan parecidos a los tuyos, a todos los niños del mundo, sólo que enfermos y flacos y golpeándose el estómago con una mano mientras te tienden la otra con la frase que es como el leit-motiv de todo el Oriente: “*Bakshish, sa’hb, bakshish!*”, “¡Limosna, señor, limosna!”.

Por ejemplo, un artículo que acabo de leer prueba que el precio de un hotel de primera clase por una habitación equivale diariamente a la suma con la que 600 familias indias podrían alimentarse también diariamente. A nosotros nos dan 90 rupias *per diem*, es decir que recibimos diariamente para vivir una suma tres veces mayor de lo que gana un barrendero *por mes*. Y así sucesivamente... (Te señalo, de paso, que la mayoría de los traductores encuentra que 90 rupias diarias no alcanzan para nada, y han protestado ya varias veces.) (*ibíd.*: 553-554)

La actitud de crítica social llega a su máximo tras la visita de lo que Cortázar llama «el infierno de Calcuta» (*ibíd.*: 575), donde «hay un horror permanente que sólo pueden ignorar los que viajan por cuenta de American Express y duermen en hoteles de lujo» (*ibíd.*: 573). El espectáculo de esta ciudad lo dejó marcado de por vida, y a partir

²⁹ Recordemos, por ejemplo, este fragmento casi idéntico de una carta de la primera visita, donde confronta su propia actitud con la de sus compañeros de la UNESCO: [...] cuando *comparo mis experiencias con las de la mayoría de mis colegas unesquistas, que se limitaban a superponer sus prejuicios de occidentales a todo lo que veían, y por lo tanto veían muy poco*, pienso que quizá he podido entender una mínima parte –y ya es mucho– de ese mundo fabuloso. (2012b: 113) [La cursiva es nuestra.]

de entonces la palabra que con más frecuencia utilizó para definir la realidad india contemporánea fue *infierno*. La escena que se le quedó grabada con fuego en la memoria, convirtiéndose para él en la imagen por excelencia de la India moderna, fue la de la multitud de pobres viviendo al aire libre, en la plaza del ferrocarril de Calcuta. Aquí está una de las descripciones más memorables:

Quise conocer Calcuta y todavía no he conseguido lavarme de esa impresión. Creer que estamos en la edad moderna, después de una visión semejante, es ser hipócrita o imbécil. En la estación de ferrocarril y las plazas adyacentes (por darte un ejemplo) viven permanentemente millares de familias sentadas en el suelo, en los andenes, las calles, entre dos vías de tranvía, al borde de los charcos de agua podrida. Cada familia cuenta cinco o más niños, revolcándose desnudos en el barro y la mugre; hombres y niños están esqueléticos, muchos leprosos o con elefantiasis, y el núcleo familiar visible lo constituye una olla en torno a la cual están sentados o tendidos, y donde cocinan algún puñado de arroz que les dan o que consiguen pidiendo limosna. *No sé de una imagen mejor del infierno que la de una familia viviendo al aire libre, entre dos vías de tranvía y rodeada de otros centenares de grupos análogos [...] (ibíd.: 573-574) [La cursiva es nuestra]*

Pero a diferencia de sus compañeros traductores, refugiados en la burbuja protectora de los hoteles y las zonas más turísticas, Cortázar no le hizo ascos a las escenas de extrema pobreza, sino que se sumergió intencionalmente en ese mundo de parias, en busca de una experiencia que trascendía los límites de la exploración de una ciudad o un país concretos. Calcuta resultó ser otro ejemplo contundente, a ojos de Cortázar, de que el mundo estaba mal hecho y que había que cambiarlo. Por tanto, al poco tiempo de volver de la India, escribió un texto inspirado en la experiencia de la plaza de la estación de Calcuta, con el título significativo de “Turismo aconsejable”. Se trata de un texto de claro mensaje político y un marcado carácter documental, reforzado por la inclusión de siete fotografías hechas por el autor. El objetivo manifiesto es transmitir una imagen sobrecogedora de la miseria, en aras de lo cual sacrifica uno de los principios básicos de su estilo que consiste en evitar las descripciones. Este es uno de los pocos textos cortazarianos descriptivos que recrea el ambiente de los alrededores y el interior de la Howrah Station, un sitio que la guía consultada por el autor define brevemente de *pintoresco* (CORTÁZAR 2006b: 141), uno de los clichés típicos en la mentalidad del turista, siempre superficial. Cortázar, en cambio, intenta provocar una

mayor implicación emocional y moral del lector occidental, mostrarle un punto de vista sobre la realidad “tercermundista” que este muchas veces, en calidad de turista, prefiere ignorar. De allí el título del texto, que aconseja una nueva forma de hacer turismo, de viajar con los ojos abiertos para los graves problemas del mundo moderno.

Al igual que en las cartas, una de las palabras que más se repiten en “Turismo aconsejable” es *infierno* (cfr. *ibíd.*, por ejemplo en las páginas 140, 142 y cuatro veces en la 146), y la única salvación posible que ve el autor es la revolución: «Es posible que allí mismo, con su zapato al borde de una mano de mujer tendida de lado, comiendo unas semillas en el fondo de una hoja muy verde, se dé cuenta de que sólo la locura vuelta acción y más tarde sistema (porque las revoluciones son una locura impensable para los folletos de *Air India*, la guía Murray y la señora Indira Gandhi) podría acabar con eso que está sucediendo a sus pies [...]» (*ibíd.*: 144). La misma solución termina por defender Cortázar en una carta a Lezama Lima, escrita a los tres meses de la vuelta a Francia: «[...] el espectáculo material y moral de la India es terrible (sólo una revolución a lo Mao podría hacer algo por ese país, estoy convencido)» (2012c: 590).

Es evidente que el segundo viaje de Cortázar transcurrió bajo el signo de ese horror provocado por la miseria en las calles de las ciudades indias que no podía dejar indiferente a una persona políticamente comprometida con movimientos izquierdistas. Sin embargo, eso no le impidió buscar también la cara positiva del país asiático, básicamente en los monumentos del rico patrimonio histórico y artístico. Así lo expresa el mismo escritor en una carta a Julio Silva del 20 de febrero de 1968: «Todo eso es parte del horror, y me mancha el viaje y la vida y el aire. Pero, por supuesto, no soy morboso al cuete y sé vivir y mirar, de modo que la maravilla también me llega a sus horas» (*ibíd.*: 554). En este aspecto inevitablemente turístico del viaje –a pesar de los intentos por superar la actitud del turista de masas– Cortázar vuelve a ser el caminante incansable y lleno de curiosidad intelectual quien explora sistemáticamente los lugares visitados, tratando de penetrar más allá de lo superficial y «de entender mejor las etapas del arte indio y musulmán» (*ibíd.*: 566). Pero a diferencia del primer viaje, ahora el escritor contó con la ayuda de un guía erudito y buen conocedor del subcontinente indio como Octavio Paz, con quien mantuvo largas conversaciones sobre budismo y arte (*ibíd.*: 563), mientras estuvo alojado en su casa o durante la vuelta por el país y por Ceilán que hicieron juntos. Todo esto, sin duda, le dio un conocimiento mucho mejor y más profundo sobre la India que durante el primer viaje doce años antes, y sin embargo el balance final de esta visita fue de cierto desengaño. El escritor achacó esta actitud

distanciada básicamente a causas relacionadas con la edad, pero también a la adhesión a una determinada causa política (la Cuba revolucionaria) que le hacía ver en la estancia de tres meses en la India poco menos que una pérdida de tiempo. Lo atestigua esta carta a Eduardo Jonquières del 23 de febrero de 1968:

Nosotros andamos bien, un poco perdido el impulso vital de otros tiempos, mirando una India más pobre y más triste, y por mi parte con un extraño sentimiento de desapego que no conocía antes. Será porque de golpe me siento tan próximo a cosas junto a las cuales resbalé amablemente a lo largo de mi vida; o la andropausia, quizá, o el *curry* con jugo de mangos, esas cosas metafísicas. En todo caso comprendo que aquí sobro y que pierdo el tiempo, y que en cambio debería estar en otros lados haciendo otras cosas. (*ibíd.*: 558)

El contraste con el entusiasmo del primer viaje es evidente y demuestra la evolución experimentada por Cortázar durante los doce años intermedios en lo referente a la consolidación de su identidad cultural y política. La primera visita de 1956 fue marcada por la irrupción del Otro absoluto –aquel con el que la comunicación era poco menos que imposible– ante los ojos del Cortázar viajero, abonando el terreno para las transformaciones posteriores; la segunda visita de 1968 tuvo un impacto más débil – porque el escritor tenía ya una identidad cultural y política bien definida–, dejándole incluso cierta sensación de desencanto. Es de suponer que esta segunda experiencia india tuvo –en gran medida– el efecto de reescribir en la memoria del escritor la imagen del país, minimizando el papel del impacto del primer contacto, cosa que podría explicar el silencio de Cortázar, en las entrevistas de los años setenta y ochenta, sobre el papel de la India en su transformación iniciada, como hemos visto, a finales de los cincuenta.

III.6. «ESTE MUNDO ESTÁ MAL HECHO»: EL VIAJE POLÍTICO Y EL EXILIO

Un indicio indirecto de que el interés de Cortázar por la realidad política y social latinoamericana pudo surgir a los pocos meses de haber regresado del primer viaje a la India se encuentra en una carta a Roberto Fernández Retamar del 10 de mayo de 1967, en la que comenta que su simpatía (su “participación afectiva”) con el movimiento revolucionario en Cuba comenzó ni más ni menos que en 1957, y no, como sería de esperar, con el triunfo de la revolución castrista (en enero de 1959) o con la primera visita a esa isla caribeña (1963), fechas señaladas tradicionalmente: «En 1957 comencé a tomar conciencia de lo que pasaba en Cuba (antes había noticias periodísticas de cuando en cuando, vaga noción de una dictadura sangrienta como tantas otras, ninguna participación afectiva a pesar de la adhesión en el plano de los principios)» (2012c: 416). Esto viene a evidenciar que entre 1957 y 1963 hubo un interés por la situación en la isla que fue en aumento y que la primera visita no hizo sino afianzar.

Existen discrepancias considerables entre los estudiosos de la vida de Cortázar con respecto a la fecha de su primer viaje a Cuba. La situación se complica por el hecho de que en diferentes ocasiones el propio escritor señalara fechas muy variadas. Así, en una entrevista hecha por Rosa Montero se menciona el año 1961 (MONTERO 1992: 797); el mismo año viene señalado también por Miriam Di Gerónimo (2004: 16) y por Mario Goloboff, quien afirma que es entonces cuando se realiza la primera visita «con un grupo de amigos» (1998: 153), añadiendo que en 1963 tiene lugar el «primer encuentro no turístico» de Cortázar con la isla, que fue el que provocó los profundos cambios en su vida (*ibíd.*: 157); Graciela Montaldo, en una cronología de la vida de Cortázar, fija el viaje en 1962 (1992: 548). En una entrevista de 1981, el propio escritor afirma haber visitado Cuba por primera vez un año y medio después del triunfo de la Revolución, lo cual situaría el viaje, de manera no muy precisa, a mediados de 1960, aunque en este caso podríamos suponer algún fallo en la memoria: «Cuando la Revolución cubana triunfó tuve deseos de ir a ver eso, y apenas pude, un año y medio después, –conocí a unos cubanos aquí en París– organizamos un viaje y fui a La Habana» (KOHUT 1983: 224). En el libro que recoge sus clases de literatura impartidas en Berkeley en 1980, el autor afirma que visitó Cuba «por primera vez en 1961 como miembro del jurado de la Casa de las Américas que se acababa de fundar» (CORTÁZAR 2013: 23). Sin embargo, en las cartas del escritor –su único “diario” y el testimonio directo más cercano en el

tiempo a los hechos–, fue la visita entre enero y febrero de 1963 la que estuvo motivada por la participación en el jurado del premio de Casa de las Américas (cfr. por ejemplo en CORTÁZAR 2012b: 327), y además no existe ninguna referencia a visitas anteriores a la isla, al contrario: es precisamente esta la ocasión que se señala como el primer contacto con Cuba, anhelado durante años, como lo corrobora este pasaje de una carta a Sara y Paul Blackburn, escrita en vísperas del viaje, el 16 de diciembre de 1962: «The invitation was so unexpected that I have not fully realized yet what is going to mean to me. All these years I have been longing to go to Cuba to have a direct experience of what is happening there, and suddenly... there we go!» (CORTÁZAR 2012b: 331). Este es también el año que se señala como el del primer contacto con Cuba en el editorial del número dedicado al escritor de la revista *Casa de las Américas* de julio-octubre de 1984 (cfr. en: CASA 1984: 4). Por lo tanto, en nuestro trabajo, será este viaje a la isla en 1963 al que nos referiremos y consideraremos como el primero.

Independientemente de la fecha exacta de la primera visita a la isla caribeña, es indudable que el interés del escritor por lo que ocurría en Cuba es considerablemente anterior, remontándose al menos a 1957, según la afirmación de Cortázar ya citada. Esto supone una evolución de unos seis años que acabó por desencadenar una serie de cambios radicales que en los años siguientes afectarían la personalidad entera del escritor argentino: desde sus códigos identitarios, pasando por su vida profesional y privada (incluida su manera de viajar), para llegar al aspecto físico. Podríamos afirmar que esta transformación se llegó a completar en el intervalo de los doce años entre sus dos visitas a la India, ya que el Cortázar anterior a 1956 (cosmopolita, esteticista y vuelto de espaldas a América Latina) se convierte en el políticamente comprometido que, a partir de 1968, declarará: «Este mundo está mal hecho, como ya sospechó San Ignacio de Loyola» (2012c: 625), y dedicará el resto de su vida a tratar de rectificarlo en la medida de sus posibilidades, considerando un deber moral «ayudar lo más posible a salir de tanto pantano en que anda metido el homo sapiens» (2012d: 462). A continuación intentaremos buscar las claves de esta transformación espectacular.

III.6.1. La evolución de las identidades de Cortázar

Según Todorov, la «identidad individual es el resultado del cruce de varias identidades colectivas, y no es la única» (2008a: 86). Entre las identidades colectivas, las de mayor importancia son la cívica, la cultural y la política (o moral).

Identidad cívica. Es la que suele estar determinada por el pasaporte de una persona, por su nacionalidad, y en principio no debería presentar dificultades a la hora de ser definida. En el caso de Cortázar, el único punto problemático a ese respecto son los primeros cuatro años de su vida (aquellos que la familia pasó en Bélgica, Suiza y España). Según el testimonio de su madre, el escritor fue inscrito en la Legación Argentina de Bruselas inmediatamente después de su nacimiento, es decir que tuvo desde el principio la nacionalidad argentina; Eduardo Montes-Bradley, sin embargo, pone en tela de juicio esta versión, aduciendo que según sus investigaciones en los archivos oficiales argentinos, no existe ningún documento que la confirme. Por lo tanto, según este autor, lo más probable es que, al nacer, Cortázar obtuviera automáticamente la nacionalidad alemana, según las leyes vigentes en la Bélgica ocupada de aquel entonces, y no llegó a tener la nacionalidad argentina hasta el regreso de la familia a Buenos Aires (MONTES-BRADLEY 2005: 93). En todo caso, a partir de 1918 Cortázar tuvo sin duda alguna la nacionalidad argentina, conservándola hasta casi el final de sus días, cuando obtuvo el pasaporte francés. En cuanto a los motivos para solicitar la nacionalidad francesa, el escritor siempre subrayó que fueron de orden puramente pragmático y que ningún pasaporte podía cambiar su «esencial latinoamericanidad» (2012d: 231). Al presentar la primera demanda de la que tenemos constancia, en 1970, adujo como razón oficial, además del tiempo que llevaba viviendo en Francia, el deseo de arreglar su situación familiar, es decir, poder divorciarse de Aurora Bernárdez (*ibíd.*: 135). Ante los amigos, sin embargo, explicó que las causas eran más bien de índole política, por la seguridad que le daría un pasaporte francés en caso de que sus relaciones con las autoridades argentinas llegasen a complicarse (*ibíd.*: 230), además de que, como extranjero en Francia, la ley le prohibía expresar públicamente cualquier opinión sobre la situación política interna del país (KOHUT 1983: 225). La nacionalidad francesa le fue denegada en esta ocasión, y por segunda vez en 1975, por los informes desfavorables de la policía a causa de las actividades políticas del escritor (CORTÁZAR 2012d: 534), y no

fue hasta 1981 cuando, con la llegada al poder del gobierno de Miterrand, sus gestiones dieron el resultado esperado (2012e: 366). A las críticas públicas que este hecho provocó de inmediato, Cortázar replicó que «la verdadera nacionalidad no la da un pasaporte sino la conducta personal y la actitud con respecto a su país» (*ibíd.*: 367), y que su nueva condición le permitiría ser mucho más útil a Argentina y a América Latina en general. Veamos como ejemplo el siguiente fragmento de un carta de la época: «Lamento que el acuerdo de doble nacionalidad con la Argentina fue denunciado hace dos o tres años, pues ceso de ser argentino, cosa que no estaba ni está en mis intenciones. Pero como lo que valen son los hechos y no los pasaportes en estos casos, te imaginás que mi nueva condición me servirá precisamente para ser más eficaz en el combate contra los gorilas de nuestro pobre continente [...]» (*ibíd.*: 372).

Identidad cultural. Hasta cierto punto, la evolución de la identidad cultural de Cortázar sigue una trayectoria contraria a la de la cívica. Como ya hemos tenido ocasión de destacar, los primeros cuatro años de la vida del escritor fueron marcados por la lengua francesa, que fue para él la principal hasta la llegada a Argentina en 1918, según sus propias declaraciones en una de las cartas (2012c: 440). Este hecho fue determinante para el papel que jugaría la cultura francesa en su vida: en 1940 se proclama «más que nunca cerca del espíritu de Francia» (2012a: 82), hasta el punto de afirmar: «yo hablo de Francia en cada letra que escribo» (*ibíd.*: 102). Esta identificación con la cultura francesa le impulsará a dar el paso decisivo de trasladarse a vivir a Francia, con una mentalidad tan cosmopolita que, en el primer año en París, asumió como lógica y natural la posibilidad de irse olvidando del español (*ibíd.*: 375), relegándolo a la posición de idioma “nocturno”, de un territorio de sueños, mientras que el francés se habría de elevar al rango de idioma “diurno” (*ibíd.*: 381). El pronóstico no se cumplió en la realidad: en los años siguientes, el escritor convirtió el español en uno de los pilares de su identidad, subrayando en numerosas ocasiones como significativo el hecho de haber vivido durante décadas en Francia sin haber cambiado de idioma (cfr. por ejemplo en 2012e: 367). Algo más, los primeros indicios del “redescubrimiento” de la identidad argentina son precisamente de carácter idiomático, a los dos años del traslado a Europa, en una carta escrita desde Italia: «Esta mañana me encontré con algunos argentinos que comen como nosotros en el *Onarmo* [...]. Mientras hablaba con ellos, y los oía hablar –con esas inflexiones argentinas que son las de uno, pero que después de un par de años en Europa se redescubren sorpresivamente en boca de otros, y parecen

nuevas y muy hermosas–, de pronto me di cuenta de cuánto extraño a mis amigos de allá [...]» (2012a: 464).

Es a partir del viaje a la India en 1956, sin embargo, cuando Cortázar empezó a cuestionarse sistemáticamente la propia identidad. El 8 de mayo de 1957, a los cinco meses del regreso a París, le escribe a Jean Barnabé afirmando que fue durante ese viaje cuando adquirió plena conciencia de su condición de occidental (2012b: 124).

