

El exilio interior desde París: *Los premios y El coronel no tiene quien le escriba*

Trabajo de Fin de Grado



Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Literatura y Escritura Creativa
Curso 2021-2022

Autor: Sara Porres Montaña

Tutor: Pablo Martínez Gramuglia

ÍNDICE

1. Resumen y palabras clave	4
2. Introducción	5
2.1. La cuestión del exilio en la literatura hispanoamericana.....	5
2.2. Las formas del exilio en la literatura hispanoamericana	5
2.3. Los riesgos y oportunidades de la literatura del exilio	7
3. El doble exilio de Cortázar y García Márquez.....	10
3.1. Sobre el exilio desde el exilio.....	11
4. París, refugio de los escritores.....	14
5. El exilio interior en <i>Los premios</i>	17
5.1. <i>Los premios</i> , una novela argentina	17
5.2. El exilio interior a través de los personajes	23
5.3. El exilio interior a través del espacio.....	29
6. El exilio interior en <i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	33
6.1. El retrato de la sociedad colombiana en <i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	33
6.2. El coronel, idealista olvidado	37
6.3. Violencia, pobreza y exilio.....	41
7. Conclusiones	44
8. Bibliografía.....	47

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El tema del exilio aparece de forma recurrente en la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Así, son muchas las perspectivas que sobre este fenómeno se plasman en las novelas de los escritores exiliados. El propósito de este trabajo es realizar un análisis de la idea de exilio interior a partir de las representaciones que Julio Cortázar y Gabriel García Márquez plantean en sus novelas *Los premios* y *El coronel no tiene quien le escriba*, escritas durante el exilio voluntario de ambos autores en París a comienzos de la década de 1960. El exilio interior refiere en las dos novelas a la situación de aislamiento que los personajes experimentan y que da lugar a un distanciamiento con respecto de las sociedades en la que viven. De igual forma, se analizarán las diferencias existentes entre la situación de los autores y las nociones del desarraigo que estos representan en sus ficciones.

ABSTRACT

The theme of exile appears recurrently in twentieth-century Hispano-American narrative. Thus, there are many perspectives on this phenomenon in the novels of exiled writers. The purpose of this paper is to analyse the idea of internal exile based on the representations presented by Julio Cortázar and Gabriel García Márquez in their novels *Los premios* and *El coronel no tiene quien le escriba*, written during their voluntary exile in Paris in the early 1960s. In both novels, internal exile refers to the situation of isolation that characters experience and which results in a distancing from the societies in which they live. Moreover, the differences between the situation of the authors and the notions of rootlessness that they represent in their fictions will also be analysed.

PALABRAS CLAVE

Exilio interior, literatura hispanoamericana, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez.

KEY WORDS

Internal exile, Hispano-American literature, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez.

2. INTRODUCCIÓN

La cuestión del exilio en la literatura hispanoamericana

En “La literatura hispanoamericana y el exilio”, Claude Cymerman dice del exilio que “es tan antiguo en Hispanoamérica como la misma historia del continente desde la Independencia y buena parte de la literatura hispanoamericana ha sido escrita en el exilio.” (523) Así, la noción del destierro aparece relacionada con la producción cultural hispanoamericana contemporánea desde una perspectiva histórica, como reflejo de la cambiante situación política experimentada en el continente desde mediados del siglo XIX.

Edward Said, en su ensayo “Reflections on Exile”, define el concepto de exilio como “the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home” y agrega: “its essential sadness can never be surmounted” (Said 180). Esta definición, a pesar de sus limitaciones, encierra un elemento fundamental del exilio: la existencia de un distanciamiento con respecto de la realidad vivida en el lugar de procedencia. Esta distancia entre el exiliado y lo que podría denominarse su origen se manifiesta de diversas formas, lo que da lugar a experiencias de exilio muy dispares entre sí, que se agrupan, según la definición de Said, en torno el sentimiento de pérdida, alienación y no pertenencia. (Mertz-Baumgartner 12).

Las formas del exilio en la literatura hispanoamericana

La experiencia del exilio de los escritores hispanoamericanos se manifiesta de múltiples formas.

Para comenzar, existe la noción más extendida del exilio como un abandono forzoso del lugar de origen, habitualmente por motivos políticos, que impide al escritor el regreso y que limita o prohíbe su producción literaria en su país, como ocurre en los casos de Augusto Roa Bastos o Cristina Peri Rossi. Esta concepción del exilio implica violencia en la distancia que lo constituye: la separación es física, impuesta y sitúa al

escritor como incapaz de nada más allá de la huida. Si se sigue la definición propuesta por Said, la experiencia del exilio exige la consciencia de la pérdida, de la no pertenencia, lo cual puede dar lugar al fuerte componente identitario que el escritor muestra para con su lugar de origen. El exiliado forzoso se enfrenta a la renuncia no únicamente del entorno social y cultural en el que se ha criado, sino también, en muchos casos, en el que ha desarrollado su obra.

En segundo lugar, aparece el exilio *voluntario*¹, motivado por factores generalmente económicos o de carácter moral. Esta segunda forma de exilio, a menudo referida por la crítica como migración, reúne sin embargo la cualidad definitoria del primero, pues implica en el escritor la visión nostálgica y alienada con respecto del lugar de origen. En este segundo grupo podría encontrarse a Julio Cortázar, puesto que, a pesar de no ser un exiliado forzoso, su producción literaria fuera de Argentina remite a temas que la engloban dentro de este, y que se detallarán más adelante.²

Por último, se encuentra entre las formas del exilio en la literatura el concepto de exilio interior, “integrado por los escritores que han permanecido o aún permanecen en sus países, obligados a una auto-censura” (Waiss 232), como sucedió en el caso de Ernesto Sábato. El aislamiento del escritor del exilio interior, aunque político, no comporta como en los otros casos una separación física, sino que se manifiesta como el abandono de la creación literaria de forma oficial o el ajuste de esta a los preceptos marcados por la censura. En este sentido, la situación del escritor que se enfrenta al exilio interior supone asimismo un distanciamiento con respecto de las circunstancias del lugar de origen, lo que da lugar igualmente al sentimiento de no pertenencia.

Estas tres formas de desarraigo cultural agrupan al grueso de la denominada

¹ Entiéndase como contraposición a forzoso (cuya alternativa sería la cárcel o la muerte), pero igualmente motivado por factores de relevancia.

² El caso de Cortázar y otros escritores, por tratarse de intelectuales, difiere en gran medida de las migraciones llevadas a cabo por otros trabajadores. En este sentido, la motivación económica va ligada al desarrollo de un proyecto estético y una percepción del lugar que se abandona que aparece reflejado en la obra literaria.

literatura hispanoamericana del exilio. En contraposición a lo propuesto por Oscar Waiss, que aboga por hablar de “escritores hispanoamericanos en el exilio” (233), así como a lo expuesto por Claude Cymerman, que distingue entre *literatura del exilio* como “la literatura de los autores -en su inmensa mayoría exiliados- que tratan en sus obras el tema del exilio” y la *literatura en el exilio*, que “es toda la literatura -hable o no hable del exilio, escrita por escritores hispanoamericanos desterrados” (524), se considera que el término de *literatura hispanoamericana del exilio* sirve como una unidad que engloba las diversas creaciones de carácter literario producidas en situación de desarraigo o que remitan a ella.

Los riesgos y oportunidades de la literatura del exilio

El escritor exiliado se enfrenta al desarraigo con respecto de su lugar de origen, pero especialmente con respecto de su ambiente sociocultural. La producción literaria de un autor aparece enmarcada dentro de una tradición concreta, arraigada al escritor y sus modos culturales. La pérdida de este ambiente supone la renuncia a la recepción anterior de la obra, que desaparece cuando comienza el exilio, así como el enfrentamiento a una nueva tradición en la que se insertará su creación. En “La riesgosa navegación del escritor exiliado”, Ángel Rama sostiene lo siguiente:

El escritor exiliado funciona en relación con tres públicos potenciales que, por familiares que sean, se encuentran en distintas circunstancias: el público mayoritario del país o cultura en el cual se encuentra instalado provisoriamente; el público también amplio de su país de origen al que aspira a continuar hablando, no empuja las trabas que imponen las dictaduras para la circulación de su mensaje; el público de sus compatriotas que integran el pueblo de la diáspora, el cual no puede asimilarse simplemente al del propio país de origen por las nuevas situaciones que está viviendo. (98)

De este modo, el escritor exiliado toma consciencia de la nueva realidad de su literatura, que se ve asimismo transfigurada y desplazada. Sin embargo, la “permanente

extranjería que temáticamente estructura la obra del escritor (...) ubicado en el no-lugar dictaminado por la extraterritorialización a la que se acoge” (Gutiérrez 31) da paso a la aparición de rasgos temáticos y estructurales que se revelan comunes para la gran mayoría de literatura hispanoamericana del exilio. De esta forma, el exilio es en cierto modo una forma de homologación de la obra de escritores hispanoamericanos que se ven envueltos en una situación semejante y que no habían tenido un contacto artístico previo entre sí, como ocurre en el caso de Cortázar y García Márquez. Estos rasgos comunes, por un lado también definitorios de la propia literatura del exilio, no son sin embargo adaptaciones de la literatura hispanoamericana a los gustos del público europeo, sino que suponen en muchos casos una manifestación notoria de la cultura de los exiliados como “obras muy próximas a la realidad de sus países respectivos” (Cymerman 548), a menudo impregnadas de un carácter nostálgico y reivindicativo con respecto de la patria que se ha abandonado o de la que el escritor se ha distanciado Así, Cortázar escribe *Rayuela* y *Los premios* en París, dos novelas consideradas profundamente argentinas, mientras que García Márquez, también desde la capital francesa, elabora un retrato de Colombia en *El coronel no tiene quien le escriba*.

Por otro lado, para algunos escritores exiliados, la diáspora supuso una oportunidad de apertura de miras, así como de puesta en común de la literatura del continente. El mismo Cortázar invita en una publicación en *El Nacional* a tomar el exilio no como un aislamiento, sino como una motivación para crear y recuperar la patria cultural.

Y si quienes me cerraron el acceso cultural a mi país piensan que han completado así mi exilio, se equivocan de medio a medio. En realidad me han dado una beca de *full-time*, una beca para que me consagre más que nunca a mi trabajo, puesto que mi respuesta a ese fascismo cultural es y será multiplicar mi esfuerzo junto a todos los que luchan por la liberación de mi país. Desde luego no voy a dar las

gracias por una beca de esa naturaleza, pero la aprovecharé a fondo, haré del disvalor del exilio un valor de combate. (Cortázar en *El Nacional*, Caracas, 13 de agosto de 1978).

Igualmente, fueron varios los autores que, como Vicente Huidobro o Ventura García Calderón, terminaron por establecerse finalmente en los lugares que habían conformado su exilio para continuar desde allí su labor creativa.

La situación de exilio se constituye como un factor común en la literatura hispanoamericana que aúna multiplicidad de perspectivas y experiencias que enfrentan al escritor exiliado a la toma de consciencia sobre su identidad personal y literaria. Así, a través del análisis de *Los premios* y de *El coronel no tiene quien le escriba*, se pondrán en relieve las diferentes nociones sobre la identidad del exiliado que se derivan de planteamientos similares, pero que dan lugar a resultados disímiles sobre la percepción del continente.

