

# JULIO CORTAZAR: LA UBICUIDAD DEL EXILIADO

*Ser argentino es estar lejos.*

.....

*De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.*

J. C.

## EL MEDIO

En tiempos tan remotos que el mito se confunde con la historia, primitivas tribus egipcias viajaban hasta la capital para asistir a las *Fiestas de la Inundación*, que celebraban al llegar el solsticio de verano. El Nilo era considerado un semidiós y se le agradecían por anticipado las próximas cosechas.

Tres mil años antes de Cristo, en la Mesopotamia, se aprovechaban las festividades de fin de año para visitar la Torre de Babilonia (la Babel del Antiguo Testamento) y brindar ofrendas a Marduk, ya venerado en tiempos de Hammurabí, y de paso admirar el orgullo de la ingeniería del imperio.

Para el hombre del medievo la peregrinación al Santo Sepulcro, a Compostela o a otros sitios menores, podía justificar la existencia, tanto que muchos viajeros la perdieron en el intento.

Entre los musulmanes el peregrinaje alcanza la jerarquía de dogma. El Corán establece que todo creyente al menos una vez en la vida deberá visitar La Meca para que, según la tradición, dé siete vueltas alrededor de la Piedra Negra de la Caaba.

En la historia —cronológicamente breve— de la cultura argentina, esa meta sacra ha sido París. La capital francesa, su producción, intelectual, y los vaivenes de sus modas estéticas han funcionado, desde los días previos a la independencia, como un faro hinóptico cuyos destellos otorgaban —otorgan— consagraciones y apuntalan famas.

Esa necesidad de purificación descontaminante de la cultura bárbara, esa peregrinación a las fuentes que se adopta de generación en generación y dentro del más amplio espectro ideológico, ha sido largamente analizada por David Viñas en su libro *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* (Buenos Aires, 1970), pero vale la pena recordar algunos detalles en esta trayectoria del viaje.

El modelo de país estructurado por la clase dirigente argentina a partir de la derrota de Juan Manuel de Rosas en Caseros cumplió fielmente el papel de productor de materias primas e importador de manufacturas que la división internacional del trabajo había establecido para la Argentina en los despachos del *Foreign Office*. De hecho el ex virreinato del Río de la Plata se transformó —desde el punto de vista económico— en una dependencia de Gran Bretaña, situación que se prolongaría (acentuada entre 1930 y 1943) hasta fines de la Segunda Guerra Mundial, cuando la metrópoli vio restringidas sus áreas de influencia.

Sin embargo, durante esos casi cien años Gran Bretaña no pretendió imponer además su cultura. La férrea subordinación de la economía argentina a los intereses ingleses pareció suficiente y sus gerentes no se preocuparon de otra cosa que de los dividendos obtenidos por los empréstitos o por las garantías de las sucursales de las firmas londinenses.

La orfandad de modelo cultural producida por el rompimiento con la metrópoli española fue cubierto por Francia, como era inevitable dado el auge del enciclopedismo en las primeras décadas del siglo XIX y el alud romántico que arribó al continente americano poco después. Por su lado, el desarrollo alcanzado por la corriente iluminista entre los intelectuales argentinos, favoreció aún más la tendencia ahistórica que desarraigaba a la incipiente cultura nacional de un basamento propio.

En su primera visita europea (1845), Domingo Faustino Sarmiento, uno de los posteriores adalides de la necesidad de europeización de la Argentina, señala su deslumbramiento: «París es un pandemónium, un camaleón, un prisma [...] allí está —se entusiasma— el modelo de todos los bastardos edificios que se levantan en América.» Poco después, Lucio V. Mansilla anota: «París, París de Francia como suelen decir algunos para que no quepa duda, es para mí el ideal. Así que cuando alguien me dice que no le gusta París, yo me digo interiormente: será porque no te alcanza tu renta para vivir allí.»

Para la generación del ochenta el viaje se hace imprescindible. No se puede ser auténticamente culto sin haber pisado las losas de Notre Dame. París es el sitio donde se encuentra el saber, donde se convive con los creadores de las últimas normas estéticas, la fuente de la que mana el buen gusto. Este convencimiento llega a la escritura y cualquier texto medianamente aceptable se presenta salpicado de galicismos o directamente palabras francesas. En algunos

casos este amaneramiento adquiere —como en Miguel Cané— características de estilo.

Noé Jitrik, en su libro *El ochenta y su mundo* (Buenos Aires, 1968), define: «Los viajes anteriores al ochenta perseguían ya el perfeccionamiento de la formación intelectual, ya la apertura de horizontes, ya el mero consumo de bienes realizado al pie de la vaca y los libros reflejaban el deslumbramiento, el conocimiento o el orgullo del satisfecho. En el ochenta se produce una variante, los términos se congelan y el viaje se sacraliza: el que va a Europa es digno de viajar y Europa "debe" ser viajada por aquél, de donde el que vuelve regresa consagrado, como si hubiera tocado un cielo.»

En una mirada retrospectiva, Daniel García Mansilla evoca: «El Buenos Aires de aquellos días, mirado desde Europa, era algo así como el fin del mundo, ¡quedaba tan lejos, tan lejos del centro cerebral del mundo civilizado: de París, de Londres, de Roma, de Viena!»

Aunque esta postura no es unánime, muy pocos intelectuales se opusieron a esa prejuiciosa visión cultural. El contradictorio Juan Bautista Alberdi, por ejemplo, ya había alertado: «La libertad, palabra de orden en todo menos en la forma del idioma y del arte: la democracia en las leyes, la aristocracia en las artes; independencia en política, colonos en literatura.»

José Hernández no era menos terminante ante la aceptación sin crítica del europeísmo: «La escuela —dice— nos educa eruditos y envidiosos de todo lo extranjero, manteniéndonos ignorantes de nuestra historia, nuestra geografía, nuestra espléndida naturaleza y hasta de los ingenios que han ilustrado nuestras letras.»

Contra esa defensa de lo argentino y justificando el europeísmo, Paul Groussac, un escritor francés afincado en Buenos Aires que llegó a ser director de la Biblioteca Nacional, sentenciaba: «Es necesario que así en el norte como en el sur, durante un período todavía indefinido, *cuanto se intente en arte será de imitación*. Siendo pues un hecho de evidencia que la América colonizada no debe pretender por ahora la originalidad intelectual, se comete un abuso de doctrina al formular un absoluto reproche de imitación europea contra cualquier escritor o artista nacido en este continente.»