Esta concienciación de la pertenencia a la cultura occidental va de la mano con otro “descubrimiento”: el de una identidad latinoamericana que ocupa una posición intermedia entre la nacional (la argentina) y la más general (la occidental), un proceso que irá cobrando una importancia cada vez mayor. Tres meses después de la declaración anterior, Cortázar le escribe a Lezama Lima sobre el proceso de redefinición de la identidad que se está gestando en él:

En estas islas a veces terribles en que vivimos metidos los sudamericanos (pues la Argentina, o México, son tan insulares como su Cuba) a veces es necesario venirse a vivir a Europa para descubrir por fin las voces hermanas. Desde aquí, poco a poco, América va siendo como una constelación, con luces que brillan y van formando el dibujo de *la verdadera patria*, mucho más grande y hermosa que la que vocifera el pasaporte. (*Ibíd.*: 133) [La cursiva es nuestra]

En este contexto es explicable el hecho de que el interés del escritor por la lucha contra la dictadura de Batista en Cuba surgiera precisamente en este año 1957 (2012c: 416), junto con el inicio de una evolución ideológica hacia la izquierda política que se fue perfilando con más claridad en los años posteriores. A partir de ese momento, en las cartas se hacen cada vez más frecuentes las expresiones del tipo *nuestra América* (2012b: 473 y 474) o *nuestras tierras* (*ibíd.*: 563), señales de un sentimiento cada vez más fuerte de pertenencia a la comunidad latinoamericana, un hecho que en 1967, a la vuelta del segundo viaje a Cuba, le provocó la sensación de ser un extranjero en París (2012c: 370), algo sorprendente en una persona que trece años antes, en 1954, se declaraba «completamente adaptado» a esa ciudad, en la que se movía «como pez en el agua» (2012a: 518). Mirando hacia atrás, Cortázar considera –en 1967– que el traslado a París fue un paso necesario, un cambio de perspectiva que le permitió descubrir su verdadera identidad latinoamericana. Así lo expresa en una carta a Roberto Fernández Retamar, en la que reflexiona retrospectivamente sobre su trayectoria vital:

¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia, sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano? Pero esta paradoja abre una cuestión más honda: la de si no era necesario situarse en la perspectiva más universal del viejo mundo, desde donde todo parece poder abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre. (2012c: 414-415)

Pero Cortázar entiende este redescubrimiento de su identidad latinoamericana como una compleja evolución hacia una actitud moral e intelectual de orden superior, y no como una supuesta vuelta a los orígenes o como algún tipo de nacionalismo; por eso, haber elegido París como lugar de residencia no le parece incompatible con el hecho de ser un latinoamericano comprometido con la suerte de su continente de origen. En la misma carta a Fernández Retamar de 1967 dice:

[...] la paradoja de redescubrir a distancia lo latinoamericano entraña un proceso de orden muy diferente a una arrepentida y sentimental vuelta al pago. No solamente no he vuelto al pago sino que Francia, que es mi casa, me sigue pareciendo el lugar de elección para un temperamento como el mío [...]. Cuando digo que aquí me fue dado descubrir mi condición de latinoamericano, indico tan sólo una de las consecuencias de una evolución más compleja y abierta. (*ibíd.*: 415)

La prueba de que no se trataba de una “vuelta al pago” está en el hecho de que, a pesar de declararse argentino y de referirse a Argentina como a *mi país* (cfr. por ejemplo en 2012b: 109), la posibilidad de volver a vivir allí le provocaba pánico, porque, según afirmaba, su «acondicionamiento histórico de argentino se interrumpió en 1951» (2012b: 627). En una carta a Antón Arrufat de 1965 incluso llegó a afirmar que tenía alma de apátrida (2012c: 43). La relación con *su* país siguió siendo siempre compleja y contradictoria, una especie de amor a la distancia, como se hace patente en estas líneas a Graciela de Sola de 1964: «[...] va siendo cada vez más improbable que yo vuelva a mi país. Hay razones de fondo, y la más grave es mi total inadaptación a las formas argentinas de vida. [...] Por ahora soy un argentino que anda lejos, que tiene que andar

lejos para ver mejor.» (2012b: 533). Su compromiso político con la suerte del continente, sin embargo, fue incondicional.

Identidad política. La visión más generalizada sobre el “primer” Cortázar –el anterior a su contacto con la Cuba revolucionaria– ofrece la imagen de una persona apolítica (cfr. por ejemplo en GOLOBOFF 1998: 49), interesada solo en lo estético, como se puede comprobar en la parte que le dedica Luis Harss en su libro *Los nuestros*: «Cortázar no fue siempre lo que es, y cómo llegó a serlo es un problema misterioso y desconcertante. En su primera época fue una especie de esteta borgiano cuya sombra lo persigue todavía. Pero viró a medio camino.» (1971: 254-255). Esta es la versión de los hechos consagrada por el propio Cortázar en entrevistas y cartas posteriores a su “viraje” hacia el compromiso político, como se hace patente por ejemplo en una carta a Graciela de Sola de 1967, en la que le hace un resumen autobiográfico, afirmando que hasta su traslado a Francia en 1951 era un «burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético» (2012c: 440). Algunos críticos, sin embargo, ponen en tela de juicio esta versión, como es el caso de Eduardo Montes-Bradley, quien sostiene que «Cortázar es un animal comprometido con el pensamiento político desde mucho antes de su visita a la isla del nunca jamás» (2005: 282) y que la política entró en su vida todavía en Argentina, con el advenimiento del peronismo (*ibíd.*: 297). Existen también afirmaciones extremas según las que el “primer” Cortázar fue un “conservador de derecha” (*ibíd.*: 163). Otros, sin embargo, afirman que incluso en su primera etapa el escritor, aunque lejos todavía de la militancia activa, «ya había tomado una decisión política hacia la izquierda» (DI GERÓNIMO 2004: 60). La verdad –al menos la que permiten deducir sus cartas– se encuentra tal vez en el medio: en su juventud, sin ser totalmente indiferente a la política (teniendo de ella unas ideas más bien elitistas), Cortázar de ningún modo fue tan activo como llegó a ser a partir de los años sesenta.

Según la información que dan sus cartas, en sus primeros tiempos el escritor tenía una actitud elitista, de distanciamiento de las masas populares, considerando a la democracia un ideal que probablemente nunca se realizaría y predicando el alejamiento de las personas cultas de la militancia política. Lo expresa de la siguiente manera en una misiva a Mercedes Arias del 18 de julio de 1940:

Yo advierto que la democracia (con sus típicas formas de gobierno) no pasa de un ideal jamás realizado. Los pueblos no tienen un nivel espiritual como para girarse.

[...] el hombre del siglo XX –como *masa*– sigue siendo exactamente tan imbécil y miserable como bajo los Césares y los Alejandro. [...] *nosotros*, la minoría culta, alejada del dinero y la ambición, con fines sublimados (arte, poesía, Dios, qué sé yo) haríamos muy bien en permanecer alejados de toda milicia, de toda participación. [...] ¿Es que, después de todo, hemos perdido la fe en la democracia? No. Como forma de gobierno, como ideal social, sigue siendo la coronación histórica, moral, ética del hombre. Pero es un *ideal*. No se ha logrado aún. Y uno teme –*now*– que no llegue a realizarse nunca. (2012a: 91) [Énfasis del autor]

Este fragmento demuestra claramente que, al definir en años posteriores esa etapa de su vida como *apolítica*, Cortázar quería decir no tanto que le faltara interés por lo que sucedía a su alrededor, sino más bien que procuraba mantenerse al margen de militancias políticas, a las que consideraba actividades gregarias, indignas de una persona que pretendía elevarse espiritualmente. En este contexto, resulta lógica la postura que adoptó frente a la llegada al poder del peronismo a mediados de los cuarenta: un distanciamiento (y hasta podríamos decir rechazo) de la irrupción a la escena política de los estratos más bajos de la sociedad. Lo dice expresamente en una carta a Sergio Sergi de 1946, en la que se queja de tener que aguantar «a sudorosos descamisados en la plataforma» del tranvía (2012a: 254). Los motivos esencialmente estéticos de ese rechazo del peronismo se pueden observar también en declaraciones posteriores, hechas desde la distancia, como la siguiente de 1972: «[...] me ahogaba dentro de un peronismo que era incapaz de comprender en 1951, cuando un altoparlante de la esquina de mi casa me impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok; hoy puedo muy bien escuchar a Bartok (y lo hago) sin que un altoparlante con slogans políticos me parezca un atentado al individuo» (2012d: 320). Podríamos afirmar que la actitud hacia el peronismo representa una especie de piedra de toque para establecer el contraste entre el “primer” Cortázar y el políticamente comprometido, ya que en sus entrevistas de los años setenta y ochenta da muestras de una evolución considerable al respecto:

[...] con toda mi clase social, con toda la pequeña burguesía, estábamos en contra de Perón porque no, nunca analizamos a fondo ese fenómeno de levantamiento popular. Al contrario... Nos pareció peligroso porque veíamos en Perón un demagogo, y en eso teníamos razón. En lo que estábamos equivocados era en creer que el movimiento de masas era un movimiento desprovisto de sentido. Tenía un sentido. A pesar de Perón tenía un sentido. Era una primera tentativa de levantarse en busca de una

justicia social que faltaba y que sigue faltando en la Argentina. (BERG 1990: 131-132)

El viraje hacia el compromiso político tuvo lugar en Francia y, según el propio Cortázar, de forma paralela a su “retorno latinoamericano”: «[...] entonces sentí que esa doble experiencia no era doble, en el fondo, y ese brusco descubrimiento me deslumbró. Sin razonarlo, sin análisis previo, viví de pronto el sentimiento maravilloso de que mi camino ideológico coincidiera con mi retorno latinoamericano [...]» (CORTÁZAR 2012c: 417). El inicio de la transición del plano estético al ético se produciría, por tanto, también en la época inmediatamente posterior al primer viaje a la India, cuando el escritor empezó a seguir a través de los periódicos «todos los episodios de la Sierra Maestra con un interés mucho mayor del que había tenido para otros procesos históricos anteriores», según él mismo afirma en una entrevista (KOHUT 1983: 224). Como ya hemos visto, es indudable el papel del viaje a la India para la superación de la perspectiva eurocéntrica, así como en el proceso de descubrimiento del prójimo en la época de la gestación de *Rayuela*, y este descubrimiento, a su vez, llevó a la paulatina toma de conciencia de los problemas del llamado Tercer Mundo (más concretamente de América Latina) y a la decisión de colaborar en la búsqueda de soluciones políticas. Cortázar es ambiguo a la hora de señalar los motivos de su compromiso político, destacando en primer lugar su contacto con la Revolución Cubana en 1963, pero sus explicaciones dejan entrever un proceso de maduración que abonaría el terreno para esa transformación:

Ese proceso que, en un plano más privado se había iniciado aquí en París conmigo en la época de «El Perseguidor» y de «Rayuela», esa especie del descubrimiento del prójimo y, por extensión, descubrimiento de una humanidad humillada, ofendida, alienada, ese abrirme de pronto a una serie de cosas que para mí hasta entonces no habían pasado de ser simples telegramas de prensa; la guerra de Vietnam, el Tercer Mundo, y que me había conducido a una especie de indignación meramente intelectual, sin ninguna consecuencia práctica, desemboca en un momento dado en un decirme: «bueno, hay que hacer algo», y tratar de hacerlo. Mi primer viaje a Cuba, en 1962 [*sic*], fue hacer algo. (GONZÁLEZ BERMEJO 1978: 120)

El viraje hacia la izquierda empezó precisamente a raíz de ese descubrimiento del prójimo y se fue definiendo con creciente claridad, pero siempre conservó el

carácter de actitud moral, sin llegar nunca a la plena militancia política. En primer lugar, Cortázar siempre se mostró muy crítico con el comunismo de tipo soviético. Así, por ejemplo, en 1946 declaró que «cuando se dedica más tiempo a leer la biografía del padrecito Stalin que a mirar grabados de Durerro, las consecuencias saltan a la vista» (CORTÁZAR 2012a: 258), y hasta los últimos años de su vida rechazaría la calificación de militante comunista (cfr. en CORTÁZAR 2012e: 49-50). En cambio, desde la toma de conciencia política estuvo convencido de que el capitalismo estaba “podrido” y acarició la esperanza de que fuera posible construir (sobre todo en América Latina) una especie de socialismo democrático, diferente del soviético. En 1964 escribe a Manuel Antín lo siguiente: «A esta altura de mi carta debés pensar que me paso el día leyendo a Marx. No, no lo he leído nunca; pero hoy sé que el capitalismo está podrido y liquidado, aunque ignoro cuál será el verdadero camino del futuro (en todo caso no será el de la URSS, pero tampoco –lo deseo ardientemente– el de los Estados Unidos)» (2012b: 518). Este fue su credo político hasta el final: una actitud moral y deseo de ayudar en la búsqueda de nuevos caminos para “rectificar el mundo”, aun sin proponerse llegar a un conocimiento detallado de las teorías políticas existentes. De hecho, en numerosas ocasiones Cortázar se proclama desconocedor de las teorías políticas, como en esta carta a Saúl Sosnowski de 1972: «[...] soy profundamente ignaro en teorías políticas; he dicho siempre que creía en la vía socialista y en una revolución que nos llevara a ella, pero jamás he pretendido pasar por un marxista en el plano de las ideas. Leo todo lo que puedo, y trato de aprender para equivocarme menos; mis incursiones en el marxismo terminan por el momento ahí.» (2012d: 321).

Ahora bien, esta relativa estabilidad en el plano ideológico en los años posteriores a la politización de Cortázar no excluye una radicalización en el plano de la acción. Esta radicalización se hace notoria en 1968, tras la vuelta del escritor y su esposa del segundo viaje a la India, cuando aterriza en un París en medio de la efervescencia de las protestas del Mayo francés, «entre barricadas y manifestaciones estudiantiles, en plena poesía callejera» (2012c: 589). Las causas no son del todo claras: podría tratarse del resultado de una evolución lógica, del impacto que le causó la imagen de la pobreza en la India, del entusiasmo que le provocó el estallido de las protestas en Francia, o de una combinación de todo esto. Hay quienes sugieren la posibilidad de que la radicalización se debiera a causas de carácter más personal, al hecho de que precisamente en aquella época el autor conociera a Ugné Karvelis, su compañera íntima de los diez años siguientes. Es lo que sugiere por ejemplo Mario

Goloboff: «Frente a los numerosos y enconados enemigos actuales de Ugné, sus defensores le atribuyen la gran difusión internacional que Cortázar alcanzó. Enemigos y defensores coinciden a veces en atribuir también a Ugné Karvelis los tan estrechos contactos de Cortázar con Cuba (unos, como crítica, claro, y otros como elogio), y su adhesión cada vez más decidida y militante a las causas sociales y políticas.» (1998: 173). Al mismo tiempo, el matrimonio con Aurora Bernárdez –quien no manifestaba entusiasmo alguno por las causas defendidas por Cortázar– llegó a su término, aunque, según Mario Goloboff, por causas más complejas que el compromiso político: «[...] seguramente por muy otras razones, siempre más complejas que los comentarios maniqueos, la relación con Aurora Bernárdez fue llegando a su fin y, a medida que se iban afirmando en él sus convicciones políticas tan militantes, se alejaba de quien nunca dejó de ser más bien apolítica y ciertamente opuesta a ese tipo de compromiso.» (*ibíd.*: 170). Sea como fuere, lo indudable es que a partir de ese momento (alrededor del año 1968) se opera en Cortázar una radicalización que afectará su vida privada y en cierto sentido toda su personalidad. Él mismo expresa la sensación de ese cambio de la siguiente manera en una carta a Paul Blackburn del 21 de enero de 1968: «No sé todavía qué voy a hacer, o en qué me voy a convertir, pero hay un Julio que se ha muerto y otro que todavía no acaba de nacer.» (2012c: 542). El que llegó a “nacer” fue un Julio diferente incluso en el aspecto físico. Si aceptamos la teoría del tratamiento hormonal (Cfr. GOLOBOFF 1998: 169 o MONTES-BRADLEY 2005: 20), debería de haber empezado precisamente por aquella época, puesto que en 1970 ya tenemos a Cortázar con la barba característica (Cfr. CORTÁZAR 2012d: 124) y con la cara tan cambiada que sorprende hasta a sus amigos más íntimos como Eduardo Jonquières (*ibíd.*: 162), lo cual vendría a evidenciar un deseo de proyectar determinada imagen externa, tal vez un intento de inscribirse dentro de los “códigos revolucionarios” del momento que incluían la barba como el atributo más característico. Y ya que es a partir de aquella época cuando el escritor concederá la mayor parte de sus entrevistas, a lo mejor habría que leer las declaraciones en las que consagra la Revolución Cubana como el desencadenante del gran cambio desde la perspectiva de esa preocupación por la imagen de revolucionario.

Crisis de los cuarenta años. Al examinar la evolución de las identidades de Cortázar, no podemos pasar por alto un factor importante como la edad, y más concretamente el momento alrededor de su cuadragésimo aniversario, que es cuando empieza a operarse la transición hacia el compromiso político. En 1958, poco después de su primer viaje a la India, él escribe a Eduardo Jonquières: «Pero ahora vivo, para mi

mal, en un plano en que la edad y el progresivo reumatismo de la voluntad lo van haciendo pasar a uno del plano estético al ético.» (2012b: 153). Es una época que ha dejado en las cartas muchos indicios de una especie de “crisis de los cuarenta”: un balance de los años anteriores, con un énfasis en los errores y el tiempo que el escritor considera perdido. Un testimonio de esto son las siguientes líneas de otra carta a Eduardo Jonquières, esta vez de 1955: «Pero ahora, a más de la mitad de la vida, empiezo a ver el pasado como una monstruosa acumulación de errores, de cosas-que-no-hubieran-debido-hacerse. Jamás me perdonaré no haber venido a Europa a los veinte años, en vez de esperar casi otros veinte.» (*ibíd.*: 71). Años más tarde, en 1964, sitúa el inicio de esta crisis en 1952, poco después de su llegada a Francia: «Como siempre, cuando uno ha llegado a una edad determinada (que varía en cada caso, en el mío fueron los 38 años exactamente) se empieza a sentir de una manera gástrica, existencial, casi palpable, la culpabilidad frente al tiempo “perdido”. Es inevitable, es necesario, y a veces eso ayuda a encontrar una solución, como quien pasa por una puerta sin abrirla, dejando varios dientes en las astillas.» (*ibíd.*: 609). La solución de Cortázar fue bastante radical, aunque no tan brusca como podrían hacer pensar algunas de sus declaraciones posteriores. El proceso de replanteamiento de la propia identidad y de los objetivos en la vida parece haberse iniciado con una crisis de la mediana edad, en medio de la cual el primer viaje a la India actuaría como un catalizador, desencadenando los cambios posteriores en todos los planos, incluida su manera de viajar.

III.6.2. El Cortázar viajero después de 1956

El período de la vida de Cortázar que se inaugura con su posicionamiento político se caracteriza con desplazamientos cada vez más intensos. Como ya hemos avanzado en varias ocasiones, la gran diferencia en la manera de viajar con respecto a los años anteriores es el creciente interés por los habitantes autóctonos, casi ausente hasta entonces (al menos a juzgar por los testimonios dejados en su correspondencia). Por primera vez ese interés se manifestó con claridad en la India, donde el espectáculo de la calle le resultó al menos tan interesante como el Taj Mahal (2012b: 111-112), o «se sacaba más provecho charlando en *basic English* con los choferes de los taxis que con los delegados de la Unesco» (*ibíd.*: 121). A partir de entonces, en sus cartas se encuentran numerosas observaciones sobre los habitantes de los lugares visitados,

muchas veces de carácter generalizador, una prueba inequívoca de la creencia de Cortázar en lo que comúnmente se define como “carácter nacional”. Así, del viaje a Estambul en 1958 encontramos el siguiente comentario: «Los turcos se visten a la europea y tienen un dinamismo casi francés, pero paralelamente se siente ese otro *tiempo* oriental, esa calma imperturbable, esa deferencia hacia el extranjero que a veces es casi desdeñosa» (*ibíd.*: 159) [énfasis del autor]. De la misma manera, cuando habla de su primera visita a Irán, en 1965, ya no puede faltar la referencia a los iraníes: «Me gustó el Irán, su gente, los ojos increíblemente grandes y negros de las muchísimas Farah Diba que circulan por todos lados» (2012c: 182). También en este caso Cortázar utiliza sus impresiones para generalizar: «Los iraníes son como napolitanos: hablan hasta por los codos, se ríen, se injurian, se amontonan, y al cabo de dos días uno descubre que son cordiales y amigos, y que están siempre dispuestos a acompañarte sin fines lucrativos» (*ibíd.*: 179). Sin embargo, por aquella época en Cortázar empieza a perfilarse también cierta tendencia a trascender la condición de viajero impresionista, para llegar a conocer desde dentro los países que visita. Es el momento en que el contacto con los autóctonos se fue convirtiendo en una de las vías más importantes en el proceso del conocimiento de determinado país o ciudad, por lo cual la existencia de una barrera idiomática empezó a tener una importancia crucial en los viajes del escritor. Como ya hemos tenido la ocasión de señalar, esta fue una de las causas por las que Viena se convirtió para Cortázar en una ciudad donde no se sentía muy a gusto; a pesar de haber estudiado alemán en su juventud, en sus cartas vienesas afirmaba que «la barrera del idioma es casi angustiosa» (2012b: 186), cosa que probablemente condicionó en gran medida sus impresiones negativas sobre los austríacos. La barrera idiomática es también uno de los principales obstáculos que, según él mismo señaló, le impidieron conocer bien Polonia en 1969: «Ayer volví de una visita de dos semanas a Polonia, país que no conocía y que sigo probablemente sin conocer, dada la tendencia de esa gente a hablar un idioma particularmente nefasto para nuestros oídos educados en el mester de clerecía» (2012d: 46). Y también la misma causa, como ya hemos visto, está en la base de las impresiones tan diferentes del segundo viaje a la India con respecto al primero.