3. EL DOBLE EXILIO DE CORTÁZAR Y GARCÍA MÁRQUEZ

Una vez mencionadas las principales nociones sobre la tipología y consecuencias del exilio literario hispanoamericano, conviene profundizar en aquel que atañe a las obras de cuyo análisis se ocupará este trabajo: *Los premios*, de Julio Cortázar y *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez.

Ambas novelas, publicadas a comienzo de la década de 1960³, presentan entre sí numerosas similitudes en cuanto a su tratamiento del exilio, así como a las circunstancias de su escritura.

Para comenzar, resulta relevante mencionar el hecho de que las dos publicaciones, a pesar de contar con un destacado reconocimiento por parte de la crítica y el público (lo que las convierte en textos clásicos de la narrativa hispanoamericana), funcionan como novelas previas a las grandes obras de ambos autores: *Rayuela*, en el caso de Cortázar (publicada en 1963), y *Cien años de soledad*, de García Márquez (publicada en 1967).⁴ Así, los dos textos pueden ser vistos como la anticipación de la producción posterior de sus autores; en el caso de *Los premios*, como un ejercicio estilístico, pues según García Méndez, “construye a través de las hablas de sus personajes una variedad de posibles actitudes del hombre frente al mundo”(46), ejemplo que Cortázar tomará más adelante en *Rayuela*, y como un adelanto temático en el caso de *El coronel no tiene quien le escriba*, pues García Márquez continuará desarrollando los principios de lo que más tarde constituirá el universo mítico de Macondo ya introducido en *La hojarasca*⁵.

En lo relativo a la cuestión del exilio, cabe destacar las dos aproximaciones que sobre

³ En 1960 y 1961, respectivamente.

⁴ En lo referente a García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* no es la obra inmediatamente anterior a *Cien años de soledad*, pues este publicó la novela titulada *La mala hora* en 1962, la cual, sin embargo, no alcanzaría el reconocimiento de crítica y ventas que sí obtuvo la primera.

⁵ Publicada en 1955, en esta novela aparecen por primera vez Macondo y algunos de sus personajes.

este tema se llevan a cabo de forma paralela en ambas novelas, que comportan una visión *sobre el exilio desde el exilio*. En este punto aparecen de nuevo similitudes entre los dos textos, que precisamente los relacionan y permiten un análisis conjunto: tanto *Los premios* como *El coronel*⁶ fueron, en primer lugar, escritos en París. A pesar de que la redacción de los textos en la capital francesa pueda parecer fruto de una coincidencia que en nada afecte a la narración, lo cierto es que las circunstancias de la escritura estuvieron marcadas por una experiencia de desarraigo similar que queda reflejada de forma temática en las dos novelas. Así, tanto el “exilio individual voluntario” (Blanco Aguinaga 28) de Cortázar como el exilio voluntario del García Márquez que ejercía como corresponsal de *El Espectador* (Bogoya 134) están profundamente marcados por la experiencia parisina del escritor latinoamericano, de modo que la ciudad (escenario casi contemporáneo de ambos escritores durante la redacción de sus obras) ejerce una influencia decisiva en la ya mencionada visión *desde el exilio* llevada a cabo por ellos.

En segundo lugar, tanto *El coronel* como *Los premios* constituyen un relato del exilio interior en que viven sus personajes. Esta visión *sobre el exilio* no puede, sin embargo, separarse de la experiencia parisina (*desde el exilio*) y viceversa, puesto que las nociones sobre el desarraigo funcionan en ambas novelas de manera simbiótica, interdependiente.

Sobre el exilio desde el exilio

A pesar de la ya mencionada dependencia que guardan entre sí las dos visiones sobre el exilio presentes en *El coronel no tiene quien le escriba* y *Los premios*, puede decirse de estas que muestran notables diferencias en cuanto a su presencia en el tratamiento de las obras.

Para comenzar, el hecho de que la situación de exilio literario experimentada por los propios autores (aunque autoimpuesta) implique un distanciamiento físico con respecto del

⁶ Se emplea indistintamente el título abreviado y el original.

lugar de origen, sitúa a esta dentro de la tipología de exilio voluntario a la que se ha aludido con anterioridad. Así, ambas obras se ajustan a una de las “modalidades” de literatura del exilio⁷ propuestas por Cymerman, la relacionada con “el análisis psicológico, la autobiografía, la identidad” (536), de modo que resulta evidente cómo el tratamiento de estos temas se lleva a cabo en ambas novelas a partir de los personajes principales de los textos. Sin embargo (y es aquí donde reside la particularidad de la doble visión sobre el exilio), ninguno de estos personajes abandona en los textos su lugar de origen. A pesar de esto, el relato sobre la identidad del coronel y los pasajeros del *Malcolm* no se lleva a cabo desde una mirada nostálgica, siguiendo el *topos* del paraíso perdido, sino que refleja la transfiguración de la situación de exilio que experimentan los dos autores. En este sentido, hubiese resultado más evidente/efectiva la construcción, en ambos casos, de una narrativa próxima a la autobiografía, que presentase personajes en la misma situación de exilio exterior en la que se encontraban Cortázar y García Márquez. Sin embargo, el coronel y los protagonistas de *Los premios* actúan dentro de la Colombia que se intuye en el relato del primero, y en el Buenos Aires suspendido a bordo del *Malcolm* en el caso del segundo. De esta forma, el modo de expresar en estas obras la situación de desarraigo experimentada por los autores es el empleo del exilio interior que sufren los personajes, que Paul Ilie defiende de la siguiente manera:

Yo afirmaré que el exilio es un estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la separación y ruptura como condiciones en sí mismas. Vivir aparte es adherirse a unos valores que están separados de los valores predominantes; aquel

⁷ En el original, Cymerman emplea aquí el término literatura *en* el exilio, que refiere a su distinción entre literatura del exilio (aquella que habla del exilio, producida o no durante esa situación) y literatura en el exilio (producida en el exilio, independientemente de si habla o no de este). Sin embargo, como ya se ha mencionado con anterioridad, esta división no resulta pertinente para el desarrollo del presente trabajo, por lo que se ha optado por englobar ambas tipologías bajo el nombre de “literatura del exilio” en lo que a él concierne.

que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en exilio. Así, un ciudadano puede experimentar descontento respecto a la mayoría, incluso aunque esté viviendo en su seno. (8)

El exilio interior que experimentan los personajes de *Los premios* y *El coronel* funciona como un alejamiento de estos valores predominantes que refiere Ilie y que actúan como guía del funcionamiento de un modo social en el que los protagonistas participan, pero del que no se sienten parte. Así, la visión desencantada que tanto García Márquez como Cortázar mantenían sobre Colombia y Argentina desde su experiencia parisina encuentra en sus dos novelas un modo de representarse a partir de personajes que no abandonan las fronteras del lugar de origen.

4. PARÍS, REFUGIO DE LOS ESCRITORES

La elección de París como lugar de residencia en el que sobrellevar el exilio es común para los intelectuales latinoamericanos que, como es el caso de Cortázar y García Márquez, abandonaron su patria de forma voluntaria o forzosa durante todo el siglo XX. Esta decisión de establecerse en la capital francesa no es casual, sino que responde a una percepción estética, casi mitológica de la ciudad, influenciada por la educación europea recibida por los intelectuales hispanoamericanos, heredera a su vez de las reminiscencias del pensamiento ilustrado que rodeaban a la ciudad de las luces. París se instaura en el imaginario del intelectual como la representación de la civilización europea de la que había tomado la perspectiva en su formación. Esta “idealización de París como la meca de la cultura fue sintomática de una mentalidad colonializada que contemplaba el modelo europeo como superior y trataba de imitarlo (...) en contraposición con el barbarismo de su cultura nacional” (Schmidt-Cruz 411). Así, París se entiende “como el lugar de la utopía del intelectual latinoamericano, donde suceden, simultáneamente, el desencanto y el hallazgo casual que promete cambiar la vida de los migrantes –europeos y latinoamericanos–; donde a un encuentro suceden muchos desencuentros.” (Robalino 59).⁸

En el caso de Cortázar, quien abandonó definitivamente Argentina para establecerse en París en 1951, ciudad en la que residiría hasta su muerte en 1984⁹, esta cuestión se convierte en una reflexión sobre la identidad del propio autor. En palabras de Cynthia Schmidt-Cruz:

La «huida» de Cortázar en 1951 del provincianismo sofocante de Buenos Aires a un París atractivo por su cosmopolitismo, pareció confirmar el continuado

⁸ En este punto, es relevante mencionar la posterior clasificación de Cortázar y García Márquez como grandes exponentes del fenómeno del *Boom* latinoamericano, que también comprende París como centro de la producción literaria. Sin embargo, las obras analizadas en el trabajo, por su fecha de escritura y publicación, no corresponden a este período (aunque sus autores lo hagan más adelante), por lo que no serán tratadas con las características asociadas al fenómeno.

⁹ A pesar de que realizó temporalmente estancias en otros lugares, la residencia fija del escritor estuvo hasta su muerte en París.

eurocentrismo de los intelectuales argentinos (...) (y) le hizo vulnerable a un cuestionamiento frecuente de su lealtad nacional por parte de los que se quedaron en la patria (411).

Sin embargo, esa distancia con respecto de la vida en Argentina propició en el Cortázar exiliado una reflexión sobre su identidad como latinoamericano, una “argentinización” (Clemente Escobar 178) que recuperó en sus obras el tema de la vida en la nación abandonada. De *Los premios*, dice Fernando Aínsa:

el viaje se convierte en un procedimiento mítico de aproximación ontológica en una Argentina a la que se percibe como un proyecto de realización y no como algo dado definitivamente. El viaje se convierte entonces en un mecanismo de búsqueda y no de simple huida (...) un alejamiento de la costa para permitir una mejor perspectiva de la realidad en la que se vive inmerso (1985, 43).

Este alejamiento conlleva un ejercicio de responsabilidad por parte de Cortázar, pues supone una toma de conciencia sobre lo que los personajes de *Los premios*, retrato de la sociedad porteña, representan con respecto a la realidad sociopolítica de la Argentina de la que él se había exiliado de forma voluntaria.

La visión identitaria de Cortázar como una conjunción entre Buenos Aires y París no es más que una manifestación de la identidad cultural de la propia Hispanoamérica, y especialmente de Argentina, a partir de la clásica oposición entre civilización y barbarie.¹⁰

En el caso de García Márquez, Camilo Bogoya propone una visión de París como

¹⁰ Esta consciencia de la identidad como la suma de elementos opuestos, reflejados en la vida parisina y porteña cobra especial relevancia en *Rayuela*, en la que se dice “en París todo le era Buenos Aires y viceversa” (Cortázar 32). La presencia de París como lugar de exilio es en esta novela explícita, ya que, a diferencia de lo que ocurre en *Los Premios*, Cortázar presenta a Oliveira como un personaje análogo a su propia situación, por lo que las reflexiones en torno al exilio parisino se llevan a cabo de forma más directa, lo que implica un reconocimiento por parte de Horacio de su propia condición de exiliado.

un mito, “una ciudad en la que sus mayores han puesto un aura haciendo de ella un lugar ideal para la escritura” (133) que recupera esa perspectiva de lo europeo como sinónimo de riqueza cultural. Esta riqueza cultural es precisamente lo que empuja a García Márquez al autoexilio: su labor como periodista (y su billete de regreso a Colombia) se intercambia por una vida de escritor llena de penalidades en ese París mítico que concibe la escritura de *El coronel no tiene quien le escriba*. De igual modo a como sucedía en el caso de *Los premios*, el tratamiento del exilio interior en el personaje del coronel pone de manifiesto la mirada que el escritor proyecta desde París sobre la sociedad colombiana. Esta toma de distancia de la realidad del país es precisamente lo que posibilita la elaboración de *El coronel*, pues el distanciamiento funciona, del mismo modo que ocurría con Cortázar, como una adquisición de conciencia sobre los valores del hogar abandonado. Asimismo, esta separación desde la capital francesa implica la recuperación de los temas e identidad latinoamericana del escritor, pues “ese mapa fragmentado de nacionalidades errantes, sobre todo en esos años de múltiples dictaduras, adquiere en París un primer destello de totalidad” (Bogoya 134).