Esta norma difundida por Groussac ha tenido tenaces continuadores; por ejemplo, Victoria Ocampo, que a partir de 1931, desde la dirección de la revista *Sur* será una de las cabezas visibles de la intelectualidad europeizante, explica en sus *Testimonios*: «Mi institutriz era francesa. He sido castigada en francés. He jugado en francés. He comenzado a leer en francés... a llorar y reír en francés... Y más

tarde los bellos versos fueron franceses, y las novelas donde por primera vez veía palabras de amor, también... En fin, todas las palabras fueron para mí palabras francesas.» Y agrega más adelante: «En mi medio y en mi generación las mujeres leían exclusivamente en francés y mi habla, mi español, era primitivo y salvaje...» «El español era un idioma impropio para expresar lo que no constituía el lado puramente material, práctico de la vida.» Y concluye: «El francés era para nosotros la lengua en que podía expresarse todo sin parecer un advenedizo.» Tras esta confesión no puede extrañar que sus primeros libros fueran escritos en francés siendo posteriormente traducidos para su publicación. Entre ellos *La Belle*, dedicado a exaltar las bellezas de París junto con aspectos de su historia.

El caso de Victoria Ocampo no es una excepción: Delfina Bunge de Gálvez también escribe buena parte de su obra en francés.

Hasta en el terreno de la música popular el nombre de París es clave. El tango sólo es aceptado por las familias porteñas cuando regresa con el aval de su éxito francés. Hasta en los títulos, el tango registra la problemática del viajero: «Canaro en París», «La que murió en París», «Madame Yvonne». Y Gardel (casualmente nacido en Toulouse) entona:

*Lejano Buenos Aires que lindo que has de estar  
ya van para diez años que me viste zarpar...  
Aquí en este Montmatre, faubourg sentimental,  
yo siento que el recuerdo me clava su puñal (1).*

También y paralelamente coincide otro fenómeno: desde el comienzo de los veinte la prostitución en la Argentina es ejercida en forma mayoritaria por pupilas francesas. Y entre la despreocupada juventud de la élite porteña es signo de buen tono mantener una amante de esa nacionalidad.

Señala J. J. Hernández Arregui en *Imperialismo y cultura* (Buenos Aires, 1957) que la mentalidad conservadora «le inyecta a cada porteño medio la idea del estanciero, del "niño bien que fuma tabaco inglés", del "pisito que puso Maple", de la "voiturette copera", en una fantasía primaria donde la cultura agropecuaria se corporiza en la estampa con *smoking* de Gardel en París».

La afirmación de un personaje de la novela de Manuel Gálvez, *Hombres en soledad*: «Solamente los pobres, los ignorantes y los salvajes no van a Europa» viene a confirmar la importancia adquirida por el viaje en las primeras décadas del siglo.

---

(1) Versos del tango *Anclao en París*, de Enrique Cadícamo, con música de Guillermo Barbieri.

Ser culto en la Argentina significa vivir añorando Europa en una suerte de exilio inverso. El país carece de incentivos estéticos y habitar en él sólo puede entenderse como un oscuro castigo que deben sobrellevar los iniciados. Esa iniciación, como la mayoría, se ha producido con dolor, con el sufrimiento de saber que el verdadero mundo existe más allá de las fronteras del país en el que por azar ha tocado nacer.

Victoria Ocampo en *Testimonios, Segunda Serie* (Buenos Aires, 1941) escribe refiriéndose a Ricardo Güirades, que habría de morir en París, donde pasó la mitad de su vida: «Así somos nosotros, él, yo, y algunos más, desterrados de América en Europa, desterrados de Europa en América.»

Otro autor vinculado a *Sur*, Héctor Murena, es aún más terminante: «Hubiese preferido no nacer en estas tierras [...] Nacer o vivir en América significa estar gravado por un segundo pecado original.» (*El pecado original de América*, Buenos Aires, 1954).

Al filo del siglo XX, ya Santiago de Estrada había exclamado: «En Buenos Aires no se puede respirar.» Su queja traslucía la incomodidad de la élite cultural ante el aluvión inmigratorio que había roto las compuertas, invadiendo el coto exclusivo con italianos, españoles, franceses, alemanes, polacos y judíos de diversos países que llegaban escapados de los progroms. Entre 1880 y 1890 desembarcan en la Argentina entre cien y doscientos mil extranjeros por año. En 1889, sobre los 500.000 habitantes de la capital, más de 300.000 no son argentinos. Para el censo nacional de 1914, el número de extranjeros en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires supera al de nativos. Pero estos inmigrantes no tienen relación con el europeo idílico soñado décadas antes por la clase gobernante. El país se ha plagado de seres que han huido del hambre, de un continente en crisis, y muchos han llegado «infectados por el virus del anarquismo o el socialismo», según el lugar común frecuente en el periodismo de la época.

La élite intelectual no esconde su desilusión por el fracaso del proyecto sintetizado en la frase de Alberdi: «Gobernar es poblar», y reacciona. Se multiplican las obras críticas a la inmigración, a la que se acusa de ser portadora de un desaforado afán mercantilista e ideas disolventes. Los millones de desarraigados amenazan con forjar un país distinto al modelo estratificado del proyecto liberal. Ante esta situación, el camino es el viaje purificador que permite seguir viviendo luego en un país que sientes desquiciado; la huída hacia la Europa del saber y la cultura, hacia un mundo que nada tiene que ver con el lugar de origen de los inmigrantes.

Años después, cuando los hijos y los nietos de aquellos inmigrantes, junto con los provincianos llegados a Buenos Aires atraídos por la industrialización se alinean en el peronismo, otra vez la intelectualidad repite su repliegue, su incomprensión, y al tocar una realidad que no responde a sus expectativas teóricas, la rechaza sin intentar comprenderla. El resultado es una actitud de irracional —casi histórica— oposición, que sólo podrá superarse a partir de 1955, con la caída del gobierno peronista.

La comprensión del proceso necesitará del distanciamiento como presupuesto, y se efectuará mediante el aporte crítico de una nueva generación deslastrada de los prejuicios que impedían ver el bosque.

Durante los casi diez años de gobierno popular (elegido mediante un sufragio a favor que fue creciendo en cada consulta electoral), los intelectuales argentinos optaron por la evasión. La literatura fantástica y la narrativa policial alcanzan su época de mayor auge. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou, Enrique Anderson Imbert, Silvina Ocampo y, por supuesto, Julio Cortázar, que publica *Bestiario* en 1951, encuentran especialmente en el cuento fantástico su refugio ante la «pesadilla» peronista, para usar el calificativo borgeano.

Los poetas se atrincheran masivamente tras una poesía abstracta, atemporal, de raíz neorromántica, que elude todo contacto con la realidad. La literatura policial alcanza sus más altas cotas de venta y entre los intelectuales se considera de buen tono estar al tanto de la más reciente producción del género. Borges y Bioy Casares fundan y dirigen la colección *El Séptimo Círculo*, de la editorial Emecé, elaboran una exitosa *Antología del cuento policial*, y escriben en colaboración textos de ese carácter con los seudónimos de Bustos Domec y Suárez Lynch.