Otra diferencia importante con la etapa anterior es que, sobre todo a partir de 1963 y hasta el final de su vida, los viajes del escritor se van politizando, para llegar a una situación en que (en los años setenta) las causas políticas se convierten en el motivo principal de desplazamiento. Dentro de esta última etapa de viaje político podríamos

distinguir de manera muy convencional –según la causa defendida predominante– tres “períodos” básicos: el **cubano**, el **chileno-rioplatense** y el **nicaragüense**. Los límites entre dichos períodos son sumamente convencionales, ya que Cortázar nunca llegó a abandonar ninguna de las causas con las que se comprometió; podríamos decir que estas más bien se solapan y en determinado período una llega a salir en primer plano.

III.6.2.1. Los «altibajos cubanos»

Cuba es la causa política principal de Cortázar (y un destino privilegiado de sus viajes) desde su primera visita en 1963 hasta los problemas surgidos a raíz del llamado “caso Padilla”. Al iniciarse la década de los setenta, sin abandonar aparentemente la causa cubana pero con cierta desilusión mal disimulada, Cortázar se vuelca con todas sus fuerzas en ayuda del gobierno de Allende en Chile.

En las cartas escritas en vísperas del primer viaje cubano Cortázar se muestra entusiasmado e impaciente por conocer de primera mano la situación en la isla, subrayando a veces que lo que le fascinaba era «la revolución, no el gobierno revolucionario» (2012b: 327). La visita misma incrementó aún más su entusiasmo, por contagio de la gente a la que conoció, como se puede apreciar en estas líneas a Eduardo Jonquières del 22 de enero de 1963:

No te escribo largo porque la Casa de las Américas no me deja, todo el tiempo son paseos, exposiciones, visitas, montañas de libros y revistas [...], y además está la ciudad increíble, con su plaza de la Catedral [...] y con su gente contenta, entusiasmada, embalada como sólo puede darse después de una revolución semejante. De la revolución ya hablaremos, hoy sólo te digo una cosa: salvo cuatro o cinco escritores [...] *todos* los intelectuales y los artistas están hasta el cuello con Fidel Castro, trabajando como locos, alfabetizando y dirigiendo teatro y saliendo al campo a conocer los problemas... Huelga decirte que me siento viejo, reseco, *francés* al lado de ellos. Si tuviera veinte años menos, te mandarí una despedida y me quedaría aquí. Pero volveré, ya no puedo salirme de mi cascarita. (*ibíd.*: 343) [Énfasis del autor]

Llama la atención un detalle inédito hasta ese momento en los viajes de Cortázar: el explorador solitario de antes aparece de pronto acompañado en todo

momento, ya no solo por la esposa, sino también por representantes del organismo que le invitó (Casa de las Américas). Esta fue una de las constantes también de las siguientes visitas a La Habana: en muy pocas ocasiones el escritor tuvo la oportunidad de realizar paseos solitarios, lo cual, por un lado, le permitió adentrarse más rápido en determinados aspectos de la vida cubana, pero por otro, tal vez le privara de la posibilidad de conocer la cara más oscura de la realidad. Así podría explicarse el hecho de que tras cada viaje a La Habana Cortázar volviera reafirmado en su apoyo a la causa revolucionaria, aun cuando en Francia recibía noticias cada vez más inquietantes de los procesos que tenían lugar en la isla. Este hecho se nota muy claramente en el segundo viaje a Cuba en 1967, tras cuatro años de ausencia. Inmediatamente tras la vuelta de la primera visita en 1963, Cortázar comparte su preocupación por una estalinización en ciernes del gobierno cubano:

El gran peligro en Cuba (y Castro, el Che Guevara y la mayoría de los intelectuales los saben) es el comunismo “duro”, de corte stalinista. Si esa tendencia triunfara en Cuba, la revolución estaría perdida. Hasta ahora Fidel ha conseguido eliminar a los “duros”, y apoyarse en el sector moderado del comunismo. ¿Pero lo seguirá siempre? (*ibíd.*: 355)

La primera señal de alarma más concreta llega en 1965, cuando el escritor recibe noticias de una «ola de puritanismo sexual que se ha desencadenado en la isla» (2012c: 143), en referencia a las persecuciones de los homosexuales. Poco después, le inquietan las informaciones de que se intenta reprimir la libertad de expresión: «Las cosas distan de andar bien por ahí, las presiones “duras” están diezmando intelectuales y artistas (en el sentido de que se van a sus casas por falta de ganas de seguir aguantándose a los ideólogos que los odian)» (*ibíd.*: 330). Y en vísperas del segundo viaje, le escribe a Vargas Llosa de su deseo de ir a Cuba para comprobar por su cuenta si eran ciertas todas esas informaciones que le llegaban a través de amigos: «Por todos ellos he sabido de los altibajos cubanos, y más que nunca me interesa darme una vuelta, hablar con los amigos de la Casa, y hacerme una idea más clara de algunas cosas.» (*ibíd.*: 344). La estancia de un mes y medio en la isla a principios de 1967, sin embargo, disipó todas las dudas que había venido acumulando. El embrujo cubano o *Cuban spell* (*ibíd.*: 373) lo volvió a hechizar, con la ayuda activa de sus amigos intelectuales que otra vez no le dejaron ni un momento solo, «a un régimen de tres horas de sueño» al día (*ibíd.*: 376).

El resultado fue que Cortázar volvió «muy tonificado de Cuba» (*ibíd.*), «lleno de nostalgias y sobre todo más dispuesto que nunca a romper lanzas por esa revolución que, como dicen ellos [los cubanos], es del carajo.» (*ibíd.*: 377). El contacto personal con la gente le convenció de que «a pesar de todos los problemas, los errores y la tensión entre los sectarios y los fidelistas, siempre latente y a veces operante, Cuba sigue adelante de una manera admirable» (*ibíd.*). La impresión de haberse formado una buena idea de la realidad cubana del momento se debía quizás al hecho de que en esa ocasión Cortázar tuvo la posibilidad de encontrarse con gente de todos los estratos de la sociedad: desde los dirigentes políticos hasta el pueblo llano. Pudo asistir por ejemplo a una reunión de nueve horas seguidas con el propio Fidel Castro, de quien hizo la siguiente descripción admirativa ante Francisco Porrúa: «[...] ese hombre es sobrehumano, y nos dejó a todos literalmente pulverizados. Me impresionó su sentido ético, su manera de enfrentar cada pregunta desde un punto de vista en que la noción de justo e injusto, de bien y de mal son las que definen las respuestas [...]» (*ibíd.*). También conoció a representantes de grupos más o menos marginados, como por ejemplo a una antigua prostituta, un encuentro del que no dejó constancia en sus cartas, pero que fue revelado por el escritor cubano Miguel Barnet, quien lo acompañó: «[...] una vez me pidió ir a ver el viejo barrio de putas de La Habana, el Colón. Lo llevé, habló mucho con una antigua prostituta, que después de la Revolución había abandonado el oficio, y luego estuvimos ahí toda la noche, bebiendo y hablando... Él se interesaba, como yo, por todo lo marginal» (en: GOLOBOFF 1998: 156). En una carta a Guillermo Cabrera Infante escrita tras la vuelta a París, Cortázar afirma haber podido conocer bastante bien los ambientes habaneros que aquel describía magistralmente en su novela *Tres tristes tigres*, añadiendo: «En mi primer viaje a Cuba, por razones comprensiblemente conyugales, no había conocido nada de eso, y desde luego Cuba también es eso, y cómo. Nada se explica allí sin sus mujeres y sus tragos.» (2012c: 436).

El renovado fervor revolucionario tras el viaje de 1967, sin embargo, se vio muy pronto mermado otra vez por nuevas señales alarmantes desde la isla, como las noticias de persecuciones de intelectuales y más concretamente el llamado ‘caso Padilla’, cuya resonancia internacional fue la causa de que la Revolución Cubana perdiera su aura positiva entre la izquierda mundial. Cortázar empieza a seguir con zozobra el desarrollo del problema en 1968, compartiendo sus preocupaciones en su correspondencia privada: «Las cosas andan mal, y yo espero informaciones más claras para saber si iré o no en

enero. Iré si vale la pena, pero llegar allá y encontrarme con una situación que ya no responda a lo que significa para mí el socialismo cubano, sería perder el tiempo. No creas que soy pesimista, al contrario; pero los signos son alarmantes y espero más noticias.» (*ibíd.*: 645). En enero de 1969 pasó dos semanas en Cuba, «discutiendo muchos problemas con los escritores y revolucionarios» y volvió «bastante satisfecho» de lo visto (2012d: 23). La expresión «bastante satisfecho», sin embargo, dista mucho del entusiasmo de los viajes anteriores; a Cortázar le resulta cada vez más difícil cerrar los ojos frente a los errores de la Revolución, pero así y todo sigue decidido a apoyarla por el bien de toda América Latina, como se puede apreciar en esta carta a Vargas Llosa, escrita poco después de la vuelta: «[...] coincido plenamente contigo que la situación en Cuba tiene ribetes críticos de los que el caso Padilla no es más que uno de los aspectos salientes, pero que a pesar de todo eso nuestra *solidaridad con lo esencial de la revolución* sigue siendo lo mejor que podemos darle a Latinoamérica después de y con nuestros libros» (*ibíd.*: 38) [la cursiva es nuestra]. Se nota claramente que el apoyo ya no es tan incondicional como antes, sino tan solo con “lo esencial”, con las ideas fundamentales.

El punto álgido de esta crisis fue el arresto de Padilla en 1971, tras el cual Cortázar, junto a otros intelectuales, le mandó a Fidel Castro una carta que, según el escritor, no fue más que «un simple pedido de información» y «la expresión de una inquietud» (*ibíd.*: 229), pero que provocó una reacción desproporcionada: «Fidel nos ha “excomulgado” a los escritores que le mandamos un mensaje pidiéndole información sobre el arresto del poeta Padilla. Hay una situación tensa y desagradable [...]» (*ibíd.*: 218). Siguió un período de “silencio” (*ibíd.*: 259) y “desconfianza” (*ibíd.*: 254) por parte de los cubanos, que no le impidió a Cortázar seguir creyendo en “lo esencial” de la Revolución y apoyarla, pero reservándose el derecho de criticar: «[...] sigo creyendo que la revolución cubana merece, en su esencia, una fidelidad que no excluya la crítica, una presencia siempre posible para colaborar al triunfo de su lado positivo que, lo creo de veras, sigue existiendo a pesar de esta ofensiva de mediocridad y medievalismo vía Congresos y discursos y autocríticas» (*ibíd.*: 216). A partir de ese momento, en la actitud de Cortázar hacia Cuba se observa cierto distanciamiento silencioso –Mario Goloboff lo llamará *recelo* o *retiro* (1998: 208)–, que se tradujo en el hecho de que el escritor fuera abrazando otras causas (Chile, Nicaragua), sin dejar de visitar por eso la isla caribeña ni de afirmar de vez en cuando que «el caimancito tiene *top priority*» (2012e: 161).

En cuanto a la finalidad de las visitas de Cortázar a Cuba, él mismo afirmaba que nunca tuvieron carácter turístico, sino que estuvieron motivadas por el deseo de «hacer algo que pueda ser útil» (2012d: 545). En la mayoría de los casos, su papel consistió en colaborar en proyectos culturales: como integrante del jurado del premio *Casa de las Américas* o en el comité de redacción de la revista del mismo nombre, impartir cursos de literatura, etc. En 1968 le escribió a Vargas Llosa diciéndole que iba a Cuba solo cuando tenía algún trabajo que hacer: «[...] finalmente no iré, a menos que surja alguna tarea concreta que pueda llevar a cabo allá, porque no me gusta ir a Cuba como turista; nunca lo he hecho, y rechazo toda invitación que no tenga finalidades prácticas» (2012c: 629). Y efectivamente, parece que a finales de la década de los sesenta, al menos con respecto a Cuba, Cortázar supo rebasar su condición de turista – incluso del turista perfeccionado llamado *impresionista* en la clasificación de Todorov–, acercándose considerablemente a la imagen del viajero *asimilado* (o en vías de asimilación), hasta en lo referente al aspecto físico (la barba).

III.6.2.2. Chile y Argentina

El interés político de Cortázar por Chile nació en 1970, con la llegada al poder del gobierno de Salvador Allende. A principios de noviembre de este mismo año, el escritor viaja a Santiago de Chile expresamente para asistir a la investidura del nuevo gobierno y mostrar su «solidaridad frente a la primera tentativa socialista en eso que llaman el Cono Sur» (2012d: 177). El balance final de la visita fue muy positivo, ya que Cortázar sintió el “amor colectivo” de los chilenos hacia él (*ibíd.*: 178) y quedó con la impresión de que con su presencia allí había ayudado a la causa: «Creo que hice bien, que les gustó mi presencia, y que sin jactancia (es quizá el solo defecto que no tengo) fui útil en muchos sentidos» (*ibíd.*: 180). El segundo viaje político fue en marzo de 1973, en el que asistió al nuevo triunfo electoral de Allende (*ibíd.*: 345) y fue impresionado por la preocupación y los esfuerzos del gobierno de cara a una educación de las masas populares (*ibíd.*: 363-364), reafirmando en su convicción de que «la batalla es en verdad extraordinaria y merece ser ganada de punta a punta» (*ibíd.*: 364). Este fue el último viaje del escritor a Chile, ya que el siguiente, planeado para septiembre del mismo año (*ibíd.*: 365) no se llegó a realizar a causa del golpe militar de Pinochet. A partir de ese momento Cortázar se volcó de cuerpo y alma en actividades

destinadas a combatir el régimen golpista chileno que supusieron también viajes políticos intensos, a los lugares más diversos (desde Venecia hasta Venezuela). Una de las actividades más notables fue la participación en el llamado Tribunal Bertrand Russell, cuyo principal objetivo fue recoger los testimonios de los represaliados por los regímenes militares de Chile y Brasil. El tribunal tuvo varias sesiones en Roma, Bruselas y Lisboa, en las que Cortázar participó. Esos viajes representaron una considerable carga emocional para el escritor, como se puede apreciar en estas líneas: «[...] volví ayer de Roma donde ocho días de escuchar a los testigos del Tribunal Russell me crisparon el estómago y me tensaron los nervios hasta lo insoportable» (*ibíd.*: 438). Cada vez más Cortázar se verá obligado a combatir las secuelas emocionales de sus viajes políticos con otros viajes, de vacaciones, para poder recuperar “alguna tranquilidad” (*ibíd.*).

Poco después del golpe chileno, a Cortázar empezó a preocuparle seriamente también la situación en Argentina, que en los años setenta también fue derivando a marchas forzadas hacia la dictadura militar. En 1973 el escritor incumple sus propios principios profesionales al darse prisa en publicar *Libro de Manuel* sin haberlo sometido a la revisión crítica que solía aplicar a sus novelas anteriores (*ibíd.*: 362). La razón de esa prisa fue el impacto político que quería conseguir, además de ceder públicamente los derechos de autor «para la defensa de los prisioneros políticos argentinos» (*ibíd.*: 366). Tras el golpe de estado de 1976, Argentina formó un tándem con Chile en la agenda de Cortázar, convirtiéndose en el motivo principal de sus viajes políticos hasta la revolución sandinista en Nicaragua (1979), desplazando a un segundo plano incluso su labor literaria. Así lo afirma él mismo en una carta de 1977: «Estoy en París, trabajando mucho aunque no en literatura. Chile y la Argentina me llevan mucho tiempo en numerosas actividades que puedes imaginarte, y que además suponen viajes, mesas redondas, artículos...» (2012e: 53). En muchas de sus cartas de la época, «los Videla y los Pinochet» (casi siempre en pareja) son las metáforas más frecuentes a la hora de explicar las causas de sus desplazamientos de «obligado trotamundos» (*ibíd.*: 277).

III.6.2.3. Nicaragua, “violentamente dulce”

La revolución sandinista de Nicaragua fue otra causa que Cortázar abrazó de inmediato. A los dos días de la caída del dictador Anastasio Somoza (el 19 de julio de

1979), ya encontramos la primera mención entusiasta en la correspondencia cortazariana: «De cuando en cuando hay una alegría en este terreno, y en estos días me la trae Nicaragua» (*ibíd.*: 194). Un mes más tarde ya estaba planeando un viaje para «ver lo que pasa después del raje de Somoza y su clan» (*ibíd.*: 200); esa habría de ser su segunda visita al país, tras una entrada ilegal en 1976 por la frontera costarricense hasta el archipiélago de Solentiname en el lago de Nicaragua (una experiencia que sirvió de base al cuento *Apocalipsis de Solentiname*). El primer viaje “legal” se realizó en noviembre de 1979, duró una semana y a la vuelta vemos a un Cortázar entusiasmado, decidido a ayudar con todo lo posible: «Siento que mi deber como escritor muy leído es hacer todo lo que esté en mis manos (y eso significa mis manos frente a la máquina, sobre todo) para ayudar a ese admirable pueblo» (*ibíd.*: 213). Y en seguida se lanzó a escribir textos, destinados a «despertar la solidaridad con el pueblo nicaragüense» (*ibíd.*: 215), posteriormente reunidos en el libro *Nicaragua tan violentamente dulce* (1984). Estos textos tienen un carácter muy heterogéneo –crónicas, artículos periodísticos, entrevistas, discursos–, son producto de los numerosos viajes del escritor al país centroamericano después de 1979 y representan quizá el mejor ejemplo de la prosa política cortazariana. En sus crónicas nicaragüenses Cortázar asume la postura de un testigo ocular –un poco a la manera de los cronistas antiguos y de Indias– quien realiza una *autopsia* (en el sentido etimológico de la palabra) de la realidad observada, tratando de convertir al lector en un partícipe lo más implicado posible en la experiencia. Así lo expresa él mismo al inicio de una de las crónicas, titulada “Bocetos de Nicaragua”: «Escribo estas líneas para aquellos que sólo conocen Nicaragua a través de la prensa; simples bosquejos, deseo de agregar a esa información algo que la acerque un poco más al aire que se respira en el país, a lo que la gente dice y hace en su vida cotidiana. Bocetos, más que fotografías: un poco como querer darle mis ojos al lector para que también eche a andar por sus calles y caminos, y asista lo más directamente posible a lo que allí está ocurriendo.» (CORTÁZAR 2006a: 831). Para lograr el objetivo de “trasladar” al lector a la realidad nicaragüense, a veces se ve obligado a hacer algo tan poco habitual en él como describir paisajes, no sin antes prevenir de sus limitaciones al respecto: «No sé describir paisajes y por una vez lo lamento» (*ibíd.*: 870). Acto seguido, intenta dar una idea del ambiente, describiendo las emociones subjetivas que este le provoca, sin duda una reminiscencia de su etapa “romántica”: «hubiera querido embarcar al lector en esta caliente pereza puntuada por el garabato blanco de las garzas a orillas del San Juan, hacerle sentir eso que Europa ha perdido hace mucho: el vago

temor a lo desconocido, al misterio que empieza en las orillas del río y que el doble telón verde de la selva y los manglares oculta a la mirada.» (*ibíd.*). El centro del interés, sin embargo, es la gente, su vida cotidiana, las dificultades y los retos que encuentra en la reconstrucción de un país que le ha sido devuelto «a sus legítimos dueños como un muñeco roto, una casa devastada por el más siniestro de los tifones, que no se llamó Flora ni Lucy sino Somoza» (*ibíd.*: 842). Uno de los recursos retóricos más frecuentes utilizados por Cortázar en los textos que componen este libro es la comparación entre el *antes* (la dictadura de Somoza) y el *ahora* (el nuevo período iniciado el 19 de julio de 1979). Esta oposición es de carácter axiológico: el *antes* tiene siempre una carga negativa, mientras que el *ahora* está valorado de forma positiva, llenando al autor de optimismo, no exento de la sensación de un peligro en ciernes. Allí es donde el escritor intenta provocar la solidaridad de los lectores: informarlos de las atrocidades que se cometen contra el pueblo nicaragüense, objeto de una agresión injusta por parte de los Estados Unidos que representa una doble amenaza: no solo desde fuera, sino también desde dentro, ya que podría encauzar el proceso revolucionario por la vía soviética, como sucedió antes con Cuba: «Ah (esto en voz muy baja), pero es que detrás asoma el oso ruso... Sin duda, y quien lo empuja es nada menos que los Estados Unidos, como lo empujó en Cuba que, bloqueada, no hubiera resistido sola ni tres meses. Paradójicamente Washington ha sido y sigue siendo la mejor catapulta para que la URSS proyecte –con todo derecho, ideológicamente hablando– su influencia en el Caribe y en Centroamérica.» (*ibíd.*: 861).