En su París inicialmente mítico, García Márquez se enfrenta a su realidad como escritor, hecho que da lugar a la elaboración de *El coronel no tiene quien le escriba*. En el texto, el autor refiere a una situación que él mismo experimenta (la interminable espera de una carta que nunca llega) en una sociedad que, sin embargo, le es extraña. El sentido explícito de la no pertenencia que García Márquez experimenta en París, referido a través de la espera, cataliza el exilio interior del coronel, que se ve igualmente exiliado sin dejar nunca su casa.

5. EL EXILIO INTERIOR EN *LOS PREMIOS*

Los premios, una novela argentina

En la carta que escribe a Roberto Fernández Retamar en mayo de 1967, siete años después de la publicación de *Los premios*, Cortázar pone de manifiesto sus opiniones con respecto de la identidad y el compromiso del intelectual latinoamericano. (Cortázar 2000, 1133, vol.II) La aceptación de esta calificación plantea algunas cuestiones relacionadas con la identificación argentina tanto del autor como de su escritura a la luz del exilio voluntario que desde 1951 este vivió en París.

En primer lugar, volviendo a la tipología del exilio de Cortázar, el carácter voluntario de este conjuga, en el caso del autor, dos motivaciones que lo impulsan. Por un lado, puede hablarse de la ya mencionada educación eurocentrista de Cortázar, que lo empujaba a ese París idealizado, cosmopolita e ilustrado y que se alejaba de un Buenos Aires percibido por los intelectuales como atrasado y provinciano. Por otro lado, existía en el autor un cierto desencanto (que puede apreciarse desde “Casa tomada”) con la situación social y política de la Argentina de finales de los años cuarenta. Más allá de la anécdota que el propio escritor relataba, en la que le molestaban los “altoparlantes en las esquinas gritando ‘Perón, Perón, qué grande sos’ porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg” (Herráez 88-89), la disconformidad que Cortázar muestra con el peronismo es, al fin y al cabo, más intelectual que relacionada con el activismo político. Así, esta segunda motivación no hace sino reforzar la primera; pues el Buenos Aires de Perón (que es visto como inculto, opaco y popular) tiene muy poco que ofrecer al escritor si se lo compara con el París de la cultura y lo europeo.

En segundo lugar, surge la cuestión de la identidad latinoamericana del Cortázar exiliado. En *Julio Cortázar ante su sociedad*, Joaquín Roy señala varias características identitarias que atañen a todo argentino del siglo XX, de las cuales aquí se tratarán el desarraigo, la soledad y el escapismo. Así, con respecto al desarraigo, Roy propone la

identidad argentina como “un viaje de ida y vuelta” (20) que se prolonga desde la conquista española del territorio hasta finales del siglo XX. Este viaje, pero, especialmente, la noción del futuro regreso, instauró en la identidad de la sociedad argentina un sentimiento de no pertenencia a la patria que la había visto nacer, pues sentía una identificación con la Europa de la que los argentinos se sentían desterrados y a la que ansiaban por regresar, aunque llevasen cuatro siglos instalados en el nuevo continente. De este modo. “el viaje de ida y vuelta, aunque la segunda parte quedara incumplida por imposibilidad económica, se realizaba en la mente, el desarraigo se agudizaba y la sociedad seguía siendo un conglomerado de conciencias con lazos en dos continentes” (Roy 23), hecho que se vio reforzado por la inmigración (en su mayoría europea) que el país recibió desde el siglo XIX. Aínsa afirma lo siguiente:

Lo importante es que desde Buenos Aires, ante la perspectiva de un viaje a Europa, las justificaciones se aparecen como posibles. (...) Cortázar repite aquí un esquema alegórico de larga tradición rioplatense (...): el cuestionamiento del "ser nacional", la "nostalgia de una Europa que sólo se conoce por reflejo, la falsa sensación de "desterrado" y el obligado peregrinaje a París. (1973, 432)

En relación con este desarraigo aparece el concepto de la soledad mencionado por Roy, que está intrínsecamente ligada a la naturaleza del continente, cuyo paisaje se convierte, precisamente por su vastedad y soledad en “descomunal enemigo” (26), heredero de un viaje del cual se esperaba un regreso. Así, el argentino se convierte en el “eterno emigrante que en su deambular no descubre más que desolación americana” (28).

La unión de estos sentimientos de desarraigo y soledad da lugar a la tercera de las cuestiones, el escapismo, pues según lo enunciado por Roy, el argentino “vapuleado por todas partes (...) acepta como innato estado la soledad, y la sociedad se le torna hostil” (39). De este modo, la identidad de Cortázar como argentino (marcada por el desarraigo, la doble conciencia, la soledad y el escapismo) está estrechamente relacionada con su exilio

voluntario en París, pues este funciona como una respuesta y un enriquecimiento de ese ser argentino del que Cortázar adquiere plena consciencia al tomar distancia con respecto del continente, de forma que la identidad argentina de Cortázar se condensa perfectamente en las ciudades de París y Buenos Aires.¹¹

Sin embargo, la identidad de Cortázar no se reduce exclusivamente a su argentinidad, sino que adquiere en París una consciencia de escritor latinoamericano como parte de la unidad cultural del continente, lo que le acerca a otros autores contemporáneos. Este descubrimiento del ser latinoamericano que Cortázar hace tras su llegada a París, incómodo con el Buenos Aires que despide, se ve posteriormente influido por el estallido de la Revolución Cubana, por lo que el uso de los temas y los espacios argentinos no se produce únicamente por una cuestión meramente estética, personal o genuina, sino que comporta también un carácter político de reivindicación del poder y la unidad del continente. Sin embargo, y a pesar del reconocimiento de su identidad como intelectual latinoamericano, Cortázar nunca abandonará París. Este hecho, al que alude asimismo en su carta, tiene que ver de nuevo con la dualidad identitaria del escritor, con ese “de aquí y de allá” típicamente argentino, que le permite erigirse como un intelectual latinoamericano sin abandonar el viejo mundo. En sus propias palabras,

yo siento que también la argentinidad de mi obra ha ganado en vez de perder por esa ósmosis espiritual en la que el escritor no renuncia a nada, no traiciona nada, sino que sitúa su visión en un plano desde donde sus valores originales se insertan en una

¹¹ Sobre esto, Aínsa afirma:

El movimiento constante, el abordaje de realidades distintas, la acción de esfumarse a sí mismo para luego tratar de asumirse, tienen mucho que ver con la ruptura de esa "continuidad" que lo une a una determinada comunidad. En el caso de Cortázar -como tantos escritores argentinos- se trata de evitar una "predestinación" que lo encadena obligadamente al subdesarrollo de un país sudamericano. (1973, 432)

trama infinitamente más amplia y más rica y por eso mismo –como de sobra lo sé yo aunque otros lo nieguen– ganan a su vez en amplitud y riqueza, se recobran en lo que pueden tener de más hondo y de más valedero. (Cortázar 1139, 2000, vol.II)

Cuando *Los premios* aparece por primera vez en 1960, la que Cortázar llama “una novelita náutica” (2000, 425, vol.I) supone una representación precisa de la noción identitaria del escritor como argentino desde su perspectiva en París. El carácter argentino de la novela se hace evidente desde el inicio: el espacio, los temas, pero, especialmente el retrato de la sociedad porteña que Cortázar lleva a cabo a través de los personajes a bordo del *Malcolm* así lo demuestran.

Sin embargo, más allá de la evidente argentinidad de la novela, surge una cuestión relevante que rodea a la perspectiva empleada para su construcción. Si bien ha quedado patente el compromiso que Cortázar tiene con el continente americano desde el autoexilio, la mirada que proyecta sobre el Buenos Aires de finales de los años cincuenta no aparece en *Los premios* dirigida desde París, sino desde la propia ciudad porteña, pues el retrato de la sociedad de Buenos Aires se lleva a cabo a través de los diálogos de sus propios personajes, que nunca llegan a abandonar la Argentina. Así, no es el argentino exiliado el que retrata los modos del país abandonado “desde allá”, como sucederá posteriormente en *Rayuela*, sino que la disección social que se lleva a cabo en *Los premios* se realiza desde dentro del país en ese viaje espejismo a bordo del *Malcolm*, cuya distancia simbólica con Buenos Aires permite situar a miembros de sus diversas clases sociales que interactúan en el mismo ambiente y espacio.

En este punto, cabe preguntarse acerca del por qué de esta perspectiva porteña en *Los premios*. La recuperación del espacio, los modos e incluso el habla argentinos que Cortázar desarrolla en la novela no aparece, como sí ocurre en otras novelas de exiliados (como en el caso de García Márquez), ligada a una visión nostálgica de la patria perdida,

sino que funciona paralelamente a una crítica evidente de la sociedad del país. Así, el Cortázar que habla de Buenos Aires desde el *Malcolm* lo hace a través de unos personajes que ponen en evidencia los rasgos de argentinidad a los que aludía anteriormente Roy: desarraigo, soledad y escapismo. En este sentido, la crítica se dirige desde los pasajeros que podrían clasificarse como intelectuales (Paula, Raúl, Claudia, Persio, López y Medrano), hacia la Argentina más popular y estereotípica representada por Atilio, Nelly, sus respectivas madres y la familia Trejo. De nuevo la crítica es, en sí misma, una expresión del propio sentimiento que Cortázar experimentó con respecto de su propio país antes de marcharse a Francia en 1951. La hipótesis del exilio interior *desde* el exilio cobra aquí sentido: Cortázar, como ya se ha mencionado, no habla explícitamente desde París sobre la Argentina, sino que, con la toma de distancia que le proporciona París, es capaz de hablar de Buenos Aires a través de los personajes más representativos de su jerarquía social. De este modo, lo que Cortázar consigue es representar la angustia del intelectual argentino, de educación europea, que como le ocurrió a él, no sentía la pertenencia a una sociedad que veía como atrasada y popular, sino que se sentía exiliado dentro de ella. Nuevamente, la crítica hacia Argentina (como ocurría en los textos anteriores que pueden leerse como referencias a la inconformidad con respecto del peronismo) es más intelectual que partidariamente política. Los pasajeros con mayor formación y mejor situación socioeconómica perciben con desprecio y horrorizada sorpresa la “invasión” que de su espacio y sus formas de socializar (y por ende, de su sociedad) llevan a cabo los personajes más bajos a bordo del barco. Esta cuestión de la invasión es referida por Javier de Navascués en *Alpargatas contra libros* como “el conflicto del yo con la masa” (Navascués 161) que no se limita únicamente a *Los premios*, sino que aparece de forma recurrente en otros textos, y que no es otro que el que debió experimentar el propio escritor durante sus años en la capital argentina. Así, esta invasión de las masas supone el desencanto del intelectual que no puede participar de sus placeres y celebraciones. Este hecho puede verse de manera destacada en

“La banda”, cuento de Cortázar publicado en *Final del juego*, en el que un hombre contempla horrorizado un espectáculo de baile perpetrado por la clase popular que le impide disfrutar de su estancia en un cine porteño. De igual modo, esta crítica a falta de cultura de la sociedad argentina aparece también en “Las Ménades”, otro texto perteneciente a la colección anterior, en el que, siguiendo el mito de las Bacantes, una exaltada multitud celebra de forma excesiva y fatal un concierto de música clásica, sin que el narrador vea motivo para ello, lo que le causa un profundo desasosiego y terror. Este relato plantea asimismo una representación del exilio interior que experimentan los personajes cultivados de *Los premios*, ya que, al igual que el narrador de “Las Ménades” se sienten rodeados por una multitud que no comprenden y que, de forma furibunda, reaccionan ante estímulos que les resultan indiferentes o de baja cultura. La perspectiva de los “intelectuales” al bordo del *Malcolm* no es en definitiva otra que la del mismo Cortázar cuando se encontró en su situación: son exiliados interiores contemplados desde el exilio parisino.