Julio Cortázar no puede sustraerse a la moda y, según propia confesión, por esos años lee todos los autores clásicos del género e incluso llega a preparar con un amigo una completa bibliografía, cuyo prólogo, que aparece escrito por un supuesto erudito británico, le pertenece.

## LA REALIDAD

Como lo ha resaltado la crítica en varias oportunidades, varios cuentos de Cortázar incluidos en *Bestiario* («Casa tomada», «Las puertas del cielo», «La banda») registran de una manera nítida la sensación de desplazamiento sufrida por los intelectuales ante la marea peronista, a la que un político opositor calificó con el resen-

tido epíteto de «aluvión zoológico». El vago izquierdismo, más literario que real, de la *intelligenza* resulta desbaratado con la irrupción de las masas, compuestas por hombres y no meras entelequias retóricas. E igual que había ocurrido ante la inmigración, la intelectualidad argentina vuelve a sentir que sus parcelas de realidad han sido ocupadas por extraños.

En 1970 el mismo Cortázar reconoce en una entrevista: «Un cuento al que le guardo algún cariño, 'Las puertas del cielo', donde se describen aquellos bailes populares del "Palermo Palace", es un cuento reaccionario; eso me lo han dicho muchos críticos con cierta razón, porque hago allí una descripción de lo que se llamaban los "cabecitas negras" en esa época, que es en el fondo muy despectiva; los califico así y hablo incluso de los monstruos, digo "yo voy de noche ahí a ver llegar los monstruos". Ese cuento está hecho sin ningún cariño, sin ningún afecto; es una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de los "cabecitas negras"» (2).

En su texto «Gardel» (aparecido originariamente en *Sur*, número 223, julio-agosto de 1953, y luego reproducido en *La vuelta al día en ochenta mundos*), Cortázar no precisa, como en la ficción, utilizar máscaras: el ordenado país conservador ha sido sacudido por el caos, por la «canallería resentida», por el bullicio de los actos peronistas: «El Gardel de los años veinte —dice— contiene y expresa al porteño encerrado en su pequeño mundo satisfactorio: la pena, la traición, la miseria, no son todavía las armas con que atacarán a partir de la otra década el porteño y el provinciano resentidos y frustrados. Una última y precaria pureza preserva aún del derretimiento de los boleros y el radioteatro. Gardel no causa, viviendo, la historia que ya se hizo palpable con su muerte. Crea cariño y admiración, como Legui o Justo Suárez; da y recibe amistad, sin ninguna de las turbias razones exóticas, o la nueva delectación en el mal gusto y la canallería resentida que explican el triunfo de Alberto Castillo.»

Tal vez no sea ocioso recordar que la notoriedad alcanzada entonces por Castillo se basaba en un exagerado arrastre de su voz, casi una caricatura arrabalera, y en su vestimenta, que intentaba copiar —de manera excesiva— la indumentaria más engalanada, dominguera, de los sectores que habían aparecido en los cordones industriales a fines de la década de los cuarenta. Además, y esto es digno de destacarse, su mayor éxito lo constituyó su interpretación de *Así se baila el tango*. Desplante jactancioso y burlón del nuevo sector

---

(2) Urondo, Francisco: «Julio Cortázar: las armas políticas», en revista *Panorama*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1970.

social frente a la clase dominante. La letra comenzaba con una contundente afirmación:

*¡Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas,  
qué saben lo que es tango, qué saben de compás!* (3).

El escritor de entonces, típico producto del medio, prefiere el orden estratificado, ese «pequeño mundo satisfactorio» al que estaba reducida la clase trabajadora hasta 1943.

Cortázar, que había evidenciado su oposición desde antes de que el peronismo llegara al poder, como la mayoría de los intelectuales, se sintió desbordado por el solo hecho de la derrota electoral. El elitista personaje de «La banda» reconoce: «Tenía al mismo tiempo ganas de reirme a gritos, de putear a todo el mundo y de irme.» (4).

Al respecto le confesó a Luis Harss: «Cuando Perón ganó las elecciones presidenciales preferí renunciar a mis cátedras antes de verme obligado a "sacarme el saco" como les pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos» (5).

Sin embargo, en 1967, ya podía comprender que era necesaria una autocrítica respecto a su antigua postura: «Mi generación empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Eramos muy *snoobs*, aunque muchos de nosotros sólo nos dimos cuenta de eso más tarde. Leíamos muy poco a los escritores argentinos y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y la francesa; subsidiariamente, la italiana, la norteamericana y la alemana, que leíamos en traducciones. Estábamos muy sometidos a los escritores franceses e ingleses hasta que, en un momento dado —entre los veinticinco y los treinta años— muchos de mis amigos y yo mismo descubrimos bruscamente nuestra propia tradición. Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado» (6).

Su evolución ideológica lo llevaría a explicar casi veinte años después de su llegada a Francia: «Me ahogaba dentro de un peronismo que era incapaz de comprender en 1951, cuando un altoparlante en la esquina de mi casa me impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok; hoy (en Francia) puedo muy bien escuchar a Bartok (y lo hago) sin que un altoparlante con *slogans* políticos me parezca un atentado al individuo» (7).

---

(3) Versos del tango *Así se baila el tango*, de Enrique Randal, con música de Marvil. «Pituco»: *petrimetre*; «lamido»: *engominado*, *afectado*; «shusheta»: *persona que ciuda excesivamente su compostura y de seguir las modas*. (Gobello, José: *Diccionario lunfardo*, Buenos Aires, 1977.)

(4) Cortázar, Julio: *Los relatos* (3) *Pasajes*, Madrid, 1976, p. 44.

(5) Harss, Luis: *Los nuestros*, Buenos Aires, 1967, p. 262.

(6) Harss, Luis: *Ob. cit.*, p. 256.

(7) «Respuesta de Cortázar», en revista *Hispanérica*, año 1, núm. 2, 1972.



Pero a principios de la década de los cincuenta, Cortázar, pese a ciertas actitudes independientes que luego habrán de acentuarse con los años y la distancia geográfica, es un típico ejemplo (como él mismo lo reconocerá, por otra parte) de intelectual alienado por el medio literario en el que se desenvuelve. Aunque con matices independientes, como el elogio a la novela de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, unánimemente silenciada o maltratada, cuando su aparición en 1948. Al respecto, Eduardo González Lanuza publicó un brulote vitriólico en *Sur*, cuya lectura a la distancia sólo sirve para probar el sectarismo del grupo. Pero lo cierto es que Cortázar —en líneas generales— era, en lo ideológico, un escritor tipo. Su archicitado comentario al libre de Victoria Ocampo *Soledad sonora* viene a apoyar esta tesis. Escribió entonces: «No conozco de ella sino sus libros, su voz y *Sur*. Si la llamo Victoria es porque así se la nombra entre nosotros (otra palabra que requeriría precisión: pero basta meditar un segundo) desde hace tantos años, desde que *Sur* nos ayudó a los estudiantes que en la década del 30 al 40 tentábamos un camino titubeando entre tantos errores, tantas abyectas facilidades y mentiras: un instinto lleno de poesía nos llevó a muchos, tímidos y distantes, a hablar siempre de ella como Victoria, seguros de que no la hubiéramos molestado» (8).

