

EL VIAJE FRUSTRADO EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

DESDE LA COMPOSICIÓN de la *Odisea*, los escritores han percibido una analogía entre el viaje y la vida humana. De todas las posibles estructuras de una obra literaria, la del viaje es probablemente la más común. El río, el mar, el camino, se convierten en imágenes de cambio, del tiempo, de progreso; la isla, la casa, la posada, en imágenes de reposo, de llegada, de descubrimiento; son estancias y fines. En estas obras literarias, el viajero que llegaba no era, por supuesto, el mismo que salía. En el curso de su viaje se operaba una transformación, se encontraba con la verdad sobre sí mismo, sobre la sociedad, o bien experimentaba un desengaño o una revelación. Sin embargo, aunque el viaje es una constante en la literatura, hay ciertas épocas en que parece cobrar mayor relieve. Por ejemplo, toda la época de descubrimiento y colonización a lo largo de los siglos diez y seis a dieciocho es sumamente rica en viajes maravillosos a través de los cuales los autores proyectaban sus críticas y sus ideales sociales. En la *Utopía* de Moro, en *Los viajes de Gulliver*, en el *Telémaco* de Fénélon y en muchísimas otras obras, el europeo contemplaba la imagen grotesca de su sociedad y veía al mismo tiempo la imagen de una sociedad mejor.

Igual importancia ha tenido el viaje en la literatura hispanoamericana, en la que casi siempre se ha servido de la estructura homológica de una búsqueda de identidad. Desde *El peregrinaje de Bayoán*, los protagonistas de la novela hispanoamericana han vagado con angustia ora en Europa, ora en su propio continente. ¿Cuántos regresos desengaños —como los del Raucho de Güiraldes y el de Tregua de *La bahía del silencio* de Mallea? ¿Cuántas búsquedas por selvas y montañas como las de Arturo Cova o Marcos Vargas? Ahora bien, en cuanto estudiamos la novela contemporánea hispanoamericana nos damos cuenta de un cambio importante. Los viajeros no descubren nada. Vuelven sobre sus propios pasos. El viaje aquí tiene algo de ilusorio. Si todavía persiste la estructura del viaje en estos libros es para destruir todo el concepto de desarrollo, de transformación, de descubrimiento, que el viaje tradicionalmente implica. El precedente se encuentra en el *Ulises* de James Joyce, obra en la cual el autor utilizó un modelo clásico para destruir el mundo clásico. De la misma manera, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa han empleado la ya consagrada estruc-

tura del viaje de descubrimiento para destruir la estructuralización convencional de las experiencias.

El ejemplo más claro del viaje frustrado es el que en *Cien años de soledad* emprende José Arcadio Buendía cuando sale de Macondo para buscar una ruta que conduzca a la civilización. La expedición se pierde en la selva encantada, al final de la cual descubre una enorme galera española cubierta de vegetación tropical. En lugar de alegrarse de este indicio de la civilización, José Arcadio se desanima. Concluye que Macondo está circundado por el mar. En vez de la civilización han encontrado la vastedad oceánica. 'Nunca llegaremos a ninguna parte' dice. Y vuelve con los hombres de Macondo a su aislamiento inicial. El pueblo nunca estará a la par con la civilización. Su manera de vivir, sus costumbres, sus habitantes, desentonarán siempre con el resto del mundo.

El episodio es rico en posibles interpretaciones. Es una alegoría del subdesarrollo, la conquista vista al revés, una sátira de los viajes de búsqueda de la identidad. Sin embargo, importan menos las posibles interpretaciones que la estructura misma de este viaje que se parece a los viajes míticos que narran la historia de las grandes emigraciones. Con la diferencia de que esta emigración tiene que volver al punto de partida.

En *Cien años de soledad* el viaje, aunque frustrado, sigue una forma tradicional: la del mito. En cambio, otros dos autores contemporáneos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, rompen con las formas tradicionales por medio del empleo de técnicas muy distintas. En cuanto a Cortázar, quiero referirme no a *Los premios*, que se basa en un viaje sin rumbo pero cuya estructura es de tipo tradicional, sino a *Rayuela*, una novela que destruye la estructuralización cronológica de las experiencias humanas. Enquistada en esta novela se encuentra la odisea más breve de la literatura. Se trata de aquella en que Talita avanza algunos centímetros por unas tablas suspendidas en el aire, en el tercer piso de dos departamentos de Buenos Aires. El propósito del viaje es trivial: trasladar un paquete de mate del departamento de Traveler al de Oliveira. El puente se construye de elementos de la vida cotidiana y forma una especie de *bricolage*. Un ropero, una cama, una enciclopedia, las tablas, la soga, todo se emplea para formar un insólito sistema de comunicación. Como analogía de orden intelectual, antes de construir el puente, Oliveira juega un juego que llama 'del cementerio', en el que emplea palabras muertas del cementerio (o sea del diccionario de la Real Academia Española) en combinaciones absurdas. El puente, el juego del cementerio, la insistencia de Oliveira en que hace frío cuando hace calor, todo esto representa una destrucción de la vida cotidiana, de la realidad, que Oliveira des-