En este punto, cabe mencionar otro de los temas más destacados en relación con el exilio que aparece en *Los premios* y que es también profundamente argentino: el viaje. La cuestión del viaje es para Cortázar de nuevo una expresión de esa identidad argentina que oscila entre las dos orillas, entre Buenos Aires y París, en el modo en que le permite acercar y vivir la experiencia de ambas, de forma que se complementan. Fernando Aínsa dice del viaje que es en la obra de Cortázar “un procedimiento mítico de aproximación ontológica (...), un *mecanismo* de búsqueda y no de simple huida” (1985, 43). En el caso de *Los premios*, es el viaje como mero procedimiento, como experiencia en sí misma lo que atrae a los intelectuales del *Malcolm*, pues la motivación principal, aunque no aparece de forma explícita, es el alejamiento de ese Buenos Aires en el que se sienten atrapados. Así, el destino del viaje se revela como irrelevante: la búsqueda no es otra que de la distancia con respecto de la ciudad en la que participan con dificultades.

El exilio interior a través de los personajes

En la nota que añade al final de *Los premios*, Cortázar dice de la escritura de la novela:

empecé a escribir partiendo de la actitud central que me ha dictado otras cosas muy diferentes; después, para mi maravilla y gran diversión, la novela se cortó sola y tuve que seguirla, primer lector de episodios que jamás había pensado que ocurrirían a bordo de un barco de la Magenta Star. (534)

Este “desconcierto” (534) que refiere en relación con la deriva temática de la obra, pues él mismo afirma no ser conocedor de los sucesos que ocurrían en el *Malcolm* hasta el momento de la escritura, tiene mucho que ver con la independencia que los personajes de la novela adquieren con respecto del escritor, de modo que alguno terminó por “darse vuelta”, -como Cortázar menciona en su entrevista con Soler Serrano- y adoptar una iniciativa distinta de lo previsto inicialmente, hecho que puede verse reflejado en la progresión de las páginas. Así, *Los premios* está enteramente construida a partir de sus personajes, quienes, a través de sus diálogos y acciones, conforman un perfecto retrato de la sociedad porteña de la década de los cincuenta.

En primer lugar, cabe destacar el amplio número de personajes que Cortázar maneja en la escritura de *Los premios*, hecho que le sirvió como “ejercitación técnica, desbloqueo de temas, liquidación de ciclos y de cargas” (2000, 622 vol.I), y, en definitiva, para sentirse cómodo con la escritura de novelas. Los dieciocho pasajeros que embarcan en el *Malcolm* están perfectamente caracterizados y son sus conversaciones a bordo la verdadera esencia de esta obra, en la cual el misterio del viaje, de la popa o las circunstancias de la lotería sirven como marco para que estas se desarrollen por uno u otro camino.

Sin embargo, la interacción entre los personajes del *Malcolm*, ejemplo de las distintas clases sociales de Buenos Aires, no es representativa del funcionamiento habitual de la socialización en la ciudad porteña, pues en lo cotidiano aparecen diferenciados o

delimitados por los diferentes espacios en los que se mueve cada grupo. Así, no es de extrañar que, reunidos en el interior del *London*, los personajes, que ya conforman un conjunto heterogéneo, perciban con extrañeza, humor o desagrado los comportamientos de sus compañeros de viaje:

-En suma- dijo el doctor Restelli-, si he comprendido bien todos los presentes tendremos el gusto de convivir en este ameno crucero. -Tendremos- dijo Medrano-. Pero temo, sin embargo, que parte de ese popular simposio ahí a la izquierda se incorpore a la convivencia. (...) Tienen unas pintas de reos que no me gustan nada. (...) En una cancha de fútbol uno confraterniza, pero en un barco... (Cortázar 117)

En este sentido, aparece la noción del viaje como consecuencia de la casualidad, de “un municipal concierto de buenas intenciones encaminadas a la beneficencia y quizá (...) a una oscura ciencia que talla la suerte” (139) pues la convivencia entre los distintos estratos sociales porteños representados en *Los premios* se desencadena a raíz de un elemento aleatorio y sorpresivo, la lotería. El viaje como resultado de un juego azaroso constituye así la única explicación posible para que personajes tan dispares se vean obligados a coincidir en un espacio y un tiempo concreto y prolongado que no sucede en el Buenos Aires habitual para ninguno de ellos.

En segundo lugar, es relevante mencionar el tratamiento que Cortázar hace de los pasajeros a bordo del *Malcolm*. Existe una cierta simpatía o fijación por los personajes ya denominados como “intelectuales”, quienes ostentan casi exclusivamente el protagonismo de los acontecimientos que ocurren durante su estancia en el barco. Este grupo no está sin embargo compuesto en exclusiva por los personajes con mayor poder adquisitivo o formación académica más completa, sino que aúna a un grupo de adultos jóvenes capaces de proyectar cierto espíritu crítico (en muchas ocasiones, también sarcástico) sobre los acontecimientos que suceden durante el viaje y de vuelta a la Argentina. Este espíritu crítico, que comienza a manifestarse desde el momento en el que los pasajeros abandonan el

London, es el germen de lo que más adelante se revela como el exilio interior que sufren estos personajes con respecto a la sociedad en la que se desenvuelven. Así, Don Galo o el Doctor Restelli apenas cuentan con participación en esta crítica, puesto que su riqueza y poder, lejos de mantenerlos apartados, les otorga un prestigio en una sociedad en la que intervienen y confían. Este poder, unido a su carácter conservador, es también el germen de los enfrentamientos relativos al respeto de la autoridad a bordo que tienen lugar más adelante en el *Malcolm*, en los que el grupo de intelectuales no se enfrenta exclusivamente a la oficialidad del barco, sino también a la representación de la Argentina tradicional que sostiene la autoridad política.

En este punto aparece de nuevo la soledad porteña descrita anteriormente por Roy, quien afirma que

los personajes de *Los premios* se hallan posesos de una inevitable fuerza que los impele al aislamiento. Mientras los que integran la clase alta evitan el contacto con los que consideran inferiores, la vulgaridad de estos priva (...) de momento las relaciones amistosas (Roy 148)

La distancia entre este grupo de intelectuales y la clase baja a bordo del *Malcolm* se mantiene prácticamente hasta el final de la novela¹². Así, la desconfianza inicial por parte de los miembros refinados de la aristocracia porteña (como es el caso de Paula o Raúl) o de los profesionales acomodados (Medrano, López o Claudia) funciona también a la inversa con respecto de los miembros de clase baja: la Nelly, Doña Rosita, Doña Pepa y la familia Trejo (a excepción de Felipe) pronto desconfían de la actitud de los otros pasajeros, a quienes perciben como *esnobs* precisamente por esa intelectualidad que se les antoja incomprensible.¹³ De nuevo aquí aparece la perspectiva cortazariana: esta simpatía inicial

¹² A medida que la obra sucede, el Pelusa va cobrando mayor protagonismo y se convierte en un personaje respetado y fundamental, pero la vuelta a Buenos Aires rompe ese acercamiento circunstancial.

¹³ La señora de Trejo afirma de Claudia que “la madre del chiquilín no hacía más que hablar con los hombres, se veía que debía de ser alguna artista o escritora porque no le interesaban las cosas verdaderamente femeninas, y estaba todo el tiempo fumando y hablando de cosas incomprensibles con Medrano y López” (293).

por los personajes de clase alta no es más que la confirmación de la idea que el escritor tenía con respecto a la sociedad porteña. Así, el Pelusa y sus acompañantes son al principio descritos con cierta sorna, evidenciando en exceso su carácter popular y su escaso nivel cultural, que se representa por medio de los elementos más estereotípicos de la Argentina vulgar¹⁴ de la que los intelectuales como Cortázar tratan de escapar.¹⁵ Nuevamente, la representación de la argentinidad es motivo de ridículo: “me siento superacomplejado frente a tanto pijama, tanto *Maribel* y tanta inocencia” dice López (218), mientras que los pasajeros de más nivel optan por lecturas europeas y referencias a Eliot (Cortázar 224). Por su parte, la irrelevancia de los Trejo se traduce en su representación de una familia de clase media profesional que aspira a ascender en el escalafón social pero que se siente más cómoda entre las gentes populares, pues son percibidos como ridículos e insignificantes y estereotipados para los personajes de clase alta del *Malcolm*, hecho que se ve reflejado en la poca importancia de sus nombres individuales.

Sin embargo, Medrano pronto reconoce la falta de actuación apática que las clases altas muestran con respecto a los porteños populares cuando dice:

uno puede ofenderse por la ignorancia o la grosería de esa gente cuando en el fondo ni usted ni yo hemos hecho nada para suprimirla. Preferimos organizarnos de manera de tener un trato mínimo con ellos, pero cuando las circunstancias nos obligan a convivir... (Cortázar 218)

Esta apatía no es exclusiva de las interacciones sociales con las clases bajas, sino que se muestra en *Los premios* como característica del argentino intelectual, incapaz de aceptar esa condición errante de desarraigado cultural, lo que le lleva a asumir un papel que le aliena dentro de los modos de vida de la ciudad porteña y le convierte en un exiliado interior. Es el caso de Paula Lavalle, de esa “pobrecita Paula, demasiado pronto castigada

¹⁵ El personaje de Atilio y su familia son los únicos que cantan tangos o beben mate, además de llevar apellidos típicamente italianos o hablar lunfardo.

por su propia rebeldía insuficiente (...) hija de su padre cacique político, hija de su familia pretenciosa y despótica, atada como un perrito a la primera comunión, al colegio de monjas, a *La Nación*” (199-200) cuando le confiesa a Claudia: “soy completamente incapaz de representar de veras el personaje que me ha tocado en suerte. Me he criado en una continua ilusión de realizaciones personales y he fracasado siempre.” (222)

El personaje de Paula es, junto al de Raúl Costa, la representación más precisa de la condición de exiliado interior de todos los pasajeros de *Los premios*. Unida a una censura moral en un contexto de represión de su sexualidad, Paula es vista por las pasajeras más conservadoras del *Malcolm* como una provocación: “la otra chica pelirroja (...) no pensaba más que en exhibirse con esa bikini más que inmoral, y flirtear hasta con Felipe, nada menos” (293) Además, sufre la indiferencia y el abandono de una familia aristocrática de la que sin embargo depende en materia económica. El desarraigo, la soledad y el escapismo son aquí especialmente relevantes: la Paula idealista, joven y moderna no es lo suficientemente rebelde para acabar con la “infelicidad cotidiana” (199) que le produce el fraude que es su propia vida, y que trata de afrontar con “recaídas en las drogas, paseos sin rumbo, su latente proyecto de suicidio, sus repentinas tiranías” (199). En este sentido, Paula es incapaz de deshacerse de un Buenos Aires que aborrece pero que le es imprescindible para mantener su estatus de intelectual burguesa, por lo que escapa a bordo del *Malcolm* con la perspectiva de un viaje, quizá europeo, que le confirme su verdadera identidad, pero que nunca llega a producirse. Asimismo, su actitud irónica, cargada de cinismo, sus continuas referencias literarias, sus críticas a las clases bajas e incluso su relación con Raúl no son más que numerosas expresiones de este fraude ya mencionado, del que trata de escapar a través de la complaciente pero limitada relación con López durante los tres días de travesía.