Recordando esa época, confesaba Cortázar en 1964 a Tomás Eloy Martínez, enviado de la revista *Primera Plana*: «Buenos Aires no me colmaba y la invención pura era mi única salida» (9). Pero había otra (que no era una novedad en él, ya que a los dieciocho años había proyectado trasladarse a Europa con un grupo de amigos): el viaje.

Agredido por una realidad que no comprende, lleva las cosas al extremo y en lugar de utilizar el viaje, de acuerdo a la costumbre, como simple purificación iniciatoria para el posterior ejercicio de la actividad literaria en la Argentina, Cortázar se queda definitivamente en París. Entre el viaje de Ulises, que regresa a Itaca para volver a ejercer el poder rodeado por la aureola de su aventura, o el de Eneas, que en lugar de intentar el retorno a Troya funda un nuevo mundo, Cortázar elige el segundo camino más difícil e intransitado en la Argentina: fabricar desde París un universo creativo para lectores remotos.

Ha cambiado las reglas. Y el viaje, al no respetar sus normas, también cambia los resultados. La tipicidad de la situación de escribir

---

(8) Cortázar, Julio: «Soledad sonora», en revista *Sur*, núms. 192-194, Buenos Aires, octubre de 1950.

(9) Martínez, Tomás Eloy: «La Argentina que despierta lejos», en revista *Primera Plana*, Buenos Aires, núm. 103, 27 de octubre de 1964.

para lectores que se hallan a doce mil kilómetros de distancia provoca una duplicidad: Cortázar aparentemente está en dos sitios a la vez. Pero la ubicuidad también obliga a vivir partido, a resignarse a ser extranjero en todas partes, estar en dos lugares y en ninguno. Sólo que a medida que se afirma su obra, también consigue establecer sus propios cánones.

«Esos tres años en París, entre 1951 y 1953, son años catalizadores, años en que se da una especie de coagulación de mi experiencia precedente de Argentina, que hasta ese momento había quedado dispersa o se había traducido en los pocos cuentos que había escrito hasta entonces. El resto permanecía en estado de recuerdo, fantasmas, obsesiones» (10).

De todas formas ha existido una transgresión a las leyes del juego que desconcierta a sus compatriotas, tanto a los obedientes al rito como a quienes lo niegan. Los que han vuelto del viaje (el *stabilisment*) y quienes no lo han realizado (en especial los escritores colocados ideológicamente más a la izquierda), lo atacan de manera unánime. Para unos es un desertor; para otros, un *snob*, un enemigo encubierto. Diarios netamente conservadores, como *La Nación* y *La Prensa* no le perdonan su simpatía por la revolución cubana ni sus claras tomas de posición. Cuando durante los sucesos de mayo de 1968 en París concurrió a avalar a un grupo de estudiantes argentinos que habían tomado la residencia universitaria de su país, a la que rebautizaron «Che Guevara», la escritora Silvina Bullrich, indignada, juzgó el acto «una payasada carente de riesgo» y desafió a Cortázar a que asumiera la misma actitud en la Argentina, gobernada entonces —como ahora— por un régimen militar (11).

De manera casi contemporánea, en una revista literaria situada marcadamente a la izquierda, *Uno por uno*, se afirmaba que su defensa de la libertad de expresión descubría a las claras que, pese a los disfraces, Cortázar no era más que un «quintacolumna de la burguesía» (12).

David Viñas sentencia en 1972: «La esquizofrenia geográfica (de escribir en Europa refiriéndose a la problemática latinoamericana) está emparentada con el fenómeno de la doble lealtad. Escinde, por tanto, por lo menos, como el querer jugar a dos paños al mismo tiempo» (13).

---

(10) González Bermejo, Ernesto: *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, 1979, p. 10.

(11) «¡Que vengan a gritar aquí!», en revista *Análisis*, Buenos Aires, 3 de junio de 1968.

(12) «Cortázar: las coartadas de la ideología», en revista *Uno por uno*, núm. 9, Buenos Aires, 1971.

(13) Szchiman, Mario: «Entrevista con David Viñas», en revista *Hispanamérica*, año 1, número 1, 1972.

No sólo Cortázar recibe críticas por vivir fuera de su país. También caen en la volteada otros exiliados voluntarios integrantes del *boom*.

En una conferencia de prensa ofrecida durante el Encuentro de Escritores realizado en Santiago de Chile en 1969, uno de ellos, Mario Vargas Llosa se defendió diciendo: «Me llama la atención esta preocupación por el domicilio geográfico del escritor. Sobre todo porque parece que la pregunta implica una acusación. Como si eso fuera una traición a su tierra y a su país.» Y agregó: «Por otra parte, el escritor no es formado por el país, al igual que el profesional o el científico, sino muchas veces en contra de su país. En América latina —sostuvo— todo conspira para disuadir al escritor de su vocación. Por eso es que los escritores no salen por fugar de sus países, sino para no fugar de su vocación» (14).

En un largo artículo publicado en la revista *Life*, el propio Cortázar sale en defensa de los exiliados voluntarios: «Me interrogan sobre una supuesta generación perdida de exiliados latinoamericanos en Europa, citando entre otros a Fuentes, Vargas Llosa, Sarduy y García Márquez. En los últimos años el prestigio de estos escritores ha agudizado, como era inevitable, una especie de resentimiento consciente o inconsciente por parte de los sedentarios (*honnei soit qui mal y pense!*), que se traduce en una casi siempre vana búsqueda de razones de esos "exilios" y una reafirmación enfática de permanencia *in situ* de los que hacen su obra sin apartarse, como dice el poeta, del rincón donde empezó su existencia. De golpe me acuerdo de un tango que cantaba Azucena Maizani. *No salgas de tu barrio, sé buena muchachita, cástate con un hombre que sea como vos*, etc., y toda esta cuestión me parece afligentemente idiota en una época en que, por una parte, los *jets* y los medios de comunicación les quitan a los supuestos "exilios" ese trágico valor de desarraigo que tenían para un Ovidio, un Dante o un Garcilaso, y por otra parte los mismos "exiliados" se sorprenden cada vez que alguien les pega la etiqueta en una conversación o en un artículo.» Y agrega: «Ninguno de los "exiliados" valdría gran cosa si renunciara a su condición de latinoamericano para sumarse más o menos parasitariamente a cualquier literatura europea», y concluye tajante: «Los "exiliados" no somos ni mártires, ni prófugos, ni traidores, y que esta frase la terminen y refrenden nuestros lectores, ¡qué demonios!»