En sus múltiples viajes Cortázar llegó a conocer desde dentro la situación en el país centroamericano (2012e: 462) y a “querer profundamente” a su pueblo, al que considera admirable (*ibíd.*: 451). Esta experiencia lo transformó, en palabras de Mario Goloboff, «de un modo casi natural, en el intelectual que más hará en materia de solidaridad con el nuevo gobierno nicaragüense» (1998: 260). Esta fue su última causa política que abrazó con ardor y con la esperanza de que en Nicaragua no se repitieran los errores cometidos en Cuba, sin dejar de apoyar a esta última, ya que, según dijo en una de sus cartas, su «lealtad va hacia las causas, hacia el pueblo, y jamás se ve alterada por fallas individuales» (2012d: 449).

III.6.3. Nomadismo

La tendencia al nomadismo en Cortázar se manifiesta, como ya hemos visto, desde su juventud. Recordemos que todavía en sus años pampeanos él dio muestras en su correspondencia del imperativo romántico de viajar, como se puede comprobar en estas líneas escritas en 1939: «Cuando era más joven los viajes no tenían eso de *necesario* que ahora los circunda [...]. Ahora es algo grave, un despertarse en plena noche y decirse: “O te vas, o te mueres”.» (2012a: 44). Más tarde declaraba que para él era «horrible sentirse atado» en un solo lugar (*ibíd.*: 47), y en 1942 afirmaba tener una vocación de viajero (*ibíd.*: 139). El deseo desesperado de viajar marcó esos primeros años en Argentina, reforzado por la imposibilidad de ser satisfecho plenamente. La verdadera práctica del nomadismo empezó a partir del traslado del escritor a París en 1951, siguiendo invariablemente una trayectoria ascendente, hasta el final de su vida. En los años cincuenta, cuando la vida trashumante era todavía una novedad para él, Cortázar hablaba de ella con regocijo, dejando entender que era algo innato en él y se sentía feliz de poder practicarla, como se desprende de esta carta de 1954 en la que achaca su afán viajero a sus ancestros vascos: «Pues ya nos vamos, oh raza de beduinos que asoma en las venas de los Bernárdez y los Cortázar (me pregunto, con respecto a mí, si llegaron a las provincias vascongadas antes de que Carlos Martel les ladeara los turbantes en Poitiers)» (*ibíd.*: 486-487). Y un poco más tarde, en el mismo año, declaró ante Eduardo Jonquières que su nueva vida, a los cuarenta años, le hacía sentirse «todo lo feliz» que era «capaz de ser» (*ibíd.*: 473). Este sentimiento de felicidad se debe, en gran medida, a que en aquellos años –la década de los cincuenta– Cortázar por primera vez consiguió acercarse al ideal artístico de la modernidad: la práctica de un nomadismo liberador de las ataduras del Estado nacional y de las convenciones sociales. Unas de las imágenes recurrentes en sus cartas de aquel tiempo son las del beduino, del tuareg o del gitano, metáforas de una vida en constante movimiento a la que había aspirado y que poco a poco estaba viendo hacerse realidad. Así, en 1956 escribe: «Si hay algún misterio para mí, es el lugar donde moriré. Lo es para todos, claro, pero en mi caso puede ser París como Bombay o Trenque Lauquen, nombre indio muy bonito... De veras, siempre estoy “disponible”, a la manera de un tuareg que levanta la tienda al alba, etc.» (2012b: 79). Ocho años más tarde sigue utilizando la misma imagen para expresar

su ideal de vida en constante movimiento: «Felices los beduinos que levantan cada mañana su tienda, etcétera.» (*ibíd.*: 520). Incluso cuando en 1956 decidió comprarse una casa en París –«un lugar estable donde vivir» (*ibíd.*: 73)–, lo hizo, entre otras razones, con vistas a una mayor comodidad a la hora de viajar: «hasta ahora, cada vez que viajábamos nos veíamos en la necesidad de meter todas nuestras cosas en un guardamuebles, con los inconvenientes y líos imaginables» (*ibíd.*: 74).

A partir de la década de los sesenta, sin embargo, de forma paralela a la politización de Cortázar, el número de desplazamientos marca una tendencia constante al alza, rompiendo finalmente el equilibrio logrado en la década anterior. Desde mediados de esta década vemos a un Cortázar cada vez más propenso a buscar la tranquilidad y el descanso, una razón por la que en 1964 se compra una casa de campo en Saignon, en el sur de Francia. Es el momento en que aparecen los primeros síntomas del desequilibrio en la vida privada del escritor provocado por el creciente número de viajes por razones sobre todo políticas y laborales: en una de las cartas de 1965 escribe que su «nomadismo asume proporciones incalculables» (2012c: 140). La reacción frente a esa situación fue un deseo cada vez más visible de llevar una vida más sedentaria: a partir de la compra de su casa de campo, cada año Cortázar intentaba pasar los veranos en Saignon, destinando a este fin el dinero que ganaba como traductor en las conferencias internacionales y que antes invertía en viajes. En una carta desde Suiza de febrero de 1966, por ejemplo, dice lo siguiente: «Me vine a Ginebra, of all places, a ganarme unos dólares para pasar el verano tranquilo en el ranchito» (*ibíd.*: 249). La imagen de Saignon en las cartas rebosa de bucolismo: es un «paraíso de soledad» (*ibíd.*: 285) donde reina una «gran paz» (*ibíd.*: 310), entre campos inundados por «el sol y el tomillo» (*ibíd.*: 305), un lugar de «inocencia bucólica» (*ibíd.*: 319) en el que Cortázar y su esposa se sentían como «pastores intelectuales» (*ibíd.*: 300) y podían pasar «meses de maravillosa fiaca» (*ibíd.*: 333).

Los desplazamientos empezaron a hacerse particularmente intensos después de 1967 y en la correspondencia cortazariana son cada vez más frecuentes las quejas sobre lo que el escritor denomina «viajes demenciales» (*ibíd.*: 521), «brownianos movimientos» (*ibíd.*: 366), «mil andanzas» (*ibíd.*: 524), es decir, poco a poco la «vida de gitano» (*ibíd.*: 512) va adquiriendo características negativas para él, llegando a producirle fatiga (2012d: 373 y 550). Una de las quejas recurrentes en las cartas de aquella época es que su vida representaba «un subir y bajar de aviones y trenes» (2012c: 535). Pero todo esto no significa un cambio en la actitud hacia el viaje en general (que

le sigue atrayendo), sino solo hacia los desplazamientos motivados por las circunstancias políticas, e incluso en estos Cortázar se las ingenió para hacer pequeñas escapadas y explorar los países visitados como a él le gustaba hacerlo, con un acento especial en el contacto con la gente. Así lo hace saber en una carta de 1975:

[...] un viaje tras otro, Bélgica, México, y ahora Venecia y luego Brasil... Phileas Fogg no vale nada al lado mío! Pero todo eso sería muy bello si se tratara de viajes personales, con el tiempo necesario para ver y conocer; lo malo es que responden como de costumbre a las exigencias de la situación latinoamericana, y sólo en algunos casos me queda tiempo para explorar un poco por mi cuenta. Así acaba de pasarme en México, donde después de una semana agotadora de trabajo, pude escaparme en un auto y recorrer todo el país, quedándome en los pueblitos, hablando con la gente y conociendo todo lo que no puede dar la capital. (2012d: 497)

A causa del cansancio que suponen los viajes por razones políticas, en la última década de su vida Cortázar empezó con los intentos de reducirlos sistemáticamente, aunque con poco éxito. Lo demuestran claramente estas líneas suyas de 1976: «no puedo pensar en viajes que no sean imperiosamente necesarios» (*ibíd.*: 570). En la práctica este deseo no se pudo cumplir porque las circunstancias y el sentido del deber moral llevaron a una intensificación gradual de los viajes políticos, y en este sentido la tendencia a cierta “sedentarización” (es decir, el deseo de permanecer el mayor tiempo posible en sus casas de París o Saignon) claramente identificable en las cartas del escritor de las últimas dos décadas es una reacción lógica a un estado de cosas que difícilmente se podría calificar de normal, incluso tratándose de un viajero empedernido como Cortázar. En una carta de 1981 él resume su estilo de vida de los últimos años de la siguiente manera: «vivo más en aviones que en casa por culpa de dictadores latinoamericanos contra los cuales tenemos que hacer todo lo posible» (2012e: 352).

De forma paralela a lo que podríamos llamar la “tendencia sedentaria”, Cortázar desarrolla otro tipo de reacción a los constantes desplazamientos: lo que en la novela *62/ Modelo para armar* llamó “un viaje como higiene mental” (2007: 240), y en particular el gusto por la tranquilidad de las vacaciones en la playa. Esta característica se hace muy notoria en su correspondencia sobre todo a partir de 1966 (cfr. por ejemplo en 2012c: 292 y 302), habiendo estado casi ausente en los años anteriores. De allí en adelante, el turismo de playa será una de las formas predilectas de descanso del escritor,

quien lo practicará sobre todo en el Mediterráneo (Francia, España, Argelia, Turquía, Grecia), el Caribe (las islas de Martinica, Guadalupe y Trinidad) y las costas del Pacífico (México y Nicaragua). El propio Cortázar justifica esta práctica en gran medida con el cansancio provocado por los viajes de carácter político, lo cual se hace patente en una carta escrita en Zihuatanejo (México) en 1980, en la que habla de «una imperiosa necesidad de seguir descansando [...] hasta salir de una fatiga impuesta por varios años de viajes permanentes y que por desgracia poco tenían que ver con la literatura y mucho con los Pinochet y los Videla de este pobre planeta» (2012e: 286).

Independientemente de la saturación en viajes que se observa en los últimos años de su vida, Cortázar permaneció siempre fiel a la esencia del espíritu nómada que caracteriza a gran parte de los artistas de la modernidad, prueba de lo cual son sus palabras de la entrevista de Karl Kohut de 1981, en la que el escritor declaró que no se consideraba instalado definitivamente ni en Francia, ni en ningún otro lugar (KOHUT 1983: 231).

III.6.4. El exilio

Las primeras dos décadas de la vida de Cortázar en Europa no se pueden definir como un exilio en el sentido propio de la palabra, ya que falta el elemento coactivo en el abandono del país de origen. Según él mismo subrayó en numerosas cartas y entrevistas, en 1951 se fue de Argentina porque le «dio la real gana» (2012c: 58), eligiendo Francia como país de residencia «sin otro motivo» que su «soberana voluntad de vivir y escribir» de la manera que le «parecía más plena y satisfactoria» (*ibíd.*: 413), y volviendo a Argentina sin ningún problema «más o menos cada dos años» (KOHUT 1983: 196). Otro factor que habría que tener en cuenta sería el hecho de que en este período Cortázar publicara prácticamente toda su obra en Argentina, por lo que el término que mejor se ajusta a su situación es, como ya hemos dicho, el de *expatriación*, según la definición que le dimos en el apartado I.1.4.1 del presente trabajo. El propio escritor nunca utilizó este término, aunque sí era consciente del concepto detrás de él, ya que en una entrevista de 1981 hablaba de la inaplicabilidad de la palabra *exilio* a este tipo de desplazamiento voluntario, agregando al respecto: «Habría que crear quizás otro concepto, otra palabra» (*ibíd.*: 200).

Las circunstancias cambiaron radicalmente a partir de 1974, cuando en las cartas aparecen las primeras referencias al peligro que supondría una visita a Argentina. El 28 de febrero de ese año Cortázar le escribe a su hermana: «eché un vistazo a lo que ocurre en torno a vos en la Argentina, y creo que comprenderás que *por el momento* es absolutamente imposible que yo vaya a Buenos Aires» (2012d: 429) [énfasis del autor]. Al año siguiente, el escritor se ve obligado a arreglar un encuentro con su madre en Brasil: «[...] tengo que preparar un viaje casi inmediato a Sao Paulo para encontrar a mi madre, que es viejita y enferma, y a quien no puedo ir a ver a Buenos Aires puesto que me expongo a cualquier cosa en la Argentina; mi trabajo en el Tribunal Russell equivale al odio declarado de las tristemente famosas AAA (creo que sabes de qué se trata)» (*ibíd.*: 500). Esa imposibilidad de volver a Argentina cambió la condición de Cortázar, convirtiéndolo en un exiliado, aunque él mismo empezó a definirse con este término a partir de 1976, tras el golpe de estado de Videla. Dice el escritor en una carta de agosto de 1976: «La Argentina está cerrada para mí *sine die*, y por primera vez en mi vida me siento exiliado y me duele. Antes vivía aquí porque me daba la gana, pero ahora, si los franceses se obstinan en negarme la doble nacionalidad y los gorilas de allá no me renuevan el pasaporte, andá a saber en qué circuito me tocará ingresar» (*ibíd.*: 585). El reciente hallazgo en el año 2013 de las listas negras de intelectuales que elaboró la dictadura argentina ha confirmado que los temores del escritor no eran nada infundados o exagerados³⁰.

La nueva condición de exiliado tuvo consecuencias negativas en muchos aspectos, tanto personales como profesionales. Muy pronto al exilio físico (la imposibilidad de ir a Argentina) se sumó el que Cortázar llamó *exilio cultural*, más penoso para un escritor: ante la amenaza de ver uno de sus libros (*Alguien que anda por ahí*) mutilado por la censura, él optó por dejar de publicar en aquel país (cfr. en: CORTÁZAR 2006a: 926). Además, por primera vez en su vida, Cortázar empezó a autocensurarse en sus cartas privadas a su familia en Argentina por razones de seguridad, un hecho que él mismo reconoció (2012e: 351). Además, no hay que olvidar el creciente número de viajes a causa de “los Videla y los Pinochet” que acabaron por afectar seriamente su vida y estado de salud.

Muy pronto, sin embargo, Cortázar llegó a sentir la necesidad de revalorizar los aspectos negativos y desarrollar una actitud positiva hacia el exilio, pero no en el

³⁰ Cfr. en: <<http://www.dw.de/revelan-detalles-de-las-listas-negras-de-la-dictadura-en-argentina/a-17212966>>

sentido romántico de los que, según sus propias palabras en una entrevista, utilizan la condición de desterrados “como un diploma” (KOHUT 1983: 219), aprovechándose del aura de prestigio que ha ido adquiriendo el término a través de la historia. En una serie de textos dedicados al exilio, reunidos en el libro *Argentina: años de alambradas culturales* (1984), Cortázar expone su visión sobre las posibles vías de convertir «una de las formas más siniestras del destino humano» que es el destierro (2006a: 945) en un valor positivo, con la seguridad de que «en casi todos los casos una vivencia de tipo afirmativo es siempre posible» (*ibíd.*: 946). Partiendo de la premisa de que el desarraigo es propicio a la «re-visión de sí mismo», el autor defiende la necesidad de que el exiliado se someta a una «autocrítica», dando «un paso atrás en sí mismo para verse de nuevo, para verse nuevo, para sacar por lo menos ese partido del exilio» (*ibíd.*: 932). Sólo así es posible superar el sentimiento de derrota o fracaso que representa la mayor victoria del adversario, para llegar a convertir el exilio en una fuente de energía para el combate: «Creo que más que nunca es necesario convertir la negatividad del exilio –que confirma así el triunfo del enemigo– en una nueva toma de realidad, una realidad basada en valores y no en disvalores, una realidad que el trabajo específico del escritor puede volver positiva y eficaz, invirtiendo por completo el programa del adversario y saliéndole al frente de una manera que éste no podía imaginar» (*ibíd.*: 930). Basándose en su propia experiencia –de la que aprendió cómo el destierro podía ser el estímulo perfecto para que uno se consagrara a la lucha contra el causante de esa situación–, el escritor aboga por hacer «del disvalor del exilio un valor de combate» (*ibíd.*), llegar a «destruir el exilio dentro del exilio mismo para volverlo combatiente y operativo» (*ibíd.*: 947). Cortázar lo consiguió con su máquina de escribir y los intensos viajes a distintas partes del mundo para participar en conferencias y congresos sobre el exilio latinoamericano. Su exilio personal de diez años terminó en diciembre de 1983 (2012e: 626), con su última visita a Argentina, dos meses antes de su muerte.

La actitud de Cortázar hacia la política latinoamericana sigue un camino sinuoso y pasó, según Francisco Emilio de la Guerra, por varias fases: «escepticismo ante movimientos difusos como el peronismo; optimismo ante el triunfo de la Revolución cubana y la expectativa de procesos similares en el resto de América Latina; pesimismo ante el triunfo y la consolidación de las dictaduras militares, que sólo la esperanza de nuevos triunfos populares como el sandinismo logra revertir, aunque no totalmente.» (DE LA GUERRA 2000: 211). Su compromiso político, sin embargo, sigue una trayectoria

rectilínea e invariablemente ascendente desde los inicios de los sesenta, traduciéndose en un número creciente de viajes motivados por lo que él consideraba su deber moral, en detrimento de los viajes privados que fueron moldeando su personalidad en años anteriores. Sin lugar a dudas, empero, el principal rasgo distintivo de todos sus desplazamientos –políticos, de trabajo o personales– de esta última época es su interés por la vida y la suerte de la gente de a pie: «lustrabotas, taxistas, periodistas, estudiantes, mozos de café, dueñas y dueños de casa, ferreteros, maestros e intelectuales, encontrados al azar de caminatas o atajado por muchos de ellos en plena calle» (CORTÁZAR 2006a: 919). La mayor parte de los viajes de aquel tiempo tenían como principal objetivo contribuir a mejorar la suerte de esa gente, sobre todo en Latinoamérica.

III.7. EL VIAJE COMO UN *HAPPENING* SURREALISTA: DOS AUTONAUTAS EN LA COSMOPISTA

En las primeras páginas de *Los autonautas de la cosmopista*, los autores Julio Cortázar y Carol Dunlop definen el libro como un “diario de viaje” (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 22). Los críticos literarios han intentado aplicar otros términos para etiquetar esta obra inclasificable: unos la tildan de “diario-reportaje o reportaje-diario” (RODRÍGUEZ SOSA 1984: 241); otros, en cambio, le atribuyen un carácter de novela que no se ve mermado por el «juego de veracidad» que se mantiene a lo largo de todo el texto con los más diversos recursos (BLACO ARNEJO 1996: 176-177). Dada la naturaleza heterogénea de los textos que componen el conjunto, sin embargo, el término más acertado parece ser el de libro *collage*, empleado por Jaime Alazraki (1994: 287), para quien uno de los rasgos incuestionables de la posmodernidad de Cortázar es la tendencia a transgredir los límites de los géneros literarios establecidos, muy visible precisamente en el libro en cuestión (*ibíd.*: 362). La transgresión se opera desde el género de la crónica de viajes: el libro representa una evidente parodia de los relatos de los viajeros más famosos del pasado (aparecen mencionados explícitamente Marco Polo, Cristóbal Colón, James Cook, Shackleton, Vasco de Gama o Jean-Baptiste Charcot, entre otros), en primer lugar con los largos encabezamientos de la mayoría de los capítulos, introducidos casi siempre por los adverbios *donde* o *de cómo*, pero también por medio del lenguaje, en el que se funden estilos que imitan tanto el de los libros de los grandes exploradores antiguos, como el de las novelas de caballerías o los tratados científicos (BLANCO ARNEJO 1996: 205). Los autores cumplen también con algunos de los requisitos básicos del relato de viajes moderno formulados por Paul Fussel, como por ejemplo el más importante que consiste en no aburrir nunca al lector, independientemente de si la experiencia misma resultó aburrida para el viajero (FUSSEL 1982: 196), o el deseo por distanciarse sistemáticamente de los turistas (*ibíd.*: 186). La subversión del género empieza en el punto que prescribe el tipo de relación con la realidad: según Fussel, en el relato de viajes tradicional, el viaje sirve para confrontar la imagen previa que se tiene de determinado lugar con la realidad, es decir, para poner límites a la imaginación y ver las cosas como son (*ibíd.*: 200). Para los autores de *Autonautas*, sin embargo, el viaje se convierte en todo lo contrario: “explorar” con la ayuda de la imaginación un espacio cotidiano y banal por el que habían transitado

anteriormente en numerosas ocasiones, confrontando la autopista –un camino trillado– con una imagen insólita pero prefigurada y muy personal, transgrediendo los límites de la realidad de todos los días y buscando «una segunda realidad que la primera enmascara» (ALAZRAKI 1994: 287), en la línea de la tradición surrealista por la que Cortázar sentía una afinidad especial. Para arrojar luz sobre este tema es necesario hacer una breve retrospectiva de los antecedentes literarios y personales del viaje por la autopista que se remontan al menos dos décadas antes de esa aventura cortazariana.