En el caso de Raúl, el fracaso vital que impregna también a Paula aparece por medio de la represión de una homosexualidad que solo es capaz de mostrar en compañía de Felipe.

El hijo mayor de los Trejo mantiene una relación de dependencia con el favor de Raúl, quien acaba aprovechándose del poder que ejerce sobre el adolescente. Aquí se recupera de nuevo el tema de la apatía: Raúl se muestra como incapaz de satisfacer sus deseos en una sociedad que lo juzga, pero su posición de intelectual es demasiado cómoda para renunciar a sus privilegios. El, en palabras de Paula, “intachable amigo de una Lavalle (...) va deslizándose por un pasillo vacío, temblando, uno más en la legión de los que tiemblan deliciosamente, derrotados de antemano” (448). De nuevo, el tema del fracaso inexorable parece estar unido de forma definitiva a la vida de Raúl, pues su existencia, tanto a bordo del *Malcolm* como en el Buenos Aires que no acepta su situación, ha de llevarse a cabo en la sombra y la clandestinidad. En este sentido, las pequeñas excursiones que lleva a cabo acompañado por López, Medrano y el Pelusa, -en las que deja a Felipe excluido para mantener la dinámica de poder desigual- y que tienen como objetivo desentrañar el misterio del *Malcolm* son las únicas muestras de rebeldía que Raúl se permite contra la autoridad.

El viaje es, en Paula y Raúl, un proyecto de búsqueda personal, un alejamiento orquestado: “Creo que necesito cambiar un poco de vida, lo mismo que Raúl, y por eso decidimos embarcarnos” (221). En palabras de Aínsa: “El movimiento constante, el abordaje de realidades distintas, la acción de esfumarse a sí mismo para luego tratar de asumirse, tienen mucho que ver con la ruptura de esa "continuidad" que lo une a una determinada comunidad.” (1973, 432) Sin embargo, ese viaje no es espontáneo, sino que precisa de un juego azaroso, de una casualidad que empuje a estos dos pasajeros a subirse a bordo del *Malcolm*.

El personaje de Persio plantea también algunas de las nociones del exilio interior presentes en *Los premios*. El compañero de viaje de Claudia, solitario por naturaleza, refleja asimismo las tres cualidades del argentino expuestas por Joaquín Roy. Sin embargo, la desrealización con respecto del Buenos Aires que habita no es para Persio un motivo de lucha interna, como sí ocurría con Paula y con Raúl, sino que él lo concibe como una lejanía,

un universo del que no termina de formar parte. La visión de Persio es la del intelectual abstraído, también cargado de pasividad, que no participa de los valores de la sociedad en la que vive, puesto que la contempla desde la distancia: “Argentina mía allá en el fondo de este telón fosforescente (...) Todo me une porque todo me lacera, Túpac Amaru cósmico, ridículo, babeando palabras” (358). Esta actitud se observa plenamente en sus interacciones en el barco: Persio es quizá el más apático de todos los personajes, tan solo el niño Jorge parece comprenderle, y sus relaciones con el resto (a excepción también de Claudia) se reducen a momentos puntuales. En este sentido, Persio no se integra en la sociedad del *Malcolm* como tampoco lo hace en la sociedad argentina, de la que la anterior es un vivo reflejo. La reflexión de la argentinidad de Cortázar toma entonces un nuevo camino, y aparece de la mano de Persio como la no-identidad, suma de las contradicciones que alberga. En palabras de Ainsa: “Cortázar, a través de Persio, está tomando aguda conciencia del ser histórico argentino que revierte en caos doloroso, en una especie de ‘noche primordial’ del tiempo. Al no haberse resuelto en su íntima contradicción, el tiempo aparece en un ‘presente indefinidamente postergado’, en una suerte de no-ser.” (443).

El fatalismo que atañe a Raúl, Paula y Persio también se cierne sobre López, Claudia y Medrano. Estos tres personajes, pertenecientes a la clase media cultivada, son de nuevo incapaces de sobreponerse a las frustraciones de la vida porteña. En una conversación con Medrano, Claudia dice: “por suerte me creo muy lejos del destino habitual de las argentinas una vez que tienen hijos” (271), hecho que no le impide sin embargo “sentirse injustificadamente ansiosa, un poco extraña a mí misma, sin razones aparentes” (271)

El exilio interior a través del espacio

El espacio en que suceden *Los premios* funciona en la novela de manera simbólica de acuerdo con dos visiones específicas que son dependientes entre sí: el espacio “cerrado”, constituido por el propio *Malcolm* y el espacio “abierto”, referente al lugar geográfico en el que este barco se desplaza o mantiene.

En primer lugar, cabe destacar la importancia del espacio como vía de expresión del exilio interior de los personajes de *Los premios*. Si bien ya se ha aludido al motivo del viaje como búsqueda de la propia identidad perdida en Buenos Aires, es importante el desconocimiento de los personajes con respecto del destino de su aventura náutica. En este sentido, la meta como espacio desconocido causa desasosiego a los intelectuales de la obra, sino que resulta totalmente irrelevante, pues la importancia del viaje reside en la marcha como procedimiento, como alejamiento de la Argentina de la que ya se sienten distantes.

En segundo lugar, resulta relevante mencionar la trayectoria que describen los pasajeros del *Malcolm* incluso antes de embarcar. Desde el comienzo en el *London*, los espacios remiten específicamente a la realidad argentina que nunca terminan de abandonar. Así, esta cafetería del centro de Buenos Aires, “café para pitucos” (131) de imitación y nombre europeo, permite las primeras críticas hacia la Argentina popular, representada por el Pelusa y sus acompañantes, que rápidamente desentonan cantando tangos (147).

El posterior abandono del café y la subida a bordo del *Malcolm* suponen el establecimiento de la ya mencionada división de los espacios entre exterior e interior. En este punto, resulta reseñable cómo la noción del viaje se instaure entre todos los pasajeros en el momento en el que acceden al interior del barco, de modo que sus formas se adecúan a esa realidad pasajera que constituyen las travesías, que implica cierta exaltación. La misma Paula dice en el muelle que conduce a la cubierta “Y más allá empieza Buenos Aires”, a lo que Raúl responde: “muy rápido te has situado en tu nueva circunstancia” (168) Esta sensación de viaje se hace aún más evidente en el momento en el que el *Malcolm* inicia su recorrido: la simple constatación de la marcha es suficiente para establecer una toma de distancia con respecto de la realidad porteña de la que apenas se han alejado unas millas (y que nunca terminarán de abandonar). Lo rápido en la separación, en la constatación de una frontera entre ese Buenos Aires que empieza “allá” y la realidad a bordo del barco no es más que un síntoma del desarraigo, de ese exilio interior que la ciudad provoca entre algunos

de los personajes, quienes, al igual que Cortázar, descubren en el viaje el modo de unir “las dos orillas” (Aínsa 1973, 425) de la identidad europea y americana. En palabras de Paula: “aquí, frente a Quilmes, con este río color caca de chico, se puede inventar un buen número de justificaciones” (222), justificaciones que no son más que el reconocimiento del fracaso atado a la ciudad porteña.

Siguiendo con el espacio exterior, el Buenos Aires que a Paula se le antojaba lejano en el muelle se convierte a comienzos del primer día en un estacionamiento prolongado frente a Quilmes, “a dos patadas” en “bondi” (210) de Buenos Aires. La inexplicable parada supone la aparición de los primeros comentarios recelosos con respecto de la gestión de la Magenta Star, así como el primer síntoma del fracaso que se cierne sobre toda la novela: la supuesta avería que impide la marcha del *Malcolm* no es más que un anticipo de ese viaje frustrado que nunca se realiza, de esa huida malograda de la realidad argentina que los intelectuales del barco no consiguen llevar a cabo. Así, las millas posteriormente recorridas en mar abierto no son más que un espejismo, una ilusión de salida que se trunca, como el propio viaje azaroso, al tercer día de travesía.

En cuanto al espacio interior, Cortázar plantea a bordo del *Malcolm* la gran incógnita que impregna la novela: la popa misteriosa a la que no se puede acceder. La verdadera naturaleza de lo que esconde la popa, de la que el propio Cortázar se declara desconocedor (como admite en su entrevista con Soler Serrano) resulta, sin embargo, irrelevante. En este sentido, el mágico interés que la popa suscita en los pasajeros no tiene que ver con una potencial maravilla escondida, sino con la consciencia de lo prohibido, del secretismo y de la pequeña rebelión contra la autoridad que supone su descubrimiento. Así, los personajes más interesados en desentrañar este misterio (Medrano, López, Raúl y también Atilio y Felipe) encuentran en esta aventura la creación de un grupo -del que los demás pasajeros se ven excluidos- que busca el solitario porteño, así como el cuestionamiento de las normas establecidas a bordo del *Malcolm*. Esta rebeldía, reflejo también fracasado del apatismo que

muestran en la Argentina, se convierte en el elemento que termina por precipitar los acontecimientos al final de la novela.

En este punto, la distante y severa tripulación del *Malcolm* puede entenderse como una metáfora sobre el estado argentino también portador de secretos (hecho que se respalda en la fisionomía del propio barco y sus múltiples pasadizos y puertas prohibidos), contra el que la rebelión de los intelectuales se vuelve inútil, pues solo desencadena violencia. Así, de manera similar a como ocurría en “Casa tomada”, la representación del estado argentino ocupa un lugar físico, de modo que los personajes quedan aislados en las zonas que permanecen libres. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el cuento, en *Los premios* la “invasión de las masas” (Navascués 161) no refiere a ese gobierno peronista de las multitudes que amenazaba con apropiarse de los espacios de los intelectuales, sino que aparece como una fuerza opresiva que emite una férrea prohibición.¹⁶ Frente a ella, los hombres del exilio interior solo ven como solución la rebeldía aparente y la violencia, que da como resultado la muerte de Medrano y el final del viaje.

¹⁶ En este caso, podría más bien identificarse con la dictadura que sustituyó a Perón.