Por su lado, el sentimiento chauvinista no deja de atacarlo por vivir en París, y cuando pide la nacionalidad francesa varias publica-

---

(14) «Los escritores huyen de sus países para no fugar de la realidad», en diario *La Nación*, Santiago de Chile, 21 de agosto de 1969.

ciones masivas se encargan de destacar el hecho como una especie de encubierta traición a la patria.

En 1974, con motivo de la obtención del Premio Médicis, otorgado a su novela *Libro de Manuel*, el diario *La Opinión*, de Buenos Aires, preparó un suplemento especial en el que fueron encuestados varios intelectuales argentinos. Algunos de esos juicios merecen ser exhumados.

Ricardo Piglia anota: «Escritor liberal, en fin, Cortázar parece concebir el socialismo como una comunidad de consumidores libres y exclusivos. Paradójicamente, la militancia de su escritura termina por convertirse en una lucha por la libertad de comercio. Sostenido por cierta ética surrealista, Cortázar viene a propagar una suerte de *laissez-faire* espiritual: su fundamentación del hombre nuevo se apoya, antes que en las ideas de Guevara sobre la producción (trabajo voluntario, incentivos morales, etc.), en una especie de humanismo del consumo» (15).

Aníbal Ford explica: «Su humanismo es el humanismo europeo, francés, el que alimenta la *intelligenza* del mayo de París; no es ni de lejos, el que emerge de las clases trabajadoras de América latina, por alguna razón tan ausentes en sus textos. Por otra parte, no sé lo que hace Cortázar en París. Ni me interesa. Por lo tanto, no puedo juzgarlo. Además, creo que las cosas realmente importantes —en la literatura, en la política, en el trabajo, etc.— se cocinan de este lado. Sí puedo acotar que, en general, los latinoamericanos de París tienen, producen o dan una imagen de América latina o de sus respectivos países marcada por la más cruda dependencia intelectual» (16).

Haroldo Conti, uno de los «desaparecidos» del gobierno militar, muestra más simpatía hacia la figura en cuestión: «Francamente —dice—, sigo creyendo que no es una condición *sine qua non* estar ahora y aquí para opinar y aun participar de nuestra faena política. De hecho hay gente que estando aquí es como si viviese en el Himalaya y aun en la Luna. Los clásicos espaldistas. Son capaces de escribir sobre el Renacimiento o sus aburridos fantasmas apoyados en el mismo paredón detrás del cual revientan a sus hermanos. Julio, en cambio, y para abreviar, es un ciudadano del mundo al cual no le afectan las distancias. Podría estar y vivir en cualquier parte y seguir sintiendo a América, a su país, como yo, como cualquiera al que le duele.» Para terminar con una frase que, leída a la vista de

---

[15] «Julio Cortázar: La responsabilidad del escritor latinoamericano», en diario *La Opinión*, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1974.

[16] *Ibidem*.

los acontecimientos ocurridos después, y en especial a Conti, sacude al lector: «Yo aprecio esto en Cortázar y se lo agradezco, y creo que es bueno que se quede allá aunque sea nada más que para eso. Porque cuando enmudezcan todas las voces, habrá todavía una, salvada por la distancia, que señale y condene, que denuncie y ayude, que movilice y congrege» (17).

Lo cierto es que, a pesar de sus innegables altibajos (¿qué escritor no los tiene?), la labor de Cortázar a lo largo de treinta años ha crecido y se ha desarrollado como una obra neta, indiscutiblemente argentina. Y hasta podría afirmarse que su evolución política corresponde—y esto es un mérito innegable— a la evolución sufrida por los intelectuales más jóvenes (los surgidos alrededor de 1960), que a veces a los tumbos han tratado de encontrar esa realidad nacional a la que sus antecesores, en su mayoría, dieron la espalda.

Tal vez el mero hecho de haber podido tomar distancia le haya permitido a Cortázar superar prejuicios que en algunos colegas generacionales residentes en la Argentina, en cambio, se acentuaron. Paralelamente su obra se hundió en las raíces del lenguaje argentino, más allá de algunos desajustes cronológicos que en su momento fueron tenazmente subrayados por la crítica, pero que no hacen al fondo. Y acentuó otra de las virtudes más profundas del carácter argentino y de su mejor literatura (una línea que atraviesa los nombres de Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal y Adolfo Bioy Casares): el humor, la ironía, el desenfado y un manejo libérrimo de la imaginación reunidos en el marco de un lenguaje preciso, minuciosamente elaborado.

Por otra parte, no puede eludirse al tratar el tema de la evolución ideológica de Cortázar el significado que en esa transformación tuvo la revolución cubana. En su famosa «Carta a Fernandez Retamar», de 1968, explica: «Hechos concretos me han movido en los últimos cinco años a reanudar un contacto personal con Latinoamérica, y ese contacto se ha hecho por Cuba y desde Cuba; pero la importancia que tiene para mí no se deriva de mi condición de intelectual latinoamericano; al contrario, me apresuro a decirte que nace de una perspectiva mucho más europea que latinoamericana, y más ética que intelectual.» Y continúa: «A veces me he preguntado qué hubiera sido de mi obra de haberme quedado en la Argentina; sé que hubiera seguido escribiendo porque no sirvo para otra cosa; pero, a juzgar por lo que llevaba hecho hasta el momento de marcharme de mi país, me inclino a suponer que habría seguido la concurrida vía

---

(17) *Ibidem.*

del escapismo intelectual, que era la mía hasta entonces y sigue siendo la de muchos intelectuales argentinos de mi generación y mis gustos. Si tuviera que enumerar las cosas por las que me alegro de haber salido de mi país (y quede bien claro que hablo por mí solamente, y de manera a título de parangón), creo que la principal sería el haber seguido desde Europa, con una visión desnacionalizada, la revolución cubana. Para afirmarme en esta convicción me basta, de cuando en cuando, hablar con amigos argentinos que pasan por París con la más triste ignorancia de lo que verdaderamente ocurre en Cuba; me basta hojear los periódicos que leen veinte millones de compatriotas; me basta y me sobra sentirme a cubierto de la influencia que ejerce la información norteamericana en mi país y de la que no se salvan, incluso creyéndolo sinceramente, infinidad de escritores y artistas argentinos de mi generación, que comulgan con ruedas de molino subliminales de la *United Press* y las revistas "democráticas" que marchan al compás de *Time* o de *Life*.» Y concluye con una definición que es al mismo tiempo una lúcida autocrítica: «De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad» (18).