III.7.1. Gestación del viaje París-Marsella

Desde la publicación de *Autonautas* se ha subrayado que su génesis literaria se encuentra en un texto cortazariano publicado en 1966, el cuento «La autopista del sur», incluido en la colección *Todos los fuegos el fuego* (cfr. en: RODRÍGUEZ SOSA 1984: 239-240). Allí, un atasco en la autopista (la misma, por cierto, que recorrerán los autonautas dos décadas más tarde) se prolonga durante meses y sirve de escenario a una suplantación del orden habitual por otro que a su vez se va convirtiendo en cotidiano, efectuándose paralelamente una transformación de la noción de tiempo. Es en este cuento que por primera vez la autopista pasa de ser de un *no lugar*, es decir un lugar de tránsito, a un espacio en el que transcurre la vida de los personajes.

Existe asimismo otro antecedente literario de *Los autonautas*, aunque menos evidente a primera vista, también de los años sesenta: la novela *62/ Modelo para armar*, y más concretamente el episodio del naufragio en la laguna del vivero-escuela (CORTÁZAR 2007: 233-257). Este fragmento ofrece una actitud frente al espacio muy similar a la que tendrán los autonautas: en él se opera una inversión en la escala de valores habitual –una «nueva transgresión espacial y temporal» muy propia de Cortázar (BLACO ARNEJO 1996: 44)–, concediendo una importancia exagerada a las “pequeñas” distancias y despreciando las “grandes”, de manera que los personajes se desplazan de manera natural y sin contratiempos entre ciudades alejadas a cientos de kilómetros entre sí, como París, Londres, Viena o la Ciudad, pero en cambio, cruzar los cinco metros entre el islote en medio de la laguna del vivero-escuela y la orilla –denominada constantemente *tierra firme*, otra parodia de los viajeros “serios”– se convierte en un problema poco menos que existencial, a cuya solución se dedican más de veinte páginas de texto (*ibíd.*). Los “náufragos” descartan la posibilidad de recorrer la distancia a pie,

como haría una persona “normal”, alegando la supuesta existencia de “peligros” como hidras, sanguijuelas y fosas submarinas (CORTÁZAR 2007: 243), y esperan que los de “tierra firme” organicen una compleja operación de rescate que supuestamente podría prolongarse más de un mes (*ibíd.*: 239-240). Este carácter de provocación al llamado sentido común –de «una sacudida a las costumbres esclerosadas» (*ibíd.*: 236)– ofrece un evidente paralelismo con los objetivos de la expedición París-Marsella. Además, otro detalle significativo que probaría la relación subrepticia entre ambos textos es que en repetidas ocasiones en las páginas de *Autonautas* aparecen Calac y Polanco, dos de los protagonistas plantados del episodio en la laguna.

Lo dicho anteriormente nos permite afirmar que la expedición París-Marsella representa un intento de experimentar en la práctica algunas de las ideas obsesivas sobre la relación con el continuo espacio-temporal que Cortázar había venido plasmando previamente en sus textos ficcionales, o dicho de otro modo, llevar la literatura a la realidad, y *Los autonautas* es la crónica de esa experiencia. Una frase de Cortázar que se ha hecho célebre, de una carta a Roberto Fernández Retamar fechada el 10 de mayo de 1967, resume esta actitud: «De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.» (CORTÁZAR 2012c: 416). Cabe destacar que a la hora de escribir la frase anterior, Cortázar estaba terminando la novela *62/ Modelo para armar* –la tercera y definitiva versión fue escrita entre julio y septiembre de 1967 (cfr. *ibíd.*: 465 y 496), y publicada un año después–, pero tardó tres lustros en dar con la forma más adecuada de aplicar en su vida personal la actitud de Calac y Polanco frente al espacio.

En estos quince años entre la redacción final de *62* y el viaje de los autonautas, sin embargo, se observa una lenta pero continua gestación y maduración de un proyecto que acabará convirtiéndose en el París-Marsella de 1982 y que representa una suerte de culminación de una vida nómada. El mismo verano de 1967, por ejemplo, Cortázar declara en una carta a Francisco Porrúa su afición por los viajes en automóvil: «viajar en auto, en Europa, es una de las bellas artes, y a mí me gusta hacerlo y conozco todas las posibilidades en materia de hoteles, etapas y sándwiches» (*ibíd.*: 447). Esta predilección por la carretera contrasta con el miedo a los vuelos en avión, del cual tenemos varios testimonios directos de amigos suyos (cfr. por ejemplo en GARCÍA MÁRQUEZ 1984: 22) e insinuaciones del propio Cortázar en algunas cartas (cfr. por ejemplo en 2012b: 328-329 ó 456). No obstante, el avión fue el principal medio de

transporte para el escritor en las últimas tres décadas de su vida –su segunda casa, según él mismo declaró en varias ocasiones³¹–, básicamente en los numerosos viajes políticos o de trabajo; la carretera, en cambio, se fue convirtiendo en un símbolo de la libertad (al igual que para los escritores de la llamada *beat generation* norteamericana) y de los viajes por placer, y el escritor procuró escapar allí cada vez que pudo.

Podría decirse que la semilla del viaje París-Marsella la siembra Paul Blackburn, poeta y traductor norteamericano, gran amigo de Cortázar, con su viaje de dos meses por Europa en el verano de 1969, a bordo de una furgoneta Volkswagen (CORTÁZAR 2012d: 59). El ejemplo resultó contagioso y al año siguiente Cortázar ya estaba soñando con tener un automóvil parecido que le permitiese desplazarse a su gusto por las carreteras con su “casa auestas”, como le confiesa a Eduardo Jonquières el 12 de junio de 1970: «[...] creo que el año que viene voy a liquidar el auto y, precisamente en Amsterdam, me compraré un Volkswagen station-wagon como el que tenía Blackburn y que sin duda viste en París. Como yo el auto no lo uso en París, me conviene más el otro artefacto que me permitirá viajar por todos lados con mi casa auestas» (*ibíd.*: 141). El escritor reconoce su deuda con Paul Blackburn en este aspecto también en las páginas de *Autonautas* (1996: 353). Más o menos por la misma época en que tomó la decisión de comprar ese preciso modelo de coche, Cortázar le inventó, según su costumbre³², el nombre de Fafner, como se puede comprobar en esta carta a Paul Blackburn del 4 de septiembre de 1970: «Pablo, creo que en la primavera voy a seguir tu ejemplo y comprar un Dragón Fafner (remember our Wagnerian talks in Saignon). Me gustaría viajar en el station-wagon y trabajar al mismo tiempo, como hacías tú.» (2012d: 168). Esta información contradice la versión “oficial”, presentada en un texto titulado “Corrección de pruebas en Alta Provenza”, fechado el 14 de septiembre de 1972 y reproducido parcialmente al principio de *Autonautas*, en el que el autor afirma que el nombre se le ocurrió en el momento de la compra del coche:

[...] hace dos años lo vi llegar por primera vez subiendo la rue Cambronne en París, lo traían fresquito de un garage y cuando me enfrentó le vi la gran cara roja, los ojos bajos y encendidos, un aire entre retobado y entrador, fue un simple clic mental y ya

³¹ Cfr. por ejemplo estas palabras suyas de una carta escrita en 1981: «[...] vivo más en aviones que en casa por culpa de los dictadores latinoamericanos contra los que tenemos que hacer todo lo posible.» (2012e: 352); o en esta otra, de 1975: «[...] desde un cierto 11 de septiembre, me paso la vida de avión en avión, tratando de hacer lo que creo que se debe hacer» (2012d: 503).

³² Los coches anteriores del escritor estaban “bautizados” con nombres de santos como Nicolás o Léonie, según el día en que fueron adquiridos (cfr. CORTÁZAR 2012b: 524).

era el dragón y no solamente un dragón cualquiera sino Fafner, el guardián del tesoro de los Nibelungos [...]. En dos o tres horas me hice amigo del dragón, le dije que para mí cesaba de llamarse Volkswagen, y la poesía como siempre se mostró puntual porque cuando fui al garage donde tenían que instalar la placa definitiva y además la inicial del país en que vivo, me bastó ver al mecánico pegándole una gran F en la cola para confirmar la verdad; desde luego que a un mecánico francés no se le puede decir que esa letra no significa Francia sino Fafner, pero el dragón lo supo [...].
(CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 23-24)

Esta versión del bautizo de Fafner aparece también en otra carta a Blackburn, inmediatamente después de la compra del automóvil en mayo de 1971: «La gran noticia es que siguiendo tu ilustre e inmortal ejemplo, compré un Volkswagen idéntico al tuyo, salvo que es rojo. Cuando me lo entregaron en París y vi el color que tenía, me di cuenta del secreto (que siempre me ocultaste, you nasty fellow): ese auto ES UN DRAGÓN. [...] Inmediatamente me di cuenta de que mi dragón rojo, siendo de origen alemán, tenía que ser el famoso y admirable dragón FAFNER, de la saga de los Nibelungos [...]» (2012d: 217). Por lo visto, desde el principio Cortázar prefirió hacer pública la versión “literaria” del bautizo, llegando quizás a creer en ella, a fuerza de repetirla.

El “viaje inaugural” de Fafner fue de París a Viena y de vuelta (*ibíd.*), durante el cual el escritor aprendió a dormir en medio de la naturaleza («en los bosques, junto a los arroyos...»), algo que no hacía desde sus recorridos por el norte argentino en los años cuarenta. El éxito del coche fue tal que en seguida pasó a ser la “casa de verano” favorita de Cortázar, quien empezó a utilizarlo para explorar Provenza y otras regiones francesas, pernoctando «en los lugares mas extraños y maravillosos comodamente instalado en la barriga de Fafner que se sigue conduciendo como un buen dragon» (*ibíd.*: 221) [ortografía del autor por utilizar una máquina sin signos diacríticos]. En sus cartas de la época el escritor lo denomina *el auto gitano* (*ibíd.*: 235), puesto que dio una nueva dimensión a su vida ya de por sí bastante nómada. En 1975, refiriéndose a sus constantes movimientos, le escribe a Evelyn Picon Garfield: «Mi vida en estos tiempos es así, cosa de gitanos; tendría que instalarme definitivamente en mi camión Fafner, con cama y libros y comida, y renunciar a tener una casa fija» (*ibíd.*: 501). Pero a diferencia del nomadismo con signo negativo de los aviones, la vida de gitano que ofrece Fafner queda reservada para los viajes de placer y «las vacaciones de verano» (2012e: 366).

La historia del viaje París-Marsella propiamente dicho comenzó, según la información que proporcionan los autores en *Autonautas*, en el verano de 1978 (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 28 y ss.), a la vuelta de Saignon a París que tuvieron que hacer lentamente, «sin apresurarse», por sentirse «frágiles como fantasmas» (*ibíd.*: 32) debido a una manifestación repentina y violenta de la enfermedad de Carol Dunlop. Durante el trayecto, en el que tuvieron que hacer frecuentes pausas, descubrieron lo bien que se sentían en el anonimato que ofrecía el *no lugar* de la autopista:

Nadie podría encontrarnos. (Puesto que de nada vale ir a esconderse en la isla más remota, ya que siempre hay alguien que nos descubre y que *sabe*, por habernos visto, dónde estamos. En cambio en la autopista, incluso si alguien nos reconoce por casualidad [...], jamás se le ocurrirá imaginar que estamos *en* la autopista. [...]) ¿Quién podría sospechar que no íbamos a ninguna parte?) (*ibíd.*: 36) [Énfasis del autor]

Fue entonces cuando decidieron «hacer las cosas de manera muy científica» y escribir un libro de viajes al estilo de «los antiguos exploradores» (*ibíd.*), fijando las «reglas del juego» que en su versión final estipulaban recorrer la autopista deteniéndose en cada uno de los 65 paraderos, a razón de dos al día, con la obligación de pernoctar en el segundo y «vivir por lo menos algunas horas en cada uno» con el objetivo de «extraer de cada uno de ellos un conocimiento sólido» (*ibíd.*: 38). Viajes inesperados y urgentes «con otros rumbos y finalidades» (*ibíd.*: 40) impidieron que el plan se llevara a cabo ese mismo año, al igual que los dos veranos siguientes, pero en el otoño de 1981 apareció una oportunidad de hacer el trayecto en sentido contrario, de Marsella a París, como se puede leer en la carta de Cortázar a Laure Guille-Bataillon del 9 de agosto:

Volveremos a París el 1 de septiembre, y llegaremos el 3 de octubre. Sí, has leído bien. Treinta y dos días de viaje. Es nuestro secreto, pero nos gusta que ustedes lo compartan. Hemos decidido recorrer la autopista Marsella-París deteniendonos a razón de 2 parkings por día, y como hay 75... La idea parece loca y estúpida, pero a nosotros nos encanta pensar que durante un mes nadie sabrá dónde estamos y, entre tanto, leeremos y escribiremos aprovechando las instalaciones de Fafner [...]. Nuestro plan es divertirnos escribiendo un libro en colaboración, que luego cada uno traducirá al español y al francés respectivamente, y que podrá llamarse, por ejemplo, *Marseille-Paris par petits parkings*. (2012e: 386)

Pero poco después de escribir esta carta, fue Cortázar quien a su vez cayó gravemente enfermo y el plan se tuvo que posponer otra vez, con la firme determinación de ponerlo en práctica en el verano de 1982. En los cuatro años que duró en total la maduración del proyecto, los futuros astronautas tuvieron la posibilidad de cubrir el trayecto de la manera rápida habitual en varias ocasiones, pero ya «con los ojos por fin abiertos» para la autopista, sabiendo que esta ocultaba una segunda realidad y «determinados a descubrirla» (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 37), con una actitud que ofrece múltiples puntos de contacto con la cosmovisión surrealista.

III.7.2. Una expedición surrealista

La relación de Cortázar con el surrealismo se remonta a su juventud en Argentina, al período que hemos definido de manera convencional como “romántico”. De hecho, en su estudio *Imagen de John Keats*, escrito a principios de los años cincuenta, el mismo escritor establece un vínculo entre los dos movimientos estéticos, incluyendo el surrealismo dentro de un espíritu romántico más amplio que él descubre en su época contemporánea: «[...] estos tiempos de un romanticismo más original (de “origen”) como, por ejemplo, el surrealismo» (2005: 777). En una entrevista de los años ochenta él defiende la idea de que el surrealismo es una manera de ver el mundo con la que se nace y que no se puede adquirir ni aprender: «Surrealism is not an influence; you cannot become a surrealist, you have to be surrealist beforehand. It has to live with you in your blood; it's a vision, it's an interior liberty which expresses in written form a certain way of choosing your themes and handling them.» (COOPER-CLARK 1986: 274). En otra entrevista, del año 1965, define esta visión surrealista como «sencillamente una vivencia lo más abierta posible sobre el mundo, [y] el resultado de esa apertura, de esa porosidad frente a las circunstancias, se traduce en la anulación de la barrera más o menos convencional que la razón razonante trata de establecer entre lo que considera real (o natural) y lo que califica de fantástico (o sobrenatural), incluyendo en lo primero todo aquello que tiende a la repetición, acepta la causalidad y se somete a las categorías del entendimiento, y considerando como fantástico o sobrenatural todo lo que se manifiesta como carácter de excepción, al margen, insólitamente.» (VARGAS LLOSA 1968: 84-85). En cuanto a sí mismo, Cortázar reconoció sus deudas con el surrealismo

sobre todo en su juventud (cfr. en: GONZÁLEZ BERMEJO 1978: 105), aunque con ciertas reservas, aclarando que nunca había sido «legítimamente surrealista» (CORTÁZAR 2012a: 408). Sin embargo, en su estudio de 1975 titulado *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Evelyn Picon Garfield demuestra que, en su esencia, la visión surrealista impregna toda la obra cortazariana. La investigadora destaca los siguientes puntos de contacto importantes entre la cosmovisión surrealista y la de Cortázar:

- la creencia en una **realidad dual**: por un lado, la visible, la que se puede razonar en estado de vigilia, y por otro, la intuida, la de la imaginación, el deseo y el subconsciente (esta última se puede manifestar a través de los sueños y las manías obsesivas);
- la búsqueda del **Absoluto** (el punto donde conviven las contradicciones), llevada a cabo con la ayuda del **deseo**, la **imaginación** y el **amor**;
- el **ataque a la razón** que, según los surrealistas, domina y esclaviza a la cultura occidental;
- el deseo de **transformar la realidad cotidiana**, resultado de la búsqueda del Absoluto. Se realiza mediante el cambio de perspectiva en la percepción de lo habitual, la disponibilidad ante el azar, la práctica de la aventura y la provocación al orden estatuido.

Estas características juegan también un papel crucial en *Autonautas*, conformando la cosmovisión de los dos autores viajeros, por lo que la aventura París-Marsella se inscribe de forma natural en el espíritu surrealista.

III.7.2.1. La realidad dual de la cosmopista

Como acabamos de decir, la creencia en el carácter dual de la realidad es, según Picon Garfield, uno de los principales puntos de contacto entre el surrealismo y la visión cortazariana del mundo (1975: 14-15). Previsiblemente, esta creencia se refleja de forma perceptible también en las páginas de *Autonautas*, empezando por el presentimiento declarado al principio acerca de la existencia de una “autopista paralela” a la que ve el común de los mortales, una suposición que se convierte en la fuerza motriz de toda la aventura, motivando la determinación por descubrir ese secreto que en un principio no es más que una intuición (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 37). En este caso concreto, el atributo más destacable de la realidad oculta de la autopista quizás sea su

dimensión temporal. Como hemos podido comprobar, el tiempo es una de las grandes obsesiones de Cortázar, y las obsesiones representan, según Picon Garfield, una de las puertas de acceso más importantes hacia la realidad maravillosa buscada por los surrealistas (1975: 13). Basta recordar, por ejemplo, las declaraciones del escritor argentino sobre el estado que él denominaba *distracción*, una experiencia que le sobrevenía de forma inesperada –como a Johnny Carter de *El perseguidor*– con una regularidad aproximada de una vez cada quince días, durante sus paseos urbanos o en algunos *no lugares* como los medios de transporte público (GONZÁLEZ BERMEJO 1978: 55-56). Desde el principio de la expedición de los autonautas queda patente la intención de vivir el tiempo del viaje de una forma diferente a la usual, marcada por los relojes. En el fragmento titulado “Autobautismo”, en las primeras páginas de *Autonautas*, los narradores explican su visión peculiar de ese tiempo subjetivo en términos de la teoría de la relatividad, fieles a su deseo de dotar la expedición de un carácter y una retórica aparentemente científicos:

Esta autopista paralela que buscamos sólo existe acaso en la imaginación de quienes sueñan con ella; pero si existe [...], no sólo comporta un espacio físico diferente sino también otro tiempo. Cosmonautas de la autopista, a la manera de los viajeros interplanetarios que observan de lejos el rápido envejecimiento de aquellos que siguen sometidos a las leyes del tiempo terrestre, ¿qué vamos a descubrir al entrar en el ritmo de los camellos después de tantos viajes en avión, metro, tren? [...] *Autonautas de la cosmopista*, dice Julio. El otro camino, que sin embargo es el mismo. (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 56)

La anunciada búsqueda de una vivencia espacio-temporal diferente a la ordinaria corresponde claramente a las aspiraciones de los surrealistas a alcanzar la dimensión oculta y maravillosa de la realidad cotidiana. El resultado más notorio de la búsqueda de los autonautas es una mutación paulatina pero trascendente en la percepción de la realidad: la autopista –que normalmente tiene todas las características de un *no lugar* (un espacio de tránsito en el que la identidad del sujeto se diluye) o, como la denominan los autores, de una *no man's land* (*ibíd.*: 367)– se va transformando en un “microcosmos cerrado” (*ibíd.*: 65) con una fisonomía muy bien definida, en una *all man's land* (*ibíd.*: 245) donde no se está solo de paso, sino que es posible vivir y ser feliz. El factor determinante en esa mutación espacial es la acción del tiempo: «El

tiempo muerde el espacio, lo transforma» (*ibíd.*: 97), pero de forma paralela se opera una transformación en el tejido temporal: presenciamos una especie de *distracción* cortazariana a gran escala, una inmersión en el tiempo subjetivo de los viajeros, relativizado, desgajado del cronológico, pero en este caso provocada de manera intencional, y no un producto del azar, como la *distracción* que le sobreviene a Cortázar en el metro o en las calles de París. En la autopista, el fluir “normal” del tiempo queda suspendido, reducido a una especie de *no tiempo*, y de allí el calificativo de “viaje atemporal” en el subtítulo del libro. La vivencia de este *no tiempo* –que ha venido a suplantar el *no lugar* en el continuo espacio-temporal de la autopista– tiene características liberadoras, rescatando una y otra vez a los viajeros de las “sacrosantas obligaciones castradoras”, una de las metáforas con las que Cortázar caracteriza en *Rayuela* (1986: 233) los efectos del tiempo cronometrado de la vida diaria, su obsesión constante en la vida y en la literatura. A lo largo del viaje París-Marsella, los expedicionarios van “saliendo del tiempo” una y otra vez, «dejando fluir ese tiempo fuera de los relojes» que les «da una paz tan grande» (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 170), e irán conquistando paso a paso «un territorio que podríamos llamar Parkinglandia o libertad o incluso residencia secundaria» (*ibíd.*: 145).