6. EL EXILIO INTERIOR EN *EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA***El retrato de la sociedad colombiana en *El coronel no tiene quien le escriba***

En su ensayo titulado: “La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular”, Ángel Rama analiza la obra del escritor a la luz de la creación de una novelística colombiana que albergase los principios de su identidad cultural. Para ello, el crítico propone el estudio de su literatura en relación con el marco cultural al que pertenece el autor, pues

ningún escritor, absolutamente ninguno, inventa una obra, crea una construcción literaria en forma ajena al medio cultural en cual él nace; (...) todo lo que puede hacer es trabajar un régimen de réplica y de enfrentamiento con los materiales que van integrando su cosmovisión (Rama 151)

En este sentido, la obra de García Márquez como autor latinoamericano, pero especialmente como autor colombiano, está intrínsecamente ligada a las circunstancias sociohistóricas que experimentó su país durante los años en los que él llevó a cabo su producción literaria. Tomando como punto de referencia *El coronel no tiene quien le escriba*, obra escrita en el autoexilio parisino, es evidente el retrato que García Márquez hace de la sociedad colombiana del período denominado como “la violencia”¹⁷¹⁸. Del mismo modo, las “dos orillas” (Aínsa 1986, 369) de la identidad cultural latinoamericana del autor, así como su condición de intelectual exiliado, le llevaron a incluir influencias del pensamiento y la literatura europea, de modo que la construcción de la Colombia de García Márquez se realiza también desde una perspectiva externa. De igual forma que como ocurría

¹⁷ Sobre este periodo, Ángel Rama indica lo siguiente: “del cuarenta y siete en forma más intensa y desde el cuarenta y ocho con la muerte de Gaitán, se va a presenciar (...) en Colombia una guerra civil no declarada, absolutamente espontánea, arbitraria, (...) derivada fundamentalmente de la lucha en los pueblos entre conservadores y liberales” (196).

¹⁸ A su vez, Noé Jitrik afirma al respecto: “No cabe duda de que la fundamental experiencia del “bogotazo”, como momento de crisis de un sistema político y cuya consecuencia es renovar la guerra civil que azota a Colombia desde tiempos remotos, debe haber implicado un cambio fundamental en el modo de ver la tradición y las posibilidades de realimentarla” (34)

en el caso de Cortázar, la literatura de García Márquez escrita fuera de Colombia sigue siendo esencialmente colombiana, pues el autoexilio (primero parisino, y luego en ciudades como México o Barcelona) sirve como enriquecimiento de ese sentirse colombiano que se integra en toda su producción literaria.

En el caso de *El coronel no tiene quien le escriba*, la noción de colombianidad aparece también desde el punto de vista adquirido en la capital francesa. En este sentido, y de modo similar a lo que ocurre en *Los premios*, publicada un año antes, el García Márquez exiliado en París recupera temas intrínsecamente colombianos precisamente por la conciencia de identidad latinoamericana que se extrae de su estancia en la ciudad francesa. Sin embargo, incluye en *El coronel* una fuerte crítica a la realidad política y social que se vivía en el país, motivo que le lleva a exiliarse en primer lugar.

Así, aparece nuevo el esquema que habla del exilio *desde* el exilio. La focalización de la novela no reside en un personaje análogo a la situación de García Márquez, sino que es su punto de vista desde la distancia de París lo que le permite retratar la situación de violencia y miseria a partir de un personaje que la experimenta sin abandonar nunca Colombia.

En primer lugar, la crítica que aparece representada en la novela no se dirige de forma explícita contra un gobierno concreto o un modo social determinado, sino que el espacio y el tiempo en el que transcurre la historia no se muestran demasiado definidos. En lo relativo al espacio, García Márquez introduce algunas nociones del mundo de Macondo por medio de las menciones al coronel Aureliano Buendía al que había hecho protagonista en su anterior novela, *La hojarasca*. Sin embargo, “los datos sobre Macondo y la guerra civil son secundarios en esta ficción, pues ella sucede en otro punto de la realidad ficticia: el «pueblo» anónimo.” (Vargas Llosa 375) Este pueblo anónimo actúa también como reflejo del exilio del propio coronel, pues aparece aislado en las comunicaciones.

Siguiendo con la dimensión temporal de la obra, la única referencia concreta (García

Márquez 66) permite situarla en 1956, lo que podría indicar reacciones a las políticas del gobierno de Rojas Pinilla¹⁹, las cuales García Márquez experimentó durante su estancia en París, que sin embargo, no aparecen mencionadas en ningún momento.²⁰ En este sentido, la historia narrada en *El coronel* se sitúa en una línea temporal como posterior a lo acontecido en *La hojarasca*, de modo que puede servir como una continuación dentro del mismo universo.

Asimismo, la crítica no se lleva a cabo de manera sistemática y centralizada por medio de anécdotas colectivas o narraciones de hechos con peso histórico o político, sino que presenta escenas de la cotidianeidad de ese pueblo colombiano en el que sucede la acción a través de las experiencias del coronel, que dejan entrever la realidad de forma subliminal. Este criticismo velado puede entenderse como una consecuencia del exilio parisino de García Márquez: en primer lugar, como modo de escape a una posible censura en su país natal; y, en segundo lugar, como resultado de la visión global de Colombia adquirida con la toma de distancia desde París, lo que favorece la identificación que García Márquez lleva a cabo con el propio coronel. Plinio Apuleyo Mendoza afirma que:

Escribió *El coronel no tiene quien le escriba* (...) para exorcizar literariamente sus angustias cotidianas de entonces: también él, como su personaje, no sabía cómo iba a comer al día siguiente y aguardaba siempre una carta, una carta con dinero que nunca llegaba. (127)

Así, ambos personajes, el escritor y el coronel, se encuentran en una situación de exilio (voluntario e interior, respectivamente) que se agudiza por la falta de recursos y que no les permite participar en la realidad social colombiana de la época.

La falta de concreción espacial y temporal en *El coronel no tiene quien le escriba* funcionan entonces con carácter universalizador: el pueblo definido no es (aunque presente

¹⁹ La crítica de *El coronel* no es contra el gobierno de Rojas Pinilla, sino contra la situación de violencia experimentada desde *El bogotazo* en 1948.

similitudes) el ficticio Macondo, sino que puede ser cualquiera, del mismo modo que la situación temporal no es decisiva, sino que fluctúa en los años de “la violencia” colombiana.

En segundo lugar, cabe destacar que el relato crítico de la colombianidad no se limita en la novela exclusivamente a la figura del coronel, sino que se extiende a la presentación del espacio y los personajes que conforman la sociedad del pueblo, con la que se identifica. Así, a partir de las representaciones de los distintos estratos sociales, la novela propone, en palabras de Éder García Dussán:

dos niveles de reflexión que se entrecruzan todo el tiempo: por una parte, el lector se acerca a la vida cotidiana del coronel (...) y por otra, a la vida de un pueblo en medio de transformaciones políticas y la guerra bipartidista. El ambiente de espera y lentitud del primer nivel (...) hace que el pueblo se cuele por los intersticios de dicho tiempo estático y que el lector perciba con toda su contundencia los conflictos políticos, económicos y sociales que todos los habitantes enfrentan y dinamizan. (232-233)

Vargas Llosa diferencia en el pueblo de la novela tres grupos o estratos sociales: “la clase media, los peones y el rico” (376-379-380). La presencia en uno u otro grupo está asimismo jerarquizada: dentro de la clase media se encuentran los mercaderes como Moisés, pero también los profesionales como el abogado o el médico. Los peones, la clase más baja, solo aparece representada a través de su labor con respecto de Don Sabas (Vargas Llosa 379), que ocupa el último estrato. La pertenencia a cada uno de los escalafones sociales en *El coronel no tiene quien le escriba* está estrechamente relacionada con el poder adquisitivo de cada habitante; lo que contribuye a destacar aún más la situación de marginalidad en la que se encuentra el coronel. Así, Don Sabas, un hombre que “llegó al pueblo vendiendo medicinas con una culebra enrollada en el pescuezo” (García Márquez 117) es ahora el individuo más rico, ha ascendido en la pirámide social. Este hecho es señalado en varias ocasiones por el médico, quien ve en este ascenso la motivación para el comportamiento

egoísta del nuevo cacique: “a Don Sabas le interesa más la plata que su propio pellejo.”(García Márquez 130) La posibilidad de ascenso social encarnada por Sabas (y síntoma de la llegada de la modernidad al pueblo colombiano) que sitúa la relevancia en términos monetarios, no impide en la novela que los personajes sean representaciones arquetípicas de la clase a la que pertenecen. En este sentido, las diferencias sociales que en *La hojarasca* se valían de la nobleza (del conjunto de valores de la familia o individuo), se mantienen en *El coronel* como expresión de lo que Rama denomina “una circunstancia histórica determinada en su funcionalidad adecuada” (203), ligada al retrato estereotípico consecuencia de la capacidad económica de sus personajes. En sus propias palabras:

La tipicidad es un esfuerzo por homologar un conjunto de experiencias muy variadas para extraer los elementos definidores y más característicos de este proceso, estableciendo (...) una suerte de común denominador explicativo de situaciones y de personajes. (203)

De este modo, esta “constelación de personajes que son verdaderos prototipos” (Rama 203) funciona como medio para resaltar el enfrentamiento que toda la sociedad, a través de sus vivencias cotidianas, experimenta en un contexto de violencia e incertidumbre política en la Colombia del siglo XX.

El coronel, idealista olvidado

En una de las conversaciones que mantuvo con Plinio Apuleyo Mendoza, recogidas en *El olor de la guayaba*, Gabriel García Márquez dice a propósito de la escritura de *El coronel no tiene quien le escriba*:

El punto de partida (...) es la imagen de un hombre esperando una lancha en el mercado de Barranquilla. La esperaba con una especie de silenciosa zozobra. Años después yo me encontré en París esperando una carta, quizás un giro, con la misma angustia, y me identifiqué con el recuerdo de aquel hombre.” (47)

El motivo de la espera alienante y opresiva se establece en la novela no solo como

punto de partida para dar lugar a la ficción, sino como mecanismo a través del cual retratar la situación de marginalidad en la que se encuentra su protagonista. Esta espera angustiada que experimenta en dos frentes paralelamente tiene asimismo relación con el exilio. Por un lado, el García Márquez corresponsal de *El Espectador*, recientemente cerrado por el régimen de Rojas Pinilla, se encuentra en 1956 en el París mítico, idealizado y europeo del intelectual latinoamericano (Bogoya 134) en el que sin embargo le es imposible sobrevivir por falta de recursos. Habiendo tomado la decisión de permanecer en la capital francesa, el escritor se ve condenado a la miseria de la mano de la espera de una carta que nunca llega. En este punto, la decisión voluntaria de García Márquez aparece como un autoexilio parisino: el regreso a la Colombia azotada por la violencia no se contempla mientras se mantenga el espejismo del sueño de París. La tediosa espera de esa carta que habría de proporcionarle recursos es, como se ha mencionado anteriormente, el punto de partida para la escritura de la novela, pero también el terrible reconocimiento de su situación como exiliado, una realidad clave para la escritura; pues pone en evidencia el desconcierto y las carencias que se derivarían de esa época de “miseria dorada”.

Por otro lado, aparece la espera que afecta al protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*. En este caso, la espera, también infructuosa, da asimismo como resultado una situación de exilio -en este caso interior-, pues la falta de recursos se revela como la manifestación más evidente del mal funcionamiento de un sistema social y político que impide que el coronel participe de la vida en la sociedad en la que se encuentra.