## LA LITERATURA

Cuando Cortázar llega a París harto de un medio que sentía insuficiente, la presencia de la realidad francesa cubre totalmente el panorama. No hay resquicios para que se cuele la nostalgia.

El exilio voluntario tiene de ventaja sobre el compulsivo que la posibilidad del retorno se halla siempre abierta. La separación de este modo no produce igual desgarradura. Con esa protección psicológica Cortázar, que había elegido cambiar de ciudad —y de continente— porque «Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado», no duda y opta por quedarse. Los alicientes culturales parisinos en los primeros tiempos de su estadía son decisivos. El mismo habría de confesárselo años más tarde a Ernesto González Bermejo: «París fue un poco mi camino de Damasco, la gran sacudida existencial. (Creo que aquí se puede utilizar muy bien esa palabra.) Eso puede explicar por qué, de golpe me intereso en mi prójimo del que había estado bastante separado en la Argen-

---

(18) Cortázar, Julio: «Carta a Fernández Retamar», en revista *Primera Plana*, Buenos Aires, 7 y 14 de mayo de 1968. Recogida posteriormente en *Ultimo round*, México, 1969.

tina, un poco por razones de defensa propia, de protección de una soledad que cultivaba con fines culturales, para tener más tiempo para leer, para mis proyectos de escritor. Aquí todo esto queda barrido por una especie de presencia física del hombre como prójimo» (19).

Las palabras que pone en boca de Horacio Oliveira en *Rayuela* son la traducción literaria de su anterior juicio: «La gran ventaja de París era que sabía bastante francés (*more Pitman*) y que se podían ver los mejores cuadros, las mejores películas, la "kultur" en sus formas más preclaras» (20). Todavía no hay lugar a la nostalgia que llegará lentamente con los años en una trayectoria que también se reflejará en sus textos.

En *Cartas de mamá* cuenta sin máscaras ficticias su propia experiencia: «Argentina (Buenos Aires) era simplemente los rostros de las estampillas: San Martín, Rivadavia, pero esos nombres eran también imágenes de calles y de cosas, Rivadavia al seis mil quinientos, el caserón de Flores, mamá, el café de San Martín y Corrientes donde los esperaban a veces los amigos, donde el mazagrán tenía un leve gusto a aceite de ricino. [...] En realidad no había por qué no hablar de Buenos Aires donde vivía la familia, donde los amigos de cuando en cuando adornaban una postal con frases cariñosas. Y el fotograbado de *La Nación* con sonetos de tantas señoras entusiasmadas, esa sensación de ya leído, de para qué. Y de cuando en cuando alguna crisis de gabinete, algún coronel enojado, algún boxeador magnífico. [...] Había tenido suerte, la vida era sorprendentemente fácil, el trabajo pasable, el departamento bonito, las películas excelentes» (21).

A fines de 1953, en el trabajo dedicado a Carlos Gardel antes citado, Cortázar desliza: «Hasta hace unos días el único recuerdo argentino que podía traerme mi ventana sobre la rue de Gentilly era el paso de algún gorrión idéntico a los nuestros, tan alegre, tan despreocupado y haragán como los que se bañan en nuestras fuentes o bullen en el polvo de las plazas. Ahora unos amigos me han dejado una victrola y unos discos de Gardel» (22).

Dos años más tarde, una vez asimilado, sedimentado, el primer impacto, escribirá en su poema *La patria*:

*Te quiero, país tirado más abajo del mar, pez panza arriba  
pobre sombra de país, lleno de vientos,*

(19) González Bermejo, Ernesto: *Ob. cit.*, p. 14.

(20) Cortázar, Julio: *Rayuela*, Buenos Aires, 1963, p. 37.

(21) Cortázar, Julio: *Los relatos (3). Pasajes*, ed. cit., p. 222.

(22) Cortázar, Julio: «Gardel», en revista *Sur*, núm. 223, julio-agosto 1953, reproducido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, 1968.

*de monumentos y espamentos,  
de orgullo sin objeto, sujeto para asaltos,  
escupido curdela inofensivo puteando y sacudiendo banderitas,  
repartiendo escarapelas en la lluvia, salpicando  
de babas y estupor canchas de fútbol y ringsides.*

.....  
*Te quiero, país tirado a la vereda, caja de fósforos vacía,  
te quiero, tacho de basura que se lleva sobre una cureña  
envuelto en la bandera que nos legó Belgrano,  
mientras las viejas lloran en el velorio, y anda el mate  
con su verde consuelo, lotería del pobre,  
y en cada piso hay alguien que nació haciendo discursos  
para algún otro que nació para escucharlos y pelarse las manos.*

.....  
*Te quiero, país desnudo que sueña con un smoking,  
vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo que salga.*

.....  
*Tan triste en lo más hondo del grito, tan golpeado,  
en lo mejor de la garufa, tan garifo a la hora de la autopsia.  
Pero te quiero, país de barro, y otros te quieren, y algo  
saldrá de este sentir. Hoy es distancia, fuga,  
no te metás, que vachaché, dale que va, paciencia.  
La tierra entre los dedos, la basura en los ojos,  
ser argentino es estar triste,  
ser argentino es estar lejos (23).*

Porque el tiempo hace estragos y la nostalgia crece como un gas que se expandiera por todos los rincones. Al principio son pequeñas cosas, objetos sin importancia, recortes, cartas, periódicos, los que mantienen el hilo entre las dos ciudades. Sin embargo, la memoria hace sus jugarretas: comienzan a olvidarse los detalles, antiguos hábitos han pasado al recuerdo y tienden a borrarse al principio minucias, después se esfuman parcelas completas de lo que fue la realidad. Entonces, cuando el deslumbramiento se transforma en costumbre, la nostalgia se instala a sus anchas, golpea sin permiso a todas horas y los mecanismos de la memoria buscan su protección contra el olvido que amenaza cubrir hasta los más ínfimos recuerdos.

Cortázar trata entonces de recuperar detalles de la realidad lejana y se aferra a las cosas rescatando nombres, marcas, precisiones

---

(23) Cortázar, Julio: *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, 1968.



fotográficas. Cada objeto nombrado será una derrota del olvido. Y así la cerveza es una «Quilmes Cristal»; se le hace imprescindible mencionar al diario *Crítica*, evocar las cenas de camaradería en el impersonal restaurante «Loprete» o mencionar que «Las sillas del London eran particularmente incómodas, pretendían sostener el cuerpo en una vertical implacable» (24).