cribe como 'vitrina arreglada, iluminada por cincuenta o sesenta siglos de manos, de imaginaciones, de compromisos, de pactos, de secretas libertades'. Aunque corto, el viaje de Talita tiene todo el peligro y muchas de las peripecias de un viaje mucho más largo. Está en peligro de muerte, se enferma de insolación, tiene ratos de aburrimiento y de entretenimiento, se halla en un estado de tensión entre la salida (Traveler) y la llegada (Oliveira), hasta el momento en que decide tirar el paquete de mate y volver al departamento de Traveler. Ahora bien, por absurdo que sea este viaje, o por inútil (puesto que a mitad del camino Oliveira decide que no necesita el mate toda vez que ha llegado la hora del café con leche), hay una experiencia verdadera, que es la de Talita. Ella está actuando. En esto se diferencia de Grekepten y de las vecinas que se encuentran abajo, encerradas en su muerte en vida cotidiana; se diferencia también de los dos hombres, uno a cada extremo del puente, los cuales comentan y analizan la experiencia pero no la viven. El viaje de Talita es gratuito, innecesario, y sucede prácticamente en el aire, pero por este mismo hecho se libera de las rutinas en que los otros están encarcelados. El viaje representa también una decisión de Talita entre dos hombres. Parte de la casa de Traveler para acercarse a la de Oliveira pero antes de llegar a esta última se decide libremente a regresar. Todo el episodio tiende a romper con el determinismo acostumbrado. No hay un solo elemento previsible ni preordinado. La estructura del viaje, como las palabras del 'cementerio', como los muebles de los cuales se suspende el puente, han sido sustraídos de su empleo normal y cotidiano para convertirse en elementos de ruptura que violentan las normas preestablecidas. La línea formal es sustituida por el orden mismo del ser en el mundo. Y esta ruptura se produce precisamente mediante la sustitución de un viaje de tipo tradicional por este viaje por aire sobre unas tablas inseguras.

Lo que Cortázar consigue con esta transferencia de tierra al aire, lo consigue Mario Vargas Llosa mediante otras técnicas. Los elementos de *La casa verde* son, a primera vista, los tradicionales —el río, los barcos, una isla, un convento, una prisión, una casa verde. Al río, símbolo del cambio y del paso del tiempo, se opone el asilo, la permanencia y el encierro. Sin embargo, lo que transforma la novela de Mario Vargas Llosa en nueva visión del mundo es la estructura. En vez de un orden de sucesión cronológica, hay un orden de simultaneidad. La novela se divide en cuatro partes y un epílogo. Cada una de las cuatro partes es algo como un mapa del tiempo en el que se ve simultáneamente a muchas personas en distintos períodos y en diferentes lugares. Los personajes principales tienen en común el hecho de haber salido del lugar de sus orígenes, de

encontrarse en distintas épocas de su vida en lugares ajenos. Bonifacia “la selvática” sale de la selva, vive en un convento, luego en la casa verde. El Sargento sale de Piura para la selva y luego una segunda vez para la prisión de Lima. Fuschía, el Brasileño, se escapa de la cárcel en Brasil. Después de muchas aventuras se refugia en una isla en el Perú amazónico, con un grupo de cristianos e indios que asaltan aldeas y roban a los indígenas. Por último, enfermo, sale de la isla para un leprosario. La mujer de Fuschía, Lalita, raptada de Iquitos, acompaña a Fuschía en la isla, de donde se escapa con el práctico Nieves, y después de la prisión de este último, vuelve a Iquitos con su tercer marido, el Pesado. El práctico Nieves, que nació en la región selvática, vive muchos años preso en la cárcel de Iquitos y después desaparece en el Brasil. Así la vida de cada personaje es viaje y al mismo tiempo enajenación de su propia naturaleza, de los orígenes a los cuales todos anhelan volver. Cuando regresa el Sargento por primera vez a Piura dice: ‘Se acabaron los viajes para mí. Al menos eso he aprendido, que quiero morirme aquí’. Y esta experiencia es compartida por muchos de los otros personajes.