Los límites temporales se van diluyendo no solo en el plano de la experiencia misma del viaje, sino también en el plano de la escritura, como lo demuestra por ejemplo la descripción del episodio de las hormigas que invaden a Fafner (y las hormigas representan, como es bien sabido, otra de las obsesiones recurrentes en Cortázar y su obra³³). La descripción de esa intrusión en la intimidad de los autonautas empieza por presentar el incidente como sucedido «anoche» (*ibíd.*: 166), mientras que tres páginas más tarde sitúa el tiempo de la escritura «casi una semana después» (*ibíd.*: 169). Estas pequeñas “incoherencias” dejan de serlo en medio de una suspensión del fluir temporal externo.

A la luz de esa inversión total en la forma de vivir el tiempo y el espacio habituales, también el término *cosmopista* va perdiendo su carácter insólito, sorprendente, de neologismo compuesto por elementos unidos aleatoriamente, y empieza a adquirir un sentido, actuando como las metáforas surrealistas de las que Cortázar era aficionado³⁴.

³³ Basta recordar el texto titulado «Instrucciones para matar hormigas en Roma», de su *Manual de instrucciones*, o las declaraciones sobre su fascinación por el mundo de los insectos en algunas entrevistas (cfr. por ejemplo en: GONZÁLEZ BERMEJO 1978: 53-54).

³⁴ Recordemos a modo de ejemplo una metáfora de carácter surrealista como *kibbutz del deseo* en *Rayuela* y la explicación de cómo va cobrando sentido: «Curioso que de golpe una frase brote así y no

Así, la cosmopista se va perfilando como un espacio donde reina la paz y la armonía (del significado etimológico de *cosmos* como ‘orden’, ‘armonía’ o ‘belleza’), como un *punte, pasaje* o *pista* hacia una dimensión cósmica de la realidad cotidiana donde es posible abolir todas las contradicciones y restricciones a la libertad, es decir, conquistar el Absoluto.

III.7.2.2. *La búsqueda del Absoluto y el ataque a la razón*

Evelyn Picon Garfield señala que para los surrealistas y para Julio Cortázar el Absoluto es «el punto donde se fusionan las contradicciones» (1975: 73). Ese punto, en el que se diluyen los límites entre la intuición y la razón y en que ésta deja de ser el principio que rige la vida, se parece mucho al *satori* del budismo zen (*ibíd.*: 76), pero con la diferencia de que se consigue a través del ejercicio de la imaginación como antídoto liberador a la razón que esclaviza (*ibíd.*: 91). Dos de las armas más eficaces en la lucha contra el racionalismo occidental, tanto para los surrealistas como para Julio Cortázar, son, por un lado, el humor subversivo en todas sus formas –por poner en evidencia las contradicciones en la realidad de todos los días (*ibíd.*: 185)–, y por otro lado el amor, por liberar de la vida rutinaria (*ibíd.*: 99) y por servir de puente hacia las dimensiones ocultas de la realidad (*ibíd.*: 101).

En las páginas de *Autonautas*, la búsqueda del Absoluto se lleva a cabo de manera sistemática, con procedimientos muy variados, y podríamos afirmar que llega a buen término. Desde el principio, el lector se sumerge en un ambiente dominado por el humor, cuyo objetivo es, como en la mayoría de los textos cortazarianos, “jabonarle el piso”, mostrarle las fisuras en el orden cotidiano que el común de los mortales suele aceptar sin el menor cuestionamiento. Esa atmósfera humorística se genera a base del contraste entre el tono pretendidamente científico con el que se examinan objetos considerados triviales, de escaso interés o conocidos por todos. El propósito manifiesto de los expedicionarios a la hora de emprender el camino fue “explorar” la autopista y sus paraderos, realizando “relevamientos científicos” consistentes en medir la temperatura y describir los lugares visitados, con un énfasis sobre los “nativos”, la flora y la fauna. Así, la observación de un árbol durante la siesta da lugar a un texto de varias

tenga sentido, un kibbutz del deseo, hasta que a la tercera vez empieza a aclararse despacito y de golpe se siente que no era una frase absurda [...]» (1986: 354).

páginas sobre la «fauna entomológica en los paraderos» y la posibilidad de «establecer una cartografía de su flora arborescente» (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 118 y ss.). El tono pretendidamente científico, con efecto humorístico y subversivo, domina también, entre muchos otros ejemplos, en las observaciones sobre la abundancia de cubos de basura en los paraderos (*ibíd.*: 112), o en el deseo de verificar con los propios ojos –parodiando el método de la *autopsia* de los cronistas de la antigüedad o de Indias– la existencia real de la ciudad de Marsella (*ibíd.*: 285-286).

Por medio de esa retórica “científica”, aplicada a lo nimio, a lo insignificante dentro de lo cotidiano, los autores ponen en tela de juicio el lugar dominante del racionalismo y la lógica en la cultura occidental, tanteando un camino para el “ingreso progresivo en lo otro” (*ibíd.*: 111), en otra posible vivencia de la realidad que a los cinco días ya deja de ser inusual, convirtiéndose en *natural*: «Que hacia la mitad del viaje hubiéramos entrado en la costumbre, incluso en la rutina, era previsible; pero que al quinto día y apenas en las puertas de Borgoña estemos llevando una vida cuya única definición posible es la *naturalidad*, nos deslumbra por momentos.» (*ibíd.*). Y añadiéndole el otro ingrediente básico en la búsqueda del Absoluto –el amor– se llega a conquistar finalmente el reino de la felicidad, el verdadero objetivo de la expedición, como lo reconocen hacia el final del libro:

[...] jamás concebimos ni realizamos la expedición con intenciones subyacentes. Era un juego para una Osita y un Lobo, y lo fue durante treinta y tres maravillosos días. Frente a preguntas turbadoras, nos dijimos muchas veces que si hubiéramos tenido presentes esas posibilidades la expedición hubiera sido otra cosa, acaso mejor o peor pero nunca ese avance en la felicidad y en el amor del que salimos tan colmados que nada, después, incluso viajes admirables y horas de perfecta armonía, pudo superar ese mes fuera del tiempo, ese mes interior donde supimos por primera y última vez lo que era la felicidad absoluta. [...] Nos habíamos encontrado a nosotros mismos y eso era nuestro Graal sobre la tierra. (*ibíd.*: 367-368)

Como se puede comprobar, los “objetivos científicos” no fueron sino un pretexto y una excusa para vivir y moldear la realidad según el propio deseo y la imaginación de los expedicionarios.

III.7.2.3. Transformación de la realidad cotidiana

La búsqueda del Absoluto, según los surrealistas, conlleva una ambición por transformar la realidad banal de todos los días con la ayuda de la imaginación. Esa transformación tiene que empezar con la liberación de la esclavitud que supone el aceptar ciegamente el orden consuetudinario impuesto al individuo desde fuera (PICON GARFIELD 1975: 120), es decir, la lucha contra lo que Cortázar denomina “la Gran Costumbre” o “la dura costra mental” en las páginas de *Rayuela*. Es un objetivo que se ha de alcanzar subrepticamente, desde dentro de la realidad misma: deteniéndose en lo usual, lo que el común de los mortales acepta sin crítica, tratando de verlo desde un ángulo diferente (*ibíd.*: 124), un procedimiento que puede dar resultados sorprendentes.

La problematización de la realidad cotidiana y sus instituciones es una característica omnipresente en la obra literaria de Cortázar (*ibíd.*: 136), por lo que no es de extrañar que la perspectiva descentrada en busca de puntos de vista insólitos ocupe un lugar destacado también en *Autonautas*. El viaje mismo no es sino un intento por excentrarse, por salir del orden consuetudinario, un objetivo que se consigue casi de inmediato, pero a los cinco días esa forma inédita de vida en la autopista va modelando su propia rutina, aunque esta ya es una rutina de signo positivo, por no estar “prefabricada”, recibida de fuera, sino hecha a la medida del propio deseo, ayudando a revelar la cara maravillosa –la verdadera, la natural– de la vida. De esta forma, la carretera se transforma en una zona de lo “rutinario maravilloso”, donde es completamente natural que, por ejemplo, los «conos de plástico rojos y blancos» que para el común de la gente indican la realización de trabajos en la autopista, para los dos autonautas evoquen «claramente un sombrero de bruja» (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 333), cosa que ellos admiten como un hecho incuestionable.

La propia autopista también sufre varias transformaciones maravillosas a ojos de los dos autonautas durante el viaje. Como ya hemos señalado, desde el principio se la saca de su función puramente utilitaria y cotidiana, convirtiéndola en el objeto de una exploración científica “seria”. A medida que avanza la expedición, sin embargo, asistimos a otra inversión de valores, más inesperada: la autopista pierde consistencia hasta el punto de desaparecer casi por completo, tornándose un simple «rumor a la distancia» (*ibíd.*: 132) o una sucesión de sesenta fragmentos insignificantes: «los síntomas de la autopista –monotonía, tiempo y espacio obsesivos, fatiga– no existen para nosotros; apenas entramos en ella volvemos a salir y la olvidamos por cinco, diez

horas, por toda una noche. ¿Qué importancia puede tener para nosotros si apenas la vemos, segmentada como estará en más de sesenta trozos, *brochette* de serpiente en vez de serpiente cabal y silbante?» (*ibíd.*: 111). En cambio, los paraderos adquieren un protagonismo que no se había sospechado al inicio de la expedición, ya que, en palabras de Jaime Alazraki, «dejan de ser accesorios y pasan a ser objetivos, finalidades» (1994: 290). Precisamente los paraderos –las sesenta provincias del “país” llamado Parkinglandia– son el descubrimiento más sorprendente y trascendental, realizado según los autores de forma similar al de América: «Poco a poco nos convencemos agradablemente de que nuestra expedición deriva, como la de Colón, hacia un resultado totalmente distinto del esperado. El Almirante buscaba las Indias y nosotros Marsella; él encontró las Antillas y nosotros Parkinglandia» (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 133).

Tanto el descubrimiento, como la exploración progresiva de Parkinglandia se llevan a cabo bajo el signo del **azar**, un elemento clave y común en las cosmovisiones de los surrealistas y de Cortázar, quienes lo valoran como uno de los principales vehículos de la manifestación de lo maravilloso dentro de la realidad cotidiana. El azar representa inequívocamente una «señal o signo de lo maravilloso» que se ha de «explorar sistemáticamente» (PICON GARFIELD 1975: 142), porque suele revelar relaciones subrepticias entre fenómenos aparentemente inconexos e inexplicables por los tradicionales métodos de la lógica y la causalidad, componiendo lo que Cortázar designa con el término de *figura*. En el viaje París-Marsella esas manifestaciones fueron una constante, según confiesan los autores a pocos días del inicio: «La realidad es bastante euclidiana, y esta expedición comprueba diariamente su tendencia a constituirse en figuras, que no por intangibles dejan de repetirse obstinadamente» (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 118).

Quizás una de las manifestaciones del azar más memorables y poéticas que aparecen en las páginas de *Autonautas* sea la construcción de las “ciudades efímeras” nocturnas en los paraderos (*ibíd.*: 245 y ss.), unas auténticas minisociedades que recuerdan la que se forma en el cuento ya citado de “La autopista del sur”. Esta es la descripción del fenómeno que hacen los dos autores:

Los grandes paraderos con una estación de servicio, una tienda y casi siempre un restaurante, ven nacer cada noche una pequeña ciudad *efímera, cambiante, que sólo existirá una vez para ser sustituida por otra similar pero diferente al otro día*. De pronto la ciudad está completa, y es la ciudad más internacional del mundo, con casas

búlgaras, francesas, alemanas, españolas, griegas, belgas, casas profundas con inscripciones o grandes telas bajo las cuales se guarece el misterio; casas de muchas piezas, con cocinas, baños, televisión, luces; casas donde habita una pareja o un hombre o una mujer solos, a veces perros, a veces niños, y siempre hornillos a butagás, botellas de vino y cerveza, perfumes de sopa o de papas fritas. (*ibíd.*: 246-247) [La cursiva es nuestra.]

Cada ciudad efímera es única e irrepetible precisamente por el papel determinante del azar en su construcción, pero para poder distinguirlas una de otra es necesario *saber mirar*, poseer esa *porosidad* o disposición especial de la mente que, como hemos visto en el capítulo III.4, Cortázar había venido adquiriendo y perfeccionando a lo largo de su experiencia de explorador urbano o *flâneur* en las ciudades “convencionales”. Durante la expedición París-Marsella también lo vemos manifestar su porosidad frente a las contingencias del azar y, en particular, a los encuentros fortuitos que este le depara constantemente, dejándole entrever el complejo entramado de *figuras* y signos que conforman el código de una realidad maravillosa: «El azar de la construcción de la ciudad fantasmagórica nos hace asistir a encuentros casuales pero que forman parte del código [...]» (*ibíd.*: 247). Y de la misma manera que las urbes convencionales ceden ante el *flâneur* cuando este dedica el tiempo y el esfuerzo necesarios para descifrar el código secreto, las ciudades efímeras terminan por acoger en su territorio maravilloso a los dos autonautas:

En ese estado de ingravidez, en esa burbuja iridiscente que cambiaba continuamente de luces y de sonidos, supimos que esa noche era la noche de nuestra fiesta, que *después de tantos días de avance y exploración habíamos sido aceptados por una de las ciudades efímeras*, que también sin saberlo los camioneros nos rodeaban en una ceremonia de iniciación y de reconocimiento, *nos ponían en las manos las llaves invisibles de la ciudad fantasma*, y que al alba el lugar estaría desierto y gris, que Fafner despertaría como Cenicienta en una playa de cemento vacía e indiferente. (*ibíd.*: 252) [La cursiva es nuestra]

Este es también uno de los momentos en que los expedicionarios llegan a experimentar la ansiada transformación maravillosa en la percepción subjetiva de la realidad cotidiana: «Vivimos la maravilla de que tanta cosa horrible en sí misma se volviera maravilla por y para nosotros [...]» (*ibíd.*). Para llevarla hasta sus últimas

consecuencias, sin embargo, no es suficiente cultivar solamente la disponibilidad pasiva frente a las contingencias del azar. Tanto los surrealistas como Cortázar consideran que hace falta también una postura activa, y tratan de alcanzarla con la práctica de la **aventura gratuita**, un acto que reúne en sí el azar, la espontaneidad y el ataque contra el orden establecido y la lógica (PICON GARFIELD 1975: 146). Desde el inicio, la expedición París-Marsella fue planeada, realizada y finalmente descrita en términos de aventura, de una transgresión del orden cotidiano: «[...] es una aventura y no solamente otra versión de la vida de todos los días» (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 127). Los autores utilizan con frecuencia una retórica que parodia la de los relatos de viajes más famosos del pasado, con clichés como “esforzada expedición” (*ibíd.*: 115) y otros que acentúan las supuestas dificultades y “peligros” (como por ejemplo el “riesgo” de “sucumbir al escorbuto”), dos características inherentes del viaje premoderno, como hemos señalado en la primera parte de este trabajo. Pero al mismo tiempo esta aventura fue realizada en la forma de un *happening* (ALAZRAKI 1994: 289), esa *oeuvre d'art-événement* que representa una de las experiencias «más provocativas del surrealismo» por ser «un momento totalmente sin sentido que refleja y da énfasis en el mundo absurdo» (PICON GARFIELD 1975: 155).

Además de ser la «autoprovocación» inherente a las aventuras surrealistas (*ibíd.*: 154), el *happening* en la autopista París-Marsella representa también un indudable reto hacia el llamado *sentido común* que rige la vida cotidiana de la gente “normal”, puesto que de poco sirve «la transformación de sí mismo, si no hay provocación a los demás para que se lancen a la búsqueda también» (*ibíd.*). Es una provocación en tres niveles, al igual que la de las muñecas de monsieur Ochs de *62/ Modelo para armar*, para la cual Cortázar utiliza la acertada metáfora del “cohete en tres etapas” (CORTÁZAR 2007: 115-116). La primera etapa del “cohete” que lanzan los astronautas afecta a los “autopistenses” encontrados al azar en el camino; la segunda, a los agentes de los servicios secretos que –supuestamente– vigilaron muy de cerca toda la expedición, y la última –la que pone «en órbita la cápsula» (*ibíd.*: 116)–, a los lectores del libro.

El impacto que se espera conseguir en las filas de los autopistenses (es decir, los “habitantes autóctonos” que son los usuarios de la autopista) se halla plasmado en una serie de cinco textos de carácter ficcional repartidos entre los demás a lo largo del libro y titulados “Cartas de una madre”. En ellos, una señora imaginaria le va informando por vía epistolar a su hijo sobre la creciente perplejidad que le causan los repetidos encuentros, en la extensión de varios días, con la pareja de astronautas en distintos

paraderos de un mismo tramo de la autopista. La provocación empieza a surtir el efecto esperado cuando la señora –representante típica de las personas que ven el mundo desde el llamado sentido común– se da cuenta de la inexplicable presencia de la pareja cada vez que pasa por aquel sector y este hecho la obliga a hacerse preguntas al respecto: «No puedo decirte exactamente por qué, pero tengo la impresión de que no van a ninguna parte. Pero entonces, ¿qué hacen en la autopista?» (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 257). La acumulación de preguntas de este tipo y la ausencia de una respuesta “lógica” la lleva a aventurar distintas conjeturas y sospechas sobre algún tipo de actividad ilícita, ya que el comportamiento de la pareja rebasa los límites de lo comúnmente aceptado como normal. En una de sus cartas, la madre pregunta: «¿Piensas que están escapando de la policía, y que la autopista les ha parecido un buen lugar para esconderse? De ninguna manera está permitido que...» (*ibíd.*: 222). La imposibilidad de dar con una explicación “lógica” satisfactoria alimenta la curiosidad de la madre biempensante, convirtiendo paulatinamente el problema en una obsesión: «Pero eso no explica, desde mi punto de vista, por qué cada vez que viajo por la autopista encuentro a esa misma pareja, *como si vivieran allí*, simplemente yendo y viniendo a un ritmo... pues bien, a un ritmo de marcha a pie. Después de todo ya hace rato que los vi por primera vez, y ni siquiera están a la altura de Lyon.» (*ibíd.*: 234) [énfasis de los autores]. Aquí la protagonista llega al borde de una revelación al vislumbrar la posibilidad de que la pareja pudiera estar viviendo en la autopista, pero es incapaz de dar el paso decisivo y aceptar esa idea, dejándola dentro del ámbito de lo imaginario y poco probable (marca de lo cual es el empleo de la expresión *como si*). Así y todo, la provocación al sentido común ha tenido éxito: la semilla de la desorientación ha germinado y va haciendo su trabajo subversivo en la lucha por destruir la Gran Costumbre, ya que una “persona normal” ha empezado a cuestionar todo lo que ve: «¿Cómo no creer en lo que vemos, a menos de estropearse los ojos y sabes que no es mi caso, e incluso si lo que ocurre desde hace una semana o dos me perturba lo bastante como para que yo ponga todo, pero todo en tela de juicio, Eusebio? No sabía que a mi edad una serie de certidumbres podían desmoronarse como un castillo de naipes, y eso me lleva a hacerme muchas preguntas sobre todo lo que ha sucedido *antes*.» (*ibíd.*: 233) [énfasis de los autores].