Parece factible que Cortázar recuerde la lectura de revistas como *El Hogar*, *El Gráfico*, *Maribel* o *La Cancha* simplemente porque le sirven a manera de código para los lectores argentinos, como típicas de distintos estratos sociales, pero el resto de las especificaciones que salpica *Los premios*, por ejemplo, tienen relación con su personal batalla de exiliado que se niega a olvidar. Cortázar nunca ha necesitado de trucos para crear el necesario color local de un relato por ello este recurso parece más cerca de la psicología que de la literatura. A manera de simple —e incompleta— enumeración pueden destacarse: «jabón Palmolive», «galletitas Terrabusi», «el «noticioso de Radio El Mundo», «dulce de leche La Martona», «zapatillas Pirelli», «chocolate Dolca», «yerba Salus», «bazar Dos Mundos», los humorísticos dibujos que con el título de *Grafodramas* Luis J. Medrano publicaba diariamente en las páginas de *La Nación*, «el Toddy de la tarde», los cigarrillos «Particulares Livianos», «las pastillas Valda», etcétera.

Nombrar a veces equivale a exorcisar y quizá por ello el tema del viaje se transforma en una constante a la que vale la pena pasar revista aunque sea de una forma somera, en la medida en que brinda pistas o confirma la importancia que el problema adquiere en Cortázar.

*Los premios* es una ejemplificación de viaje que no responde a cánones habituales. Los viajeros son reunidos por el azar de la lotería y el premio es un crucero en barco, sin destino preestablecido en las bases del concurso. A poco de zarpar, el heterogéneo grupo advierte que existen zonas del buque vedadas al pasaje y que la tripulación que lo conduce lo hace desde un sitio casi secreto, inaccesible. La metáfora del tránsito humano, o del concreto viaje intelectual, incluso el del mismo Cortázar, parece transparente.

El pasaje no es tenido en cuenta durante la breve navegación y ni siquiera ha sido informado del itinerario. Cuando determinadas circunstancias inducen a parte de los viajeros a afrontar la decisión de enfrentarse con la tripulación, el intelectual del grupo (profesor

---

(24) Cortázar, Julio: *Los premios*, Madrid, 1976, p. 27.

secundario como lo fue Cortázar) es muerto, e inmediatamente las autoridades (abstractas, malignas, inaccesibles) deciden suspender el crucero. Cuando algunos pasajeros retornan al punto de partida tal vez estén interiormente transformados por el viaje, pero en la práctica se encuentran en el mismo sitio y deberán afrontar los mismos problemas, en algunos casos agudizados, que enfrentaban antes de haber zarpado.

En *Rayuela* Horacio Oliveira, que ya ha hecho su experiencia en París y ha sido expulsado de Francia, retorna en busca de La Maga. Pero París-Buenos Aires ya han perdido su cualidad de arraigo y son intercambiables: «En París todo lo era Buenos Aires y viceversa; en lo más ahincado del amor padecía y acataba la pérdida y el olvido» (25). De regreso «se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido» (26). El viaje deteriora la raíz, así como en el cuento *Los venenos* el gas tóxico quema las raíces de los jazmines marchitándolos, matándolos.

El viaje no adecuado a los cánones, el viaje transgresor (Cortázar-Oliveira) impide el asentamiento total. Se escribe en París un discurso argentino y para argentinos, ¿cuál de los dos es el sitio definitivo, ¿Buenos Aires?, ¿París?. «Acabaron por darse cuenta de que tenía razón, que Oliveira no podía reconciliarse hipócritamente con Buenos Aires y que ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa. Sólo las cosas simples y un poco viejas lo hacían sonreír: el mate, los discos de De Caro, a veces el puerto por la tarde» (27). En todo caso era un extranjero, iba a serlo para siempre. Su visión de la realidad nunca más sería ingenua. «A Oliveira le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest porque en realidad no había vuelto, sino lo habían traído» (28).

En 1964 confesaba Cortázar en una entrevista que todo regreso a Buenos Aires tuvo para él una calidad de pesadilla «en la que nos sentimos atraídos y rechazados al mismo tiempo, en la que quisiéramos alcanzar un rostro o un recuerdo y se nos resuelve en otra cosa, en una inevitable diferencia, en una distancia como de humo. [...] Prefiero caminar solo por los barrios de Buenos Aires, donde nadie me conoce; detenerme en los barcitos para tomar un café y oír hablar a la gente, recomponer mi idioma, respirarlo de nuevo.» Explicaba que en su antigua ciudad se sentía «como un fantasma

---

(25) Cortázar, Julio: *Rayuela*, ed. cit., p. 32.

(26) Cortázar, Julio: *Idem*, p. 268.

(27) Cortázar, Julio: *Ibidem*, p. 283.

(28) Cortázar, Julio: *Ibidem*, p. 269.

entre los vivos, lo que es horrible; o como un vivo entre los fantasmas, lo que es todavía peor» (29).

En un nuevo retorno, seis años más tarde, agregó: «Todo el mundo me decía que Buenos Aires estaba cambiado. Pero por lo poco que he andado por la calle no veo la ciudad nada cambiada: me siento como si mañana tuviera que ir a dar examen en el Mariano Acosta, igual que cuando era estudiante. Es exactamente igual, no han pasado treinta años. A lo mejor es porque mi sentimiento del tiempo es un tanto anormal; yo vivo en un tiempo que es evidentemente distinto» (30).

Es un tiempo detenido en el recuerdo, un tiempo estático que se resiste a descubrir la realidad, que no puede hacerlo. La distancia impide convivir con el movimiento y los hechos quedan fijos en el pasado, al momento de la partida. Tan lejanos como un sueño, diría Borges. Cualquier transformación real carece para el viajero de historia personal, de participación. El tiempo transcurre en una dimensión semejante a la muerte: la gente a la distancia no envejece, el paisaje no **cambia**.

Se puede abundar en ejemplos extraídos de otras partes de la obra cortaziana, los cuentos por ejemplo. Sin pretender agotar las referencias, y al solo efecto de señalar esta constante que no parece casual, es posible entresacar varios textos. En *La autopista del sur*, el hecho aparentemente cotidiano de un embotellamiento, otorga a la travesía un carácter de anormalidad. La gente acepta el comenzar a vivir en la autopista, es decir a mitad de camino. Ni en el sitio donde se originó el viaje, ni en el punto de llegada. («Era tan poco lo que podía hacerse que las horas acababan por superponerse, por ser siempre la misma en el recuerdo») (31).