Resulta relevante recuperar la división que Vargas Llosa hacía de las clases sociales del pueblo en *Historia de un deicidio*. Si bien la cuestión económica resulta determinante para situarse en uno u otro peldaño del escalafón social, ¿qué grupo habría de corresponder al coronel que vive en la miseria? Tal y como señala el escritor peruano, el coronel

debería pertenecer al último estrato de la pirámide, estar por debajo de esa clase media cuyos representantes gozan, todos, de una situación económica muy superior

a la de él. Sin embargo, no es así. Pese a su pobreza, forma parte de esa clase media, e incluso don Sabas lo trata con deferencia y amistad. (386)

En este punto aparece una de las cuestiones claves que apoyan la noción del exilio interior del personaje del coronel: el inmovilismo social y de costumbres. El coronel, cuya miseria no es más que la representación de un régimen fallido, es un vestigio de las normas sociales que regían la Colombia previa a “la violencia”. Así, su situación se corresponde con la de un exiliado, pues los valores que operan en su modo de entender el mundo ya no funcionan en la sociedad en la que vive. El coronel se convierte entonces en “una reliquia, un sobreviviente, una pieza de museo que esta sociedad conserva (...) atendiendo a valores que ya no rigen” (Vargas Llosa 386).

Este inmovilismo social, que funciona en el coronel como último vestigio de la antigua Colombia que vive a través de él, se manifiesta también por medio de su idealismo. En este sentido, el protagonista de la novela no parece ser consciente de la situación de desarraigo en la que se encuentra, pues precisamente las consecuencias de esta (la espera y la miseria) provocan en él una alienación que le impide reflexionar sobre cuestiones de otra índole que no sea la supervivencia. El coronel se encuentra entonces “directamente en un mundo que depende de factores económicos y sociales, de una serie de demandas que establecen su posibilidad de mantener o no ciertos valores” (Rama 202) como un ser ajeno, ya que la rutina de la espera se ha transformado en una angustia vital que percibe como parte de su vida en sociedad. Así, el clima de pobreza y violencia sórdida que impregna la novela parece verse contrarrestado con la esperanza estéril que el coronel tiene en la llegada de la carta que lleva esperando más de quince años, pero que no es más que la constatación de su fracaso.

La continua espera del coronel por la llegada de la pensión es asimismo una muestra de la caducidad de sus valores, a los que no termina por renunciar: el idealismo presente en la sociedad de su juventud le impide aceptar el abandono por parte de las estructuras del

gobierno, del mismo modo que le permite tener una confianza casi ciega en las ganancias que ha de obtener del gallo de pelea, único vestigio que le queda de su hijo asesinado. Las continuas exigencias de su mujer con respecto de la situación miserable en la que se encuentran son respondidas por el coronel con un “si nos fuéramos a morir de hambre ya nos hubiéramos muerto” (97), lo que deja entrever esa esperanza, en última instancia, de la recuperación de los valores por los que rige su vida. Sin embargo, esta búsqueda de los ideales que estructuraban su experiencia anterior no puede llevarse a término, pues el medio en el que funcionaba ha quedado destruido por la situación que atraviesa el país. Así, el coronel

está en conflicto con su mundo y busca valores genuinos, pero la forma que adopta su búsqueda se halla envenenada por el medio en que vive y es por ello vana. Rebelde inconsciente, el coronel aspira a un mundo limpio, a una vida auténtica. Pero la conducta en que traduce esta aspiración está empapada de idealismo abstracto: él cree posible lo imposible, tiene fe en la eficacia de lo ineficaz, afirma con terquedad y casi locura la existencia de algo que no existe en su mundo: la justicia, el respeto a la palabra empeñada, la vigencia de la ley, el funcionamiento de la administración. (Vargas Llosa 371)

La corrupción de este mundo degradado en el que se mueve el coronel encuentra su representación en Don Sabas: compadre del protagonista, el nuevo rico del pueblo es capaz de mantener su poder económico a costa de engaños y estafas incluso al propio coronel, que termina por desconfiar de su palabra. La contraposición entre el poder adquisitivo y la defensa de los valores es aquí clara, pues don Sabas destruye el idealismo característico del coronel para establecer la primacía del dinero “por encima de la honra, la lealtad y la dignidad” (Valencia Galvis 82). La actitud de Sabas muestra una clara adhesión al tiempo que habita: ha sido capaz de renunciar a los antiguos ideales para hacerse un hueco en esa Colombia violenta que aísla al idealista coronel. En contraposición a lo que ocurre con

Sabas, se produce al final de la novela una cierta noción de pertenencia a una colectividad que reaviva las esperanzas del coronel y le disuade de la venta del gallo (puesto que venderlo significaría renunciar a este idealismo), pero que queda de nuevo rápidamente truncada en un medio hostil, porque “la ilusión no se come, pero alimenta” (113). Así, la única actitud posible del coronel es la resistencia, pues el enfrentamiento entre el idealismo del coronel y la dureza del mundo que le rodea no se resuelve, sino que se mantiene invariable y solo admite como respuesta la espera infinita del exiliado.

Violencia, pobreza y exilio

En 1959, dos años antes de la publicación de *El coronel no tiene quien le escriba*, García Márquez escribe un breve ensayo sobre el fenómeno literario conocido como “novela de la violencia” en Colombia, el cual en la década de los cincuenta “genera una verdadera explosión narrativa (...) conformando un movimiento artístico (que) significa un cambio en la situación creadora del país” (Rama 197). En este, el escritor colombiano afirma que “la novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas.” (García Márquez 765). De este modo, García Márquez se aleja de la novela de la violencia que se escribía hasta el momento, en la que el intento de materializar el horror conducía a descripciones cruentas de la masacre a escritores que “llevaban sin permitirse una pausa que les habría servido para preguntarse si lo más importante, humana y por tanto literariamente, eran los muertos o los vivos” (García Márquez 765) para adentrarse en una caracterización de la violencia de manera más implícita en el relato. Esta noción sobre el modo de narrar la masacre supone la base del retrato de la violencia colombiana que García Márquez llevará a cabo a través de *El coronel no tiene quien le escriba*, y que se realiza por medio de la descripción de la cotidianeidad del pueblo en el que vive el coronel.

El retrato de lo cotidiano -dentro de lo cual se encuentra lo profundamente violento- supone la admisión de la violencia como parte de la realidad rutinaria en la que participa la

sociedad colombiana, hecho que se hace presente en el entierro al que el coronel asiste vestido casi de gala, pues, en sus palabras, “es el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años” (54). Así, el componente de violencia presente en *el coronel* está, en palabras de Rama “definida por lo que ocurrió antes de comenzar la obra, es decir, por la muerte del hijo” (204), pero continúa ejerciéndose sobre los personajes de maneras muy diversas.

En primer lugar, resulta relevante mencionar que la violencia experimentada por el coronel (y también por su mujer) es asimismo una forma del exilio interior mencionado con anterioridad. De esta forma, la muerte del hijo (hecho catalizador del clima de violencia) supone un aislamiento que, sin embargo, no es exclusivamente social o consecuencia del luto. Así, la violencia y el exilio se ejerce también de forma económica, pues el asesinato de Agustín supone el agotamiento de los ingresos en casa del coronel, quien también se ve violentado por la pobreza a la que le relega el estado al no ofrecerle su pensión, lo que da como resultado su incapacidad de participar de la vida en sociedad. En este sentido, el abandono del coronel “a un régimen en el cual se le niega la posibilidad de vivir” (Rama 205-206) es un hecho profundamente violento, límite, que encuentra su representación en el motivo principal que estructura la novela: la espera de esa pensión que no llega jamás. El esquema de la violencia funciona entonces en relación con el exilio de forma circular: una vez iniciada, establece con el aislamiento una relación interdependiente.

En segundo lugar, Vargas Llosa señala la situación política derivada de la violencia como el elemento más importante de *El coronel no tiene quien le escriba*, que se manifiesta en que “el pueblo vive un clima de violencia y de opresión, de resistencia urbana clandestina y de acciones armadas en el campo. Todo ello es revelado de modo casi subrepticio, a través de informaciones dispersadas con sabiduría en el cuerpo del relato.” (389). La conciencia política de la violencia aparece así también de forma velada, pues hechos excepcionales como el estado de sitio, la represión, el hambre o la censura (García Márquez 66) se

prolongan durante el tiempo suficiente para que pasen a formar parte de la realidad cotidiana que vive el pueblo, que deja entonces de tener plena consciencia de su opresión.

En tercer lugar, la violencia aparece de nuevo ligada a la miseria y la pobreza por medio de los paisajes y de la enfermedad. Así, la diabetes de Don Sabas, “demasiado lenta para acabar con los ricos” (126) es la única enfermedad que se controla o se cura, mientras que el asma de la mujer del coronel o las tripas de este, llenas de “lirios y hongos venenosos” (49) languidecen y se pudren, como el húmedo octubre en el que acontece el relato.

El ambiente de violencia y aislamiento que experimenta el coronel se ve acrecentado en algunos momentos de la historia, en la que estos elementos se hacen completamente explícitos, como es el caso de la frustrada venta del gallo, el encuentro con el asesino de Agustín o los inútiles viajes a la barca del correo. Estos tres episodios ejemplifican a la perfección la derrota vital que el coronel experimenta, y que Noé Jitrik define como “un ir y venir que genera acciones ligadas, a su vez, en un sistema global de producción de significación.” (45) En este sentido, la figura del coronel se revela como auténticamente inútil, impedida: incapaz de haber evitado la muerte de su hijo, tampoco puede hacer justicia frente a los abusos de Don Sabas o del gobierno que lo condena a la miseria. Sus únicos recursos son asimismo pasivos: por un lado, la espera y por otro, el azar, que al igual que sucedía en *Los premios*, se convierte en el único elemento capaz de cambiar el curso de los acontecimientos.

En este punto, el contraste entre el idealismo del protagonista, confiado en el sistema que le rodea -y que cree que le va a sostener- y la realidad violentada de un país víctima de la represión es total: el exilio interior del coronel parece alzarse como la única vía para que ambos puedan existir al mismo tiempo.

7. CONCLUSIONES

La realidad del exilio, característica de una gran parte de la literatura hispanoamericana producida en el siglo XX, aparece en *Los premios* y *El coronel no tiene quien le escriba* con una doble vertiente interdependiente entre sí: por una parte, el exilio voluntario que viven Cortázar y García Márquez cuando escriben las obras desde la ciudad de París y por otro, el exilio interior que experimentan los personajes protagonistas de ambas novelas, incapaces de participar de los valores de las sociedades en las que viven.

Sin embargo, esta no pertenencia con respecto de los modos sociales se representa en ambas obras de manera diferencial. Así, existe una distinción radical entre los personajes exiliados de *Los premios*, representación de la clase intelectual progresista de la ciudad de Buenos Aires y el protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*, militar retirado, anclado a unos principios que resultan obsoletos en su tiempo y que vive en un pueblo anónimo de la Colombia caribeña. La oposición entre la situación ideológica y personal de los protagonistas de ambas novelas es un reflejo de la diversidad en las experiencias de desarraigo vividas en el continente americano, y que contribuye a situar la intención política de cada uno de los autores con respecto a la realidad del exiliado.