La segunda etapa del cohete de la provocación tiene como blanco a los servicios secretos que para el Cortázar políticamente comprometido llegaron a ser una obsesión rayana en la paranoia, como fácilmente se puede comprobar en *Autonautas*. La sensación de hallarse bajo la vigilancia de ciertos servicios de inteligencia se remonta

por lo menos al año 1970, a partir del que en su correspondencia empiezan a aparecer observaciones como la siguiente: «La CIA va a pensar que este párrafo está en clave.» (2012d: 180). En otra carta de 1973 el escritor comenta un artículo en el periódico francés *Le Canard enchaîné*, donde se le tilda de «enlace con los servicios de inteligencia cubanos» (*ibíd.*: 354), cosa que sin duda lo reafirmó en sus sospechas. Lo que definitivamente lo sacó de dudas, sin embargo, fue una serie de tres «violaciones sádicas» de las que fue objeto su buzón privado en 1977 con la desaparición consiguiente del contenido (2012e: 27, 78, 127). En las cartas Cortázar se muestra categórico sobre la autoría de esos actos: «[...] mi buzón privado fue abierto por manos “extrañas” que yo identifico fácilmente, pues son las de la embajada argentina en París, que busca joderme por donde pueda, o directamente de la CIA o sus testaferros franceses.» (*ibíd.*: 79).

La presencia amenazadora de los servicios secretos se cierne también sobre los dos expedicionarios en la autopista París-Marsella, cobrando por momentos un protagonismo cada vez mayor. La primera vez que se menciona en *Autonautas*, esa vigilancia está calificada ambigüamente de «un espionaje entre amistoso e imaginario» (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 126), sugiriendo la posibilidad de que se tratase de un producto de la imaginación situado en el ámbito de lo lúdico. Sin embargo, en las sucesivas referencias a esa posible presencia inquietante, el tono lúdico apenas disimula la sensación obsesiva de estar vigilado que acompañaba a Cortázar desde hacía más de una década. Esa fuerza hostil recibe en las páginas del libro nombres diversos: Ellos, el enemigo, la Compañía (tal vez una alusión a la CIA, por el parecido entre estas siglas y la abreviatura de *cía.*), y se convierte en el blanco de constantes desafíos lanzados por sí acaso, al igual que lo había sido en la vida “sedentaria” en París:

Y hay *Ellos*, como siempre: ahora que nada pueden escuchar por teléfono, que se ha quedado mudo en casa o sonando para nadie, y que no pueden alcanzarme directamente con su espionaje (como no sé mucho de eso de instalar micrófonos secretos, cuántas veces les habré dicho por las dudas *Fuck you, friends*, mientras regaba las plantas o recorría las cortinas), deben estar enfurecidos al ver que la organización científica y doméstica de la expedición está bien establecida [...]. (*ibíd.*: 128)

El desafío en este caso emana del carácter intencionadamente “alocado” de la expedición (*ibíd.*: 17), cuyos objetivos resultan inexplicables para los agentes de unos servicios llamados *de inteligencia* que, como se desprende del término mismo, pretenden utilizar la razón como su principal herramienta de trabajo. El efecto imaginado es el de la exasperación ante un acto cuyo sentido se les escapa: «Poco a poco, pero muy claramente, nos damos cuenta de los signos. [...] ¿Los exaspera no comprender verdaderamente lo que estamos buscando, creen acaso que estamos complotando alguna reunión sospechosa en la autopista?» (*ibíd.*: 128). Más adelante los autores explican la creciente exasperación en las filas enemigas con la acción subversiva de la imaginación sobre el racionalismo anquilosado y limitado de los espías: «Conocemos lo bastante al enemigo para saber que toda tentativa basada en la imaginación le parece subversiva, y que para llevarla al fracaso hará todo lo que esté en su poder que, ay, es muy grande, razón por la cual sólo nos queda agradecer a nuestros dioses y diosas que sólo seamos una mínima presa a sus ojos, sin lo cual nuestro viaje se hubiera reducido a un París-Corbeil o, con suerte, a un París-Fontainbleau.» (*ibíd.*: 195). El hecho de que este *enemigo* concreto sea uno de los objetivos de la provocación surrealista de la expedición se hace patente en los frecuentes retornos a este tema y al creciente desconcierto imaginado: «Dos semanas han pasado ya, e imaginamos no sin cierto placer maligno su larga espera y su decepción al darse cuenta de que el París-Marsella no es más que el París-Marsella, y que además la policía no ha intervenido para expulsar a esos dos locos de la autopista. Hasta ahora ningún testigo ha podido informar de alguna reunión de barbudos en plena noche [...]» (*ibíd.*: 204). Y los dos expedicionarios se preparan con resolución a no ceder ante el enemigo, a perseverar hasta el final con su desafío: «En fin, *no pasarán.*» (*ibíd.*: 129).

La “tercera etapa” del cohete provocador apunta, según se ha dicho ya, al lector, al destinatario de la crónica de ese viaje insólito. La consabida apuesta cortazariana por transformar al lector en un “cómplice” de la creación literaria, en un “camarada de camino”, se remonta todavía a las páginas de *Rayuela* (CORTÁZAR 1986: 560) y corresponde plenamente a la ambición surrealista de transformar la realidad cotidiana. Como es de esperar, en *Autonautas* este cometido ocupa un lugar destacado entre las fuerzas que mueven todo el proyecto (sobre todo en lo referente a la redacción del libro). El término *camarada de camino* aquí deja de ser una simple metáfora, recobrando en parte su acepción original: el lector acompaña efectivamente a los dos expedicionarios en su viaje por la carretera. El resultado es que, más que en ningún otro

libro cortazariano, aquí el lector está presente de forma explícita prácticamente en todas partes: el narrador doble se dirige a él constantemente, utilizando fórmulas más o menos estereotipadas como elementos sustanciales de un discurso que imita el de los relatos de viaje del pasado. Los apelativos más frecuentes son: *pálido lector* (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 26, 34, 35, 42, 281, 285), *paciente lector* (*ibíd.*: 22), *pálido y paciente lector* (*ibíd.*: 28), *pálido e intrépido lector* (*ibíd.*: 26, 43), *pálido y amable lector* (*ibíd.*: 29), *querido lector* (*ibíd.*: 29, 40), *amigo lector* (*ibíd.*: 30), *lector inteligente* (*ibíd.*: 30), *lector escéptico* (*ibíd.*: 38, 56), y, naturalmente, el que anuncia el éxito de la transformación: “oh lector, ya cómplice nuestro” (*ibíd.*: 204). Al igual que en el caso de la provocación a los demás autopistenses o a los servicios secretos, la voz del narrador imagina de antemano la perplejidad inicial del lector ante el desafío de una empresa tan reñida con el llamado sentido común: «El lector habrá comprobado ya que somos locos además de muchas otras cosas [...]» (*ibíd.*: 37). Pero las provocaciones y sorpresas están dosificadas a lo largo del libro, para irlo “descentrando” o “descolocando” paulatinamente y conseguir con éxito el objetivo de transformarlo en un “camarada de camino” que entienda el sentido oculto tras el comportamiento de los dos astronautas. Es por eso que una de las sorpresas más “importantes” queda reservada casi para el final, como una recompensa al lector “paciente” convertido ya en cómplice, quien será capaz de apreciarla en su justa medida. Se trata la revelación del objetivo “secreto” de la expedición, su *última ratio* que consistía en «verificar, al término de la expedición, la existencia de la ciudad de Marsella» (*ibíd.*: 285-286). Desde la perspectiva de los dos astronautas, esa existencia no era nada obvia y no había que aceptarla como un hecho antes de comprobarla con los propios ojos, al igual que los cronistas del pasado, para los que el requisito de la *autopsia* en sentido etimológico era uno de los principales recursos para dotar de veracidad sus relatos. A diferencia de los antiguos, sin embargo, los dos astronautas no utilizan el método de la autopsia solo como un artificio en la construcción del código de veridicción, sino como consecuencia de una actitud vital más amplia y consecuente: la aspiración a no aceptar ninguna afirmación recibida de fuera sin someterla a un análisis crítico o, de ser posible, vivirla en carne propia. Por eso, aunque la expedición termina por confirmar la opinión comúnmente aceptada sobre la existencia de Marsella, ese resultado no le resta sentido a la expedición a ojos de los dos viajeros: «No prolonguemos la duda en el ánimo del pálido lector: Marsella existe, y es tal como la muestra Marcel Pagnol. *Pero sólo existe porque la expedición ha verificado su existencia*, y no por las razones que el vulgo acepta sin análisis previo.»

(*ibíd.*: 286-288) [Énfasis de los autores]. Como en el célebre poema de Cavafis, Ítaca – encarnada por Marsella en este caso– les regaló un hermoso viaje y no tenía nada más que darles cuando la alcanzaron; el verdadero sentido de la expedición fue la experiencia personal e intransferible del viaje, y el libro –su crónica– es una incitación al lector a seguir el ejemplo y descubrir por su cuenta qué significan las Ítacas o las Marsellas.

Quizás el mensaje más importante de *Los autonautas en la cosmopista* sea el anunciado en las páginas finales del libro y atribuido a Paul Blackburn: que los viajes tienen que ser poemas (*ibíd.*: 354), es decir, experiencias espirituales llenas de hermosura, y al mismo tiempo una de las vías privilegiadas para explorar a fondo la realidad, como lo es toda obra de arte digna de ese nombre. Los dos autonautas ponen en práctica este precepto al elegir como objeto de la expedición un espacio aparentemente trivial, de tránsito, considerado por el común de los mortales como falto de interés o de fisonomía propia (un *no lugar*), y estiran al máximo la etapa “intersticial” del desplazamiento –el llamado *entre-deux* o ‘intermedio’ en términos de Onfray (2007: 37)–, convirtiendo el punto de llegada en un mero pretexto para lanzarse en el camino, salir de la rutina diaria y ver lo que resultaba de todo eso. Desde el principio el paréntesis prolongado entre París y Marsella adoptó, en palabras de los autores, la forma de un «diálogo hecho viaje» (CORTÁZAR – DUNLOP 1996: 204). En primer lugar, tenemos el diálogo entre el triple protagonista (los dos autonautas y el “dragón” Fafner); en segundo lugar, el que se establece entre estos y toda la tradición viajera de occidente encarnada por unos cuantos nombres emblemáticos de viajeros y cronistas del pasado. Pero es en el diálogo con el Otro –la interacción bidireccional que se intenta con las personas encontradas en la autopista y con los futuros lectores del libro– donde esa experiencia viajera consigue superar a todos los demás viajes de Cortázar. Aquí, el Otro deja de ser un simple elemento del paisaje u objeto de observación, convirtiéndose en un sujeto con el que hay que establecer una interacción, tratando de impulsarlo hacia la búsqueda de una transformación cualitativa de la cosmovisión. Todo esto permite concluir que la expedición París-Marsella representa la apoteosis del viaje cortazariano, una celebración del viaje por el viaje mismo, del nomadismo como forma de vida, la coronación de toda una vida de trotamundos.

CONCLUSIONES

El análisis de los textos cortazarianos de carácter autobiográfico a lo largo de nuestro estudio ha revelado numerosos aspectos del comportamiento de Cortázar como viajero, que podemos resumir en las conclusiones siguientes:

1. Su trayectoria viajera muestra una clara evolución que, de forma convencional, podría dividirse en cuatro etapas principales:

- La etapa “**romántica**” de los años treinta y cuarenta en Argentina, durante la cual el viaje adquiere una importancia crucial, de una actividad que le da sentido a la vida. Al igual que los artistas románticos del siglo XIX, el Cortázar de aquella época ve en el viaje –en combinación con el arte y la literatura– la única vía de evasión de la realidad circundante, concebida como mediocre y dominada por un materialismo deprimente. Bajo la influencia de la lectura de autores románticos, en las cartas del escritor argentino de aquellos años el viaje aparece rodeado de una aureola mítica, de una salida hacia la libertad absoluta, la felicidad y la realización de las inquietudes espirituales. Las dificultades de orden práctico, que muchas veces le impidieron hacer realidad los sueños de evasión, no hicieron más que reforzar el erotismo del viaje a sus ojos.
- La etapa del **viaje iniciático** a la cultura occidental, cuyos límites convencionales se podrían fijar entre 1950 (el primer recorrido por Europa) y 1956 (la primera visita a la India). El espacio geográfico se limita a Europa y, más precisamente, a aquellos países y ciudades que conformaron el itinerario de los viajeros del llamado Gran Tour del siglo XVIII, a saber: Francia, Italia y, en menor medida, Bélgica, Países Bajos, España, Inglaterra. Al igual que para los viajeros ilustrados, para Cortázar de aquellos años el viaje tuvo como principal finalidad el conocimiento directo de las obras emblemáticas del arte occidental y el desarrollo de un gusto estético más refinado. Explorar bien un lugar significaba en aquel momento sobre todo recorrer despacio los museos y las galerías de arte, lugares a los que dedicó una parte considerable de su tiempo y que, lógicamente, tienen una presencia destacada en su correspondencia. El viaje siguió siendo el territorio de la libertad y la felicidad, en oposición a las

obligaciones laborales esclavizantes, y el equilibrio entre estos dos polos fue conseguido por primera y última vez precisamente en el período en cuestión.

- La etapa de la gran **transformación**: de 1956 a 1968 (entre las dos visitas a la India). En este período de doce años Cortázar protagoniza una metamorfosis radical en múltiples aspectos. Esta empieza a manifestarse en el paso desde las preocupaciones de orden básicamente estético (la tónica dominante en las etapas anteriores) hacia una actitud más bien ética. En cuanto a la manera de viajar, el cambio se expresa en un interés cada vez mayor por el Otro, por la interacción con los habitantes autóctonos de los lugares visitados, y en el creciente papel del viaje por motivos políticos. Al final del período, la metamorfosis llega a afectar hasta el aspecto físico: la aparición de la barba, conseguida mediante un probable tratamiento hormonal con el objetivo de proyectar cierta imagen externa en consonancia con los códigos revolucionarios latinoamericanos de la época.
- La etapa del **nomadismo político** intenso. Los prolegómenos de esta etapa son los dos primeros viajes a Cuba (en 1963 y 1967), pero el inicio propiamente dicho es la experiencia del Mayo '68 en Francia, inmediatamente posterior a la vuelta del segundo viaje a la India, cuando tiene lugar una “radicalización” de la actitud política de Cortázar y su implicación activa en causas que apuntan a un cambio fundamental del statu quo en América Latina. El número de los viajes con fines políticos crece exponencialmente, convirtiéndose en el principal tipo de desplazamiento y restándole tiempo y energías de otras actividades importantes para el escritor como la escritura o los viajes por placer. La reacción lógica es la manifestación de una tendencia a buscar la tranquilidad y una forma de vida más sedentaria en el campo (en su casa de Saignon), así como en la práctica del turismo vacacional de sol y playa (en el Mediterráneo, el Caribe o las costas pacíficas de Centroamérica).

2. En la evolución de la actitud hacia el viaje de Cortázar se pueden destacar las siguientes constantes:

- La *sed planetaria*. Desde muy temprano (todavía en los años treinta) el viaje se convierte en una necesidad vital para Cortázar. La atracción que ejercen sobre él los países y culturas más o menos cercanas llega a ser, en sus propias palabras, una verdadera «sed planetaria», reforzada por las dificultades que, sobre todo en

el principio, obstaculizaron su plena satisfacción. El equilibrio entre la vida trashumante y la sedentaria no fue conseguido hasta la primera mitad de los cincuenta, en Europa, tras lo cual el activismo político fue inclinando poco a poco la balanza hacia el otro extremo, de manera que el nomadismo adquiere también dimensiones negativas. A pesar de todo, la curiosidad por conocer el mundo se mantuvo hasta el final de la vida del escritor argentino.

- El binomio *espacio urbano / naturaleza*, que reproduce en líneas generales el gran tema de la literatura hispanoamericana que es el conflicto entre civilización y barbarie. Cortázar fue sobre todo un viajero urbano, un *flâneur* incansable que exploraba minuciosamente y a fondo la topografía de sus ciudades favoritas, durante toda su vida de adulto. En cambio, la naturaleza estuvo presente en sus textos autobiográficos sobre todo durante sus años argentinos y fue vista desde una perspectiva romántica, como un intermediario en la búsqueda de lo sublime y de la comunión con lo divino. Tras un paréntesis de más de veinte años en los que el escritor argentino estuvo explorando las ciudades del mundo (y sobre todo las europeas), la naturaleza reaparece tímidamente en sus textos autobiográficos a medida que el cansancio de los viajes políticos le hace buscar la tranquilidad del campo y las playas. Esta peculiar “vuelta a la naturaleza” se hizo evidente a raíz de la adquisición de la furgoneta Fafner a principios de los años setenta, un hecho que facilitó los viajes extraurbanos y que culminó en la expedición por la autopista de París a Marsella en 1982. Sin embargo, la naturaleza siempre ocupó un lugar secundario en los intereses del Cortázar viajero, y su presencia en los textos autobiográficos siempre fue relativamente limitada.
- La oposición entre *viajero* y *turista*. Desde el principio de su experiencia viajera, Julio Cortázar manifiesta un marcado deseo de distanciarse de la actitud turística (de signo negativo) y convertirse en un *viajero* auténtico. Uno de los criterios fundamentales del éxito en este sentido fue el *tiempo* que conseguía dedicarle a la exploración de determinado lugar de interés. En la práctica, sin embargo, muchas veces le fue imposible escapar del modelo de comportamiento de los turistas, lo cual no le impedía definirse a sí mismo como un viajero vocacional.
- El diálogo con la *otredad*. Los textos autobiográficos de Cortázar muestran una clara tendencia: a medida que va transcurriendo su vida, el acento se va trasladando del *yo* que viaja al *otro* que se le cruza en el camino. En los viajes de

la época argentina lo que le importaba era sobre todo la impresión subjetiva que le dejaban los lugares visitados; la figura del Otro está casi ausente de sus cartas, y cuando aparece es solo como un elemento pintoresco del paisaje (por ejemplo los indios en los Andes argentinos) o como un factor que perturba el orden y le causa molestias (los inmigrantes y sus hijos a bordo de un barco trasatlántico). En nuestro trabajo hemos demostrado que la otredad irrumpió con fuerza en su correspondencia y en su visión del mundo a partir del viaje a la India en 1956, despertando un interés creciente que en años posteriores desembocó en la necesidad insoslayable de comunicarse con los habitantes autóctonos. Tanto es así que los viajes –que antes se habían limitado casi exclusivamente a la exploración de museos, galerías de arte y la topografía urbana–, a partir de ese hito en su trayectoria viajera se volvieron insatisfactorios si no incluían una comunicación con los lugareños, de manera que la existencia de una barrera lingüística podía empañar la experiencia e incluso causarle desilusión de algunos sitios (Viena, o la India de la segunda visita en 1968). Paralelamente con eso, se observa un deseo cada vez más obvio, no solo de observar y aprender de ese Otro, sino también de ejercer cierta influencia en él y su destino (la implicación en causas políticas que pretenden provocar un cambio radical en la realidad latinoamericana o el diálogo con los lectores en las páginas de *Los autonautas de la cosmopista*).