El deslumbramiento por un sitio aparentemente idílico al que el personaje (un comisario de abordaje que hace el vuelo Roma-Teherán) se obstina en llegar porque supone que ése es su verdadero lugar en la tierra, es el tema de *La isla a mediodía*. Cada viaje (¿cada lectura?) representa un nuevo sacudimiento, un nuevo impulso a esa necesidad de conocer su personal tierra prometida: Horos, una pequeña isla del Egeo. («Era visible unos pocos minutos, pero el aire estaba siempre tan limpio y el mar la recortaba con una crueldad tan minuciosa que los más pequeños detalles se iban ajustando implacables al recuerdo del pasaje anterior») (32). El personaje sólo

---

(29) Martínez, Tomás Eloy: *Ob. cit.*

(30) Urondo, Francisco: *Ob. cit.*

(31) Cortázar, Julio: *Los relatos (2)*. *Juegos*, Madrid, 1976, p. 168.

(32) Cortázar, Julio: *Los relatos (3)*. *Pasajes*, ed. cit., p. 142.

llega a esas playas (imaginadas hasta en sus más mínimos detalles) cuando un accidente estrella su avión en el mar días antes de poder desembarcar de verdad en la isla durante sus vacaciones. El esfuerzo de nadar pese a la herida que lo desangra es inútil: morirá al llegar.

El protagonista de *El viaje*, al que le han aconsejado tomarse un descanso, olvida el nombre del lugar a donde se dirige, lo cual, de alguna forma, es asumir otra vez que los destinos pueden ser intercambiables, que las metas concretas pueden malograrse por simples, imprevisibles, fallos humanos. El deterioro de la memoria en este caso. El personaje sólo podrá arribar a su objetivo siempre y cuando derrote al olvido. La lucha entre recuerdo y olvido es la batalla del propio exilio y el arma del hombre a causa de su fragilidad está expuesta a todo tipo de agresiones (33).

En *La salud de los enfermos* un muerto sigue viviendo ficticiamente mediante cartas fraguadas por miembros de su familia, quienes crean el fraude para evitar que la madre enferma se entere del accidente.

La trama ha sido tan cuidadosamente fabricada que al morir la madre, la responsable de redactar las supuestas cartas del muerto llega a pensar cómo hará para darle la mala noticia a su hermano, enterrado un año atrás. ¿Los textos de quienes están lejos es como si provinieran de un muerto? ¿Para los que se han quedado, el viajero asume características de muerto? ¿El tiempo cristaliza el instante de la partida y otorga al propio viajero la óptica del pasado, que es la de la muerte? Al menos son peligrosos enigmas. Preocupaciones de escritor exiliado.

Un juego-viaje sin escapatoria es el que organiza el personaje de *Manuscrito hallado en un bolsillo*. Ha elucubrado un psicótico sistema de encuentros y desencuentros en el «árbol mondrianesco» del metro de París, donde los trenes subterráneos multiplican las posibilidades de combinaciones, con lo cual los caminos se bifurcan una y otra vez reduciendo estadísticamente las posibilidades de un encuentro fortuito que es el objetivo del juego. Los túneles también pueden ser los del infierno y la escasa factibilidad estadística de arribar a la meta sin quebrantar las reglas lleva al suicidio. Aceptar las normas de «esa máquina montada por toda una vida a contrape-lo de sí misma, de la ciudad y sus consignas» no tiene otra salida que la locura y la muerte. Haber inventado el juego no evita los peligros. Sólo participar ya implica un riesgo (34).

(33) Cortázar, Julio: *Los relatos (1)*. Ritos, Madrid, 1976, p. 99.

(34) Cortázar, Julio: *Idem*, p. 253.

Otro juego-viaje con final suicida es el de *Vientos alisios*. Un matrimonio aburrido por la monotonía de veinte años de vida en común decide poner en práctica una nueva forma de vacaciones: «Divertirse desde el absurdo total de partir en diferentes aviones y llegar como desconocidos al hotel, dejar que el azar los presentara en el comedor o en la playa al cabo de uno o dos días, mezclarse con las nuevas relaciones del veraneo, tratarse cortésmente, aludir a profesiones y familias en la rueda de los cócteles entre tantas otras profesiones y otras vidas que buscarían como ellos el leve contacto de las vacaciones» (35). Finalmente, el juego no será más que una tregua que cumplirá el mismo rol de la última voluntad de un condenado. El retorno implica la muerte.

En *El otro cielo* (36) un hombre ubicuo (como el propio Cortázar) vive al mismo tiempo en Buenos Aires y en París. Pero la dualidad temporal no es suficiente: su tiempo argentino es de principios de la década del cuarenta; su tiempo francés es cercano a 1870. El personaje le bastará recorrer el Pasaje Güemes para encontrarse en la zona de las galerías de París. Esta capacidad le permite vivir en dos ciudades y en dos tiempos. Contrariamente, en la realidad Cortázar sigue escribiendo sobre una Argentina que es pasado, desde una Francia concreta y actual. Como el Pasaje Güemes, la escritura le permite estar en dos sitios a la vez.

El personaje se queda finalmente en Buenos Aires cuando comprende que el tránsito a París carece de sentido, que ya no habrá regreso. Cortázar en cambio, desde la realidad, permanecerá físicamente en París. El personaje sabe que el retorno es imposible. Cortázar también.

En *La vuelta al día* anota: «El cronopio viajero visitará el país y un día, cuando regrese al suyo, escribirá las memorias de su viaje en papелitos de diferentes colores y las distribuirá en las esquinas de su casa para que todos puedan leerlas» (37). La frase encierra una metáfora y una expectativa. Pero para que se cumpla no hay necesidad de que el viajero vuelva. Su domicilio real puede estar en cualquier parte. El mérito de Cortázar consiste en haber logrado que esas «memorias de viaje» que a su modo viene escribiendo desde hace treinta años, traduzcan una forma esencial de ser argentino.

«Ser argentino es estar lejos» exageró alguna vez. Por supuesto, estar lejos no es la única manera de ser argentino. El Cortázar de hoy puede entenderlo como no lo comprendía el que en 1951 dejó

---

(35) Cortázar, Julio: *Alguien que anda por ahí*, Barcelona, 1979, p. 24.

(36) Cortázar, Julio: *Los relatos (3). Pasajes*, ed. cit., p. 147.

(37) Cortázar, Julio: *La vuelta al día en ochenta mundos*, ed. cit.

Buenos Aires. Lo cierto es que estar lejos permite —al menos a él le ha permitido— despojarse de prejuicios y mirar con «esos ojos mejores para ver la patria» que reclamaba Leopoldo Lugones a los argentinos actitud que un letrista, a su modo, condensó en un tango famoso:

*Buenos Aires como a una querida  
Si estás lejos mejor hay que amarte* (38).

No cabe duda.

*HORACIO SALAS*

López de Hoyos, 462, 2.º B  
MADRID-33

---

[38] Versos del tango *Buenos Aires*, de Manuel Romero, con música de Manuel Jovés.