Por un lado, Cortázar lleva a cabo una crítica a la sociedad de la Argentina popular y atrasada por medio del empleo de unos personajes que sienten al respecto una superioridad intelectual que deriva en un sentimiento de desarraigo.²¹ Asimismo, el exilio interior está representado a través de la situación personal de cada uno de ellos: los pasajeros a bordo del *Malcolm* son víctimas de una evidente soledad afectiva, que tratan de combatir por medio de relaciones esporádicas y fracasadas. Esta noción de modernidad en las relaciones interpersonales -que se explicita a través de los hábitos- se relaciona de nuevo con la

²¹ Ese sentimiento de desarraigo no tiene exclusivamente un fundamento ideológico, pues Lucio, el único personaje que aparece explícitamente caracterizado como socialista, (y por tanto, como representante del progreso en la visión de Cortázar) termina por convertirse en un personaje de moral reprochable que se pone del lado de los conservadores defensores del orden en el barco.

aspiración europea que profesan los intelectuales de *Los premios* (con todas sus contradicciones) y que remite a ese París que habita Cortázar tras su marcha de Argentina. En la novela, estos personajes son la representación de lo que Buenos Aires tiene de París, pues Cortázar proyecta en ellos su propio sentimiento de argentino intelectual, europeísta y exiliado. Así, el escenario planteado para *Los premios* y su crítica es ese limbo, ese espacio intermedio entre el Buenos Aires atrasado del que se aspira a huir pero que nunca se termina por abandonar y el viaje posible, la esperanza europea que aparece como solución a los problemas de los pasajeros.

Por otro lado, García Márquez lleva a cabo en *El coronel no tiene quien le escriba* la recuperación de los escenarios más estereotípicos del caribe colombiano. Frente a este planteamiento de Buenos Aires a partir de sus rasgos más “parisinos” (sus intelectuales) realizado por Cortázar, García Márquez presenta en su novela un opuesto exacto de París: un pueblo pequeño, aislado y desconocido, atravesado por la violencia y por la corrupción y contaminado de un carácter salvaje representado por medio de una naturaleza exuberante y desoladora. El refinamiento intelectual de los personajes de *Los premios* se contrapone también al primitivismo de las peleas de gallos y de la miseria más elemental. Asimismo, el coronel protagonista de la novela es un viejo militar, casado y ejemplo de una antigua autoridad conservadora que nada tiene que ver con el liberalismo de los pasajeros del *Malcolm*. La soledad que experimenta no es entonces afectiva en lo amoroso, pues su mujer se configura como representación del matrimonio como institución inquebrantable, sino social: son sus compadres quienes lo abandonan, a pesar de que le profesan un respeto casi reverencial.²² Sus exilios se configuran entonces de modo opuesto: los valores tradicionales que personifica el coronel -su lealtad, su matrimonio, su compromiso- son los que lo aíslan de una sociedad movida por el poder del dinero, de la que él no participa pues se ha quedado

²² Y que está relacionado con los últimos resquicios de pervivencia de los valores por los que se regía la sociedad previamente a la violencia

atrasado; mientras que en *Los premios* el aislamiento se produce en relación con un país que se ve como anticuado para unos personajes de tendencia liberal. De este modo, la crítica dirigida por García Márquez hacia la sociedad colombiana que percibe desde su exilio parisino (en el que reafirmó su identidad latinoamericana) busca la recuperación de los modos de vida del continente, que se han visto trastocados por una violencia lacerante y una corrupción política capaz de alienar a personajes como el coronel, otrora representantes de los valores que regían socialmente.

En conclusión, la doble noción de exilio que se extrae de *Los premios* y de *El coronel no tiene quien le escriba* supone la perfecta representación de una realidad compleja que ha influido en gran manera la producción literaria del continente durante el siglo XX y que encuentra en estas obras dos formas distintas de manifestarse que parten de una realidad similar vivida por sus autores. Así, la elección de personajes, modos sociales, espacios y escenas pone de manifiesto las aproximaciones a la identidad hispanoamericana que desde el exilio se llevaron a cabo en un contexto de fuerte convulsión política y florecimiento artístico en América Latina.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. "América y Europa: las dos orillas de la identidad en la obra de Julio Cortázar. Significación del viaje iniciático." *INTI*, no. 22/23, 1985, pp. 41–54.
- Aínsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Gredos, 1986.
- Aínsa, Fernando. "Las dos orillas de Julio Cortázar." *Revista iberoamericana*, vol. 39, no. 84-85, 1973, pp. 425–456.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "La literatura del exilio en su historia". *Migraciones y exilios*, no.3, 2002, pp. 23-42.
- Bogoya, Camilo. "Los años parisinos de Gabriel García Márquez" en Cervantes Virtual, 2008. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2006/coloquio_2006_18.pdf
- Clemente Escobar, Ángel. "París, ciudad de exilios: Julio Cortázar y Bryce Echenique", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 6, no. 2, 2012, pp. 177-179.
- Cortázar, Julio. "América Latina: exilio y literatura", *El Nacional*, Caracas, 13 de agosto de 1978.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. Alfaguara, 2016.
- Cortázar, Julio. *Cartas 1937-1963*, ed. Aurora Bernárdez, vol. I, Alfaguara, 2000.
- Cortázar, Julio. *Cartas 1964-1968*, ed. Aurora Bernárdez, vol. II, Alfaguara, 2000.
- Cortázar, Julio. *Clases de literatura: Berkeley, 1980*, ed. Carlos Álvarez Garriga, Alfaguara, 2013.
- Cortázar, Julio. *Final del juego*. Alfaguara, 2002.
- Cortázar, Julio. *Los premios*, ed. Javier García Méndez, Cátedra Letras Hispánicas, 2005.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*, Edhasa, 1981.
- Cymerman, Claude. "La literatura hispanoamericana y el exilio." *Revista Iberoamericana*, vol. 59, no. 164–165, July 1993, pp. 523–550.
- De Navascués, Javier. *Alpargatas contra libros: el escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)*. Iberoamericana, 2017.
- De Navascués, Javier. "Sobre la novela argentina: *Rayuela* y *Adán Buenosayres*", *RILCE*, vol. VI, no. 1, 1990, pp. 65-82.
- Earle, Peter G. *Gabriel García Márquez*. 2ª ed., Taurus, 1982.
- Escobar Soriano, Gloria. "Misericordia y violencia en *El coronel no tiene quien le escriba*." *Encuentro*; Núm. 48, 1999, pp. 16-20.

- Franco, Marina y Bernaldo, Pilar. “Cuando el sujeto deviene objeto: la construcción del exilio argentino en Francia”, *Represión y Destierro. Itinerarios del Exilio Argentino*, HAL CCSD, 2004.
- García Dussán, Éder. *La reconstrucción de la identidad social colombiana a partir de algunas obras literarias contemporáneas: un estudio de la producción inicial de Gabriel García Márquez*, Universidad de Granada, 2018.
- García Márquez, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba*, intr. Joaquín Marco, Espasa Calpe, 1986.
- García Márquez, Gabriel. *La hojarasca*, Bruguera, 1981.
- García Márquez, Gabriel. “Dos o tres cosas sobre ‘la novela de la violencia’” en Gilard, Jacques. *De Europa y América: (1955-1960)*, Bruguera, 1983.
- García Márquez, Gabriel. *La soledad de América Latina; Brindis por la poesía*, Alpha Decay, 2008.
- García Méndez, Javier. “Introducción” en Cortázar, Julio. *Los premios*, Cátedra Letras Hispánicas, 2005.
- Gómez Falagán, Isabel. “Política e intelectuales: la influencia del exilio en Francia en escritores latinoamericanos”, Universidad de Salamanca, 2016.
- Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Quaderns Crema, 1995.
- Gutiérrez Gutiérrez, José Ismael, et al. “Del exilio y otros demonios: la literatura hispanoamericana en fuga.” *Revista de Estudios Hispánicos* v. 33 (2), p. 17-33, enero 2016.
- Herráez, Miguel. *Julio Cortázar: una biografía revisada*. Alreves, 2011.
- Illie, Paul. *Literatura y exilio interior: (escritores y sociedad en la España franquista)*, Fundamentos, 1981.
- Jitrik, Noé. “Aproximaciones a Gabriel García Márquez. Una presentación.” *Poligramas*, vol.41, 2015, pp. 27–46.
- Kristeva, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*, Fayard, 1988.
- Luarsabishvili, Vladimer. “Literatura ectópica y literatura de exilio. Apuntes teóricos”, *Castilla: estudios de literatura*, no.4, 2013, 38 págs.
- Manzoni, Celia. “Diáspora, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea”, University of Texas, 2007.
- Mendoza, Plinio Apuleyo y García Márquez, Gabriel. *El Olor de La Guayaba*. 1a ed,

- Mondadori, 1996.
- Mertz-Baumgartner, Birgit, and Erna Pfeiffer. *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Iberoamericana, 2005.
- Morales Ortiz, Gracia. “‘Ser argentino es estar lejos’: el desarraigo como proceso identificador en Julio Cortázar.” *Revista Letral*, no. 13, 2014, pp. 46–57.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Alianza, 2012.
- Rama, Ángel. “La narrativa de Gabriel García Márquez, edificación de un arte nacional y popular”, *Texto Crítico, centro de investigaciones lingüístico-literarias*, nos. 31-32, 1985, pp. 147-245.
- Rama, Ángel. “La riesgosa navegación del escritor exiliado”. *Nueva Sociedad*, no. 35, marzo-abril 1978, pp. 5-15.
- Rama, Ángel. “Un novelista de la violencia americana” en Earle, Peter G., *Gabriel García Márquez*. 2ª ed., Taurus, 1982.
- Robalino, Vicente. “La conciencia del exilio en Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik”, *Kipus : revista andina de letras*, no.36, 2014, pp. 57-64.
- Said, Edward W. *Reflections on exile and other literary and cultural essays*. Granta Books, 2001.
- Roy, Joaquín. *Julio Cortázar ante su sociedad*. 1ª ed., Península, 1974.
- Salas, Horacio. “Julio Cortázar: la ubicuidad del exiliado”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 354-366, 1980, pp.84-105.
- Salinardi, Paula. “El exilio editorial y las ediciones de Gabriel García Márquez en América”, *Letras Hispanas: revista de literatura y de cultura*, vol.16, no.1, 2020, pp. 208-218.
- Sanhueza, Carlos; Pinedo, Javier. *La Patria Interrumpida. Latinoamericanos en el exilio*. S. XVIII-XX, LOM ediciones, 2010.
- Schmidt-Cruz, Cynthia. “De Buenos Aires a París: los cuentos de Julio Cortázar y la reformulación de su identidad cultural”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol 3, 2000, pp. 411-419.
- Soler Serrano, Joaquín. “Julio Cortázar a fondo”. RTVE Play, 20 marzo 1977.
<https://www.rtve.es/play/videos/programa/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo-parte/1051583/>
- Stoilov Tasev, Krasimir. *El viaje en los textos autobiográficos de Julio Cortázar*, 2015.
- Terao, Ryukichi. “El coronel no tiene quien le escriba: la simbolización y el vivir de una realidad violenta.” *Estudios de literatura colombiana*, no. 12, enero 2003, pp. 71-86.
- Triviño Anzola, Consuelo. “Literatura y exilio, un “buen salvaje” escribiendo en París”, *Literatura más allá de la nación*, Iberoamericana Vervuert, 2011.

Valencia Galvis, Luz S. “La visión del colombiano en *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez.” *Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures*, University of Nebraska, enero, 2016.

Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: Historia de Un Deicidio*. Alfaguara, 2021.

Viñas, David. *Literatura Argentina y Política*. Editorial Sudamericana, 1995.

Waiss, Oscar. “La literatura hispanoamericana y el exilio.” *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 12, enero. 1983, pp. 228–234.

Williams, Raymond L. *A Companion to Gabriel García Márquez*. Tamesis, 2010