3. La **metamorfosis** protagonizada por Cortázar en la mitad de su vida, según los resultados obtenidos a lo largo de nuestro estudio, tuvo lugar entre 1956 y 1968, y fue provocada por la confluencia de los siguientes factores:

- Una maduración paulatina, propiciada por el cambio de ambiente lingüístico y cultural a partir de la década de los cincuenta (la expatriación a Francia);
- La crisis de la mediana edad, cuyo inicio coincide cronológicamente con el traslado a Europa, induciéndole a realizar un análisis crítico de su vida anterior y a replantearse los objetivos y las prioridades para el futuro;
- El impacto del primer viaje a la India en 1956 que, como aventuramos en la hipótesis de trabajo (III.1), tuvo un claro carácter de choque con la otredad absoluta, desencadenando una profunda crisis de identidad. Como demostramos en el capítulo III.5, este viaje resultó ser una sacudida que lo llevo al extremo en varios sentidos: la India (junto con Sri Lanka) fue el país más alejado de

Argentina y Europa –geográfica y culturalmente hablando– al que llegó el escritor, abriéndole asimismo una ruta interior que lo llevó “al extremo de sí mismo”. A consecuencia del choque cultural, Cortázar acabó por redescubrir y asumir su identidad latinoamericana, alejándose progresivamente de la actitud cosmopolita de los años anteriores;

- Finalmente, el contacto con la Cuba revolucionaria a partir de 1963, cuyo impacto encontró el terreno abonado, haciendo que la identidad latinoamericana recientemente redescubierta fructificara en un activismo político cuyo objetivo fue contribuir a la transformación radical de las sociedades latinoamericanas. En nuestro estudio hemos demostrado que la “politización” de Cortázar no estuvo en el principio del proceso de transformación, sino más bien al final, como consecuencia de los factores anteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. 2008: *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*, edición a cargo de Sonia Mattalia, Pilar Celma y Pilar Alonso, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- AINSA 1981: Ainsa, Fernando, «Las dos orillas de Julio Cortázar». En: AA. VV., *Julio Cortázar*. Edición de Pedro Lastra, Madrid, Taurus, Serie “El escritor y la crítica”, 1981, pp. 34-63.
- AINSA 1986: Ainsa, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1986.
- ALAZRAKI 1994: Alazraki, Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos, 1994.
- ANDRADE 2008: Andrade, Roberto, «Trotamundos con corsé y botines», *Historia y vida*, número extra: «Viajeros sin límites», Barcelona, 2008, pp. 81-89.
- ANDREEVA 2007: Андреева-Константинова, Яна, *Аз-ът като Друг. Дискурси на идентичността в автобиографичното творчество на Фернанду Намора*. [Yana Andreeva-Konstantinova, *El Yo como Otro. Discursos de la identidad en la obra autobiográfica de Fernando Namora*.] Sofía, Editorial Sema-RSh, 2007.
- ARIAS CAREAGA 2014: Arias Careaga, Raquel, *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Madrid, Sílex ediciones S.L., 2014.
- AUGE 1997: Augé, Marc, *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 1997.
- AUGÉ 2000: Augé, Marc, *Los no lugares: Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2000.
- AZNAR VALLEJO 2007: Aznar Vallejo, Eduardo, *Viajes y descubrimientos en la Edad Media*. Madrid, Síntesis, 2007.
- AZNAR VALLEJO 2009: Aznar Vallejo, Eduardo, «Introducción a los viajes medievales. Una mirada geográfica y cultural». En: AA. VV., *Viajar en la Edad Media. XIX semana Estudios Medievales* (Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2008). Coordinador: José Ignacio de la Iglesia Duarte. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 19-47.

- BACON 1999: Bacon, Francis, "Of Travel". In: *The Essays or Counsels Civil and Moral*. Edited with Introduction and Notes by Brian Vickers, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 41-42.
- BARRANTES MARTÍN 2008: Barrantes Martín, Beatriz, «Desandando la ruta colombina: El viaje en los escritores argentinos de la primera mitad del siglo XX». En: Sonia Matalía, Pilar Celma y Pilar Alonso (eds.), *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*. Madrid / Frankfurt am Mein, Iberoamericana / Vervuert, 2008 (VII Congreso Internacional de la AEELH, Valladolid, del 19 al 22 de septiembre de 2006), pp. 301-315.
- BARRENECHEA 1992: Barrenechea, Ana María, «Génesis y circunstancias». En: Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, 1992, pp. 551-570.
- BAUER 1994: Bauer, Tristán, *Cortázar* (documental), <<http://vimeo.com/26195629>>
- BELZGAOU 2008: Belzgaou, Virginie, «Le texte en perspective». En: *Les récits de voyage*. Anthologie, dossier et notes réalisés par Virginie Belzgaou. Paris, Éditions Gallimard, 2008, pp. 197-268.
- BENJAMIN 1979: Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot, 1979.
- BERG 1990: Berg, Walter Bruno, «Entrevista con Julio Cortázar». En: *Iberoamericana*. 14 Jahrgang, No. 2/3 (40/41), Frankfurt, 1990, pp. 126-141. Consulta por internet en:
<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/41671212?uid=3737608&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102880974743>>
- BERNÁRDEZ – ÁLVAREZ 2014: Bernárdez, Aurora, Carles Álvarez Garriga (Editores), *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico*. Madrid, Alfaguara, 2014.
- BLACK 2003: Black, Jeremy, *Italy and the Grand Tour*. New Haven and London, Yale University Press, 2003.
- BLANCO ARNEJO 1996: Blanco Arnejo, María Dolores, *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid, Pliegos, 1996.
- BOWLES 2006: Bowles, Paul, *The Sheltering Sky*. London, Penguin, Collection Penguin Red Classics, 2006.

- BRILLI 1995: Brilli, Attilio, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*. Bologna, Il Mulino, 1995.
- CAMPRA 1987: Campra, Rosalba, *América Latina: la identidad y la máscara*. México, Siglo XXI, 1987 [Entrevista a Cortázar: pp. 149-155].
- CANTÚ 2008: Cantú, Irma, «Usos y desusos de la teoría del viaje y su aplicación a la literatura latinoamericana». Consulta por Internet en la página web <trans.univ-paris3.fr/IMG/pdf/CANTU.pdf>
- CASA 1984: *Casa de las Américas*. Núms. 145-146, La Habana, julio-octubre de 1984
- CAVAFIS 1991: Cavafis, Constantino, *Obra poética completa*. Edición bilingüe de Alfonso Silván Rodríguez, Madrid, Ediciones La Palma, 1991.
- CISA 2008: Cisa, Javier, «Gran Tour. El viaje ilustrado», *Historia y vida*. Número extra: «Viajeros sin límites», Barcelona, 2008, pp. 54-61.
- CLIFFORD 1994: Clifford, James, «Díasporas», *Cultural Anthropology*. Vol. 9, No. 3, Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future. (Aug., 1994), pp. 302-338.
- COLÁS 1994: Colás, Santiago, *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm*. Durham and London, Duke University Press, 1994.
- COOPER-CLARK 1986: Cooper-Clark, Diana, *Interviews with Contemporary Novelists*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, MacMillan Press, 1986.
- COROMINAS 1997: Corominas, Joan, Pascual, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. V, Madrid, Gredos, 1997 (3ª reimpresión).
- CORTÁZAR 1986: Cortázar, Julio, *Rayuela*. Edición de Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 1986 (3ª ed.).
- CORTÁZAR 2002: Cortázar, Julio, *Cartas* (3 tomos). Edición a cargo de Aurora Bernárdez, Madrid, Alfaguara, 2002.
- CORTÁZAR 2005: Cortázar, Julio, *Obras Completas*, tomo IV: «Poesía y poética». Edición de Saúl Yurkievich, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2005.
- CORTÁZAR 2006a: Cortázar, Julio, *Obras Completas*. Tomo VI: «Obra crítica». Edición de Saúl Yurkievich, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.
- CORTÁZAR 2006b: Cortázar, Julio, «Turismo aconsejable». En: *Último Round*, vol. I, México, Siglo XXI, 2006 (decimoséptima edición de bolsillo), pp. 123-147.
- CORTÁZAR 2007: Cortázar, Julio, *62/ Modelo para armar*. Madrid, Punto de Lectura, 2007.

- CORTÁZAR 2009: Cortázar, Julio, Carol Dunlop y Silvia Monrós-Stojaković, *Correspondencia*. Barcelona, Ediciones Alpha Decay, 2009.
- CORTÁZAR 2010: Cortázar, Julio, *Cartas a los Jonquières*. Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara, 2010.
- CORTÁZAR 2012a: Cortázar, Julio, *Cartas* (tomo I: 1937-1954). Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- CORTÁZAR 2012b: Cortázar, Julio, *Cartas* (tomo II: 1955-1964). Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- CORTÁZAR 2012c: Cortázar, Julio, *Cartas* (tomo III: 1965-1968). Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- CORTÁZAR 2012d: Cortázar, Julio, *Cartas* (tomo IV: 1969-1976). Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- CORTÁZAR 2012e: Cortázar, Julio, *Cartas* (tomo V: 1977-1984). Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- CORTÁZAR 2013: Cortázar, Julio, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Edición de Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara, 2013.
- CORTÁZAR – DUNLOP 1996: Cortázar, Julio y Carol Dunlop, *Los aeronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París – Marsella*. Madrid, Alfaguara, 1996.
- DE LA GUERRA 2000: De la Guerra, Francisco Emilio, *Julio Cortázar: de literatura y revolución en América Latina*. México, Unión de Universidades de América Latina, 2000.
- DI GERÓNIMO 2004: Di Gerónimo, Miriam, *Narrar por knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2004.
- EAGLETON 1995: Eagleton, Terry, *Literary Theory. An Introduction*. Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell Publishers, 1995.
- ELIADE 2001: Eliade, Mircea, *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Trad. Miguel Portillo, Barcelona, Editorial Kairós, 2001.
- ELIOT 2008: Eliot, Julián, «Europa descubre Asia. Marco Polo.», *Historia y vida*. Número extra: «Viajeros sin límites», Barcelona, 2008, pp. 16-25.
- FOURNEL 1858: Fournel, Victor, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris, Adolphe Delahays Librairie-Éditeur, 1858.
- FUSSEL 1982: Fussel, Paul, *Abroad. British Literary Traveling between the Wars*. Oxford / New York, Oxford University Press, 1982.

- FUSSEL 1987: Fussel, Paul (edited by), *The Norton Book of Travel*. New York / London, W. W. Norton & Company, 1987.
- GARCÍA DE LA CONCHA 1996: García de la Concha, Víctor (director de la obra), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, coordinador Guillermo Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, tomo VIII, 1996.
- GARCÍA MÁRQUEZ 1984: García Márquez, Gabriel, «El argentino que se hizo querer de todos», *Casa de las Américas*. Núms. 145-146, La Habana, julio-octubre de 1984, págs. 22-24.
- GIL PANEQUE 2008: Gil Paneque, Cristina, «Los caminos de la antigüedad», *Historia y vida*. Número extra: «Viajeros sin límites», Barcelona, 2008, pp. 6-15.
- GOLOBOFF 1998: Goloboff, Mario, *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- GONZÁLEZ BERMEJO 1978: González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, EDHASA, 1978.
- GONZÁLEZ BERMEJO 1992: González Bermejo, Ernesto, «La idea central de *Rayuela* es una especie de petición de autenticidad total del hombre». En: Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, 1992, pp. 769-778.
- GRAN ESPASA 2005: *Gran Espasa Universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- GRIGORIEFF 1995: Григориев, Владимир, *Религии по света*. [Vladimir Grigorieff, *Las religiones en el mundo*] Sofía, Hemus, 1995.
- HARSS 1971: Harss, Luis, *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971.
- HERÓDOTO 1977: Heródoto, *Historia* (Libros I-II). Traducción y notas de Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1977.
- HERRÁEZ 2003: Herráez, Miguel, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Barcelona, Editorial Ronsel, 2003.
- HERRÁEZ 2006: Herráez, Miguel, *Dos ciudades en Julio Cortázar*. Barcelona, Editorial Ronsel, 2006.
- JANSON 2002: Janson, Tore, *Speak. A Short History of Language*. Oxford, Oxford University Press, 2002.
- KAPLAN 1996: Kaplan, Caren, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham and London, Duke University Press, 1996.
- KOHUT 1983: Kohut, Karl, *Escribir en París. Entrevistas con Fernando Arrabal, Adelaïde Blasquez, José Corrales Egea, Julio Cortázar, Agustín Gómez Arcos,*

- Juan Goytisolo, Augusto Roa Bastos, Severo Sarduy y Jorge Semprún*. Frankfurt / Barcelona, Vervuert / Hogar del Libro, 1983.
- LEJEUNE 1994: Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- LICHEVA 2005: Личева, Амелия, „Романтизъм” [Amelia Licheva, “Romanticismo”]. В: Е. Панчева, А. Личева, М. Янакиева, *Теория на литературата. От Платон до постмодернизма*. Sofía, Ed. Colibrí, 2005, pp. 129-149.
- LOZANO 2000: Lozano, Arminda, «Alejandro Magno: la apertura de Asia». En: AA. VV., *Feliz quien como Ulises. Viajes en la Antigüedad*. Edición a cargo de Vicente Cristóbal y Crescente López de Juan, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000.
- MACCANNELL 1999: MacCannell, Dean, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1999.
- MAGRIS 2008: Magris, Claudio, *El infinito viajar*. Traducción de Pilar García Colmenarejo, Barcelona, Anagrama, 2008.
- MOLL 1999: Moll, Nora, «Imagini dell’“altro”. Imagologia e studi interculturali». En: AA. VV.: *Introduzione alla letteratura comparata*. A cura di Armando Gnisci, Milano, Edizioni Bruno Mondadori, 1999, pp. 211-249.
- MONTALDO 1992: Montaldo, Graciela, «Cronología». En: Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, 1992, pp. 543-548.
- MONTELEONE 1999: Monteleone, Jorge, *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. Buenos Aires, El Ateneo, 1999 (2ª ed.).
- MONTERO 1992: Montero, Rosa, «El camino de Damasco de Julio Cortázar». En: Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, 1992, pp. 794-799.
- MONTES-BRADLEY 2005: Montes-Bradley, Eduardo, *Cortázar sin barba*. Barcelona, Debate, 2005.
- MOURE CASAS 2000: Moure Casas, Ana, «Egeria, peregrina a Tierra Santa». En: AA. VV., *Feliz quien como Ulises. Viajes en la Antigüedad*. Edición a cargo de Vicente Cristóbal y Crescente López de Juan, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000.
- MUCHNIK 1992: Muchnik, Mario, «Recuerdo a Julio Cortázar». *Claves de razón práctica*, núm. 19, Madrid, enero-febrero de 1992, pp. 62-65.

- NUCERA 1999: Nucera, Domenico, «I viaggi e la letteratura». En: AA. VV.: *Introduzione alla letteratura comparata*. A cura di Armando Gnisci, Milano, Edizioni Bruno Mondadori, 1999, pp. 115-159.
- ONFRAY 2007: Onfray, Michel, *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*. Paris, Le Livre de Poche, 2007.
- PAZÓ ESPINOSA 1999: Pazó Espinosa, José, «Evolución de la imagen de Japón en dos viajeros occidentales». En: AA. VV.: *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*. Salvador García Castañeda (coordinador). Madrid, Castalia, 1999, pp. 241-247.
- PERI ROSSI 2001: Peri Rossi, Cristina, *Julio Cortázar*. Barcelona, Ediciones Omega, col. «Vidas Literarias», 2001.
- PICON GARFIELD 1975: Picon Garfield, Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1975.
- PICON GARFIELD 1992: Picon Garfield, Evelyn, «Cortázar por Cortázar». En: Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, 1992, pp. 778-789.
- PONIATOWSKA 1975: Poniatowska, Elena, «La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas». En: *Plural*. Núm. 44, mayo de 1975, México. Consulta por Internet en la página: <http://www.geocities.ws/juliocortazar_arg/cercade80.htm>
- PREGO 1985: Prego, Omar, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik Editores, 1985.
- ROBERTS 2001: Roberts, Edward A., Bárbara Pastor: *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid, Alianza, 2001 (4ª reimpresión).
- RODRÍGUEZ SOSA 1984: Rodríguez Sosa, Fernando: «Con la Osita y el Lobo por cualquier autopista del mundo», *Casa de las Américas*. Núms. 145-146, La Habana, julio-octubre de 1984, págs. 239-242.
- ROMERO MUÑOZ 2004: Romero Muñoz, Carlos, Introducción a: Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición, introducción y notas de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 2004 (5ª ed.).
- RULL – SERRALLONGA 2008: Rull, David, Jordi Serrallonga, *Viajes y viajeros. La aventura de viajar. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Barcelona, Niberta, 2008.

- SERAFIMOVA 2001: Серафимова, Маргарита, *Писмото и романът. Писмото и епистолярният роман на Френското просвещение*. [Margarita Serafimova, *La carta y la novela. La carta y la novela epistolar en la época de la Ilustración francesa*.] Sofía, Editorial Universitaria San Clemente de Ojrid, 2001.
- SERÉS 2011: Serés, Guillermo, «Bernal Díaz del Castillo y la “Historia verdadera”». En: Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Edición, estudio y notas de Guillermo Serés, Madrid, Real Academia Española, 2011, pp. 1117-1262.
- SERNA 2005: Serna, Mercedes, Introducción a: *Crónicas de Indias* (Antología). Edición de Mercedes Serna, Madrid, Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 2005 (4ª ed.).
- SHAYA 2004: Shaya, Gregory, “The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910”. En: *The American Historical Review*. Vol. 109, No. 1 (February 2004), pp. 41-77.
- SICARD 1981: Sicard, Alain: «Figura y novela en la obra de Julio Cortázar». En: AA. VV., *Julio Cortázar*. Edición de Pedro Lastra, Madrid, Taurus, Serie “El escritor y la crítica”, 1981, pp. 225-240.
- SOLER SERRANO 1977: Soler Serrano, Joaquín, *A fondo: Julio Cortázar* [entrevista en DVD]. Madrid, RTVE (20 de marzo de 1977).
- SORIANO – COLOMINAS 1992: Soriano, Osvaldo, Colominas, Norberto, «Julio Cortázar: “Lo fantástico incluye y necesita la realidad”». En: Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, 1992, pp. 789-793.
- STRIANO 2000: Striano, Araceli, «Heródoto. La curiosidad científica». En: AA. VV., *Feliz quien como Ulises. Viajes en la Antigüedad*. Edición a cargo de Vicente Cristóbal y Crescente López de Juan, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000.
- SUZUKI 1981: Suzuki, Daisetz T., *El ámbito del Zen*. Traducción de Jordi Fibla, Barcelona, Kairós, 1981.
- SUZUKI 2006: Suzuki, Daisetz T., *Vivir el Zen*. Traducción de Marta Rodríguez, Barcelona, Kairós, 2006.
- TODOROV 1982: Todorov, Tzvetan, *La conquête de l’Amérique. La question de l’autre*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- TODOROV 1993: Todorov, Tzvetan, *Las morales de la historia*. Traducción de Marta Bertran Alcázar, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- TODOROV 1996: Todorov, Tzvetan, *L’homme dépaysé*. Paris, Éditions du Seuil, 1996.

- TODOROV 2007: Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Traducción de Martí Mur Ubasart. México, Siglo XXI, 2007 (5ª ed.).
- TODOROV 2008a: Todorov, Tzvetan, *El miedo a los bárbaros*. Traducción de Noemí Sobregués, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2008.
- TODOROV 2008b: Todorov, Tzvetan, *El espíritu de la Ilustración*. Traducción de Noemí Sobregués, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2008.
- TUCÍDIDES 1990: Tucídides, *Historia de la Guerra de Peloponeso*, Libros I-II (Tomo I). Introducción general de Julio Calonge Ruiz, traducción y notas de Juan José Torres Esbarranch, Madrid, Gredos, 1990.
- VARGAS LLOSA 1968: Vargas Llosa, Mario, «Preguntas a Julio Cortázar». En: AA.VV., *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, Col. Números, 1968, págs. 83-91.
- VARGAS LLOSA 1993: Vargas Llosa, Mario, «La trompeta de Deyá», *Claves de razón práctica*. Núm. 32, Madrid, mayo de 1993, pp. 2-8.
- YURKIEVICH 2005: Yurkievich, Saúl, «Julio Cortázar: sus bregas, sus logros, sus quimeras». En: Julio Cortázar: *Obras completas* (tomo I). Edición de Saúl Yurkievich con la colaboración de Gladis Anchieri, Barcelona, RBA – Instituto Cervantes, 2005, pp. 7-35.