Ahora bien, ninguno de estos viajes-vidas se presenta en orden cronológico. Tal técnica tradicional hubiera implicado un sistema de valores estables, un sistema de nexos causales que conectara un acontecimiento con otro. La estructura de un viaje es esencialmente una estructura diacrónica, un desarrollo en que el presente o el tiempo más cercano al presente parece *superación del pasado*. Pero la técnica de Mario Vargas Llosa suprime los nexos causales, y convierte lo diacrónico en sincrónico. Consigue esto empleando una técnica de corte transversal, para lo cual fragmenta el tiempo reagrupando trozos de tiempos y acontecimientos en un orden nuevo que rompe con cualquier valorización cronológica. Además, en casi todos los fragmentos nos presenta también una multiplicidad de tiempos diferentes. De este modo, cada acontecimiento es un terreno movedizo que se modifica continuamente según el tiempo y los diferentes puntos de vista de cada personaje. Tomemos como ejemplo el viaje de Fuschía hacia el leprosario. Lo lleva Aquilino, el barquero, quien durante el curso del viaje interroga a Fuschía sobre su pasado. En un plano Fuschía viaja hacia su muerte, pero en el plano de la memoria revive otro viaje, el de su juventud, en el cual escapa de la prisión, viaja a Iquitos, rapta a Lalita y se refugia en la isla. Cada episodio se ve desde el punto de vista de Aquilino, desde el de Fuschía o de otras personas, y desde diferentes perspectivas de tiempo. Por ejemplo, Fuschía patea a unos perros cuando se está escapando de la prisión. El episodio se presenta primero como actualidad revivida. Uno de sus compañeros de prisión le pregunta:

¿Qué haces, muchacho, por qué los pateas?

A otras alturas del tiempo, Aquilino el barquero hace la misma pregunta:

¿Y por qué los pateabas, Fuschía?

Fuschía se justifica:

Les tenía rabia a todos esos perros... Cómo nos trataban viejo. ¿Sabes que los mandé al hospital? En los periódicos decían crueldad de japonés.

Aquí tenemos la versión subjetiva de Fuschía, y las reacciones extrañas de sus compañeros en distintas épocas hacia un hecho brutal pero quizás justificable. Por otra parte, toda esta multiplicidad de tiempos, de interpretaciones, se injerta dentro de la estructura del viaje que hace Fuschía al leprosario. Este viaje nos sirve, por lo tanto, para orientarnos dentro de la novela, para entrar en el caos de la vida, mientras que por medio de la técnica de corte transversal, el autor impide al lector considerar el viaje como un progreso o una línea formal que conduzca de *a* a *b*. Crea (como dice Umberto Eco a propósito de Joyce) “un nuevo orden que es el orden mismo de nuestro ser en el mundo, nuestro insertarnos en el tejido de acontecimientos que nos rodea, nuestro ser en la naturaleza”. Por supuesto, el lector ya no se siente capaz de enjuiciar el acto de Fuschía, de catalogarlo dentro del bien o del mal. La situación del lector es parecida a la del doctor Zevallos, otro personaje de la novela, para quien el tiempo ha borrado toda distinción entre bien y mal. “Ahora ya estoy viejo —dice—, he visto pasar mucha agua por el río y nada me parece infame.”

El universo en que se mueven los personajes se parece así mucho a la región del Amazonas (esa otra gran “casa verde”) según la descripción que hace Aquilino cuando dice: ‘Es como una mujer caliente, no se está quieta. Aquí todo se mueve, los ríos, los animales, los árboles. Vaya tierra loca que nos ha tocado’. Existen sin embargo lugares fijos en la novela. En estos lugares, los caracteres se paran, se encierran o están encerrados. El convento, la isla, las cárceles, la casa verde de Piura representa algo como estructuras rígidas —sistemas religiosos, éticos o sociales que se imponen en el caos de la vida pero que nunca pueden encerrar por completo la vida. El convento simboliza los valores morales tradicionales. La casa verde, las convenciones del machismo. La isla, en apariencia la negación de todo sistema ético o social, en realidad representa también la limitación, puesto que allí el hombre tiene que vivir en la pura bestialidad, totalmente dependiente de la naturaleza. Cada

uno de los personajes pasa de uno de esos lugares fijos a otro. Bonifacia, por ejemplo, va del convento a la casa verde. Fuschía de la cárcel a la isla. Pero, con la excepción de las monjas no hay personajes que permanecen fijos dentro de un lugar o un orden determinado. No existen ya asilos permanentes, definidas estructuras que rijan toda una vida.

La tendencia a lo ambiguo y a lo indeterminado que caracteriza a *La casa verde* refleja una honda preocupación del arte contemporáneo, en el cual el artista rechaza los valores estables, y los lugares fijos, y en el que la obra de arte se caracteriza por su ambigüedad y su movimiento perpetuo. Cabe preguntarse entonces por qué Vargas Llosa, como Cortázar y García Márquez, apoya su obra en una estructura ya consagrada, como la del viaje. Creo haber demostrado que los tres escogen esta estructura precisamente para romper con sus sentidos usuales, con el propósito de desconcertar al lector haciéndolo salir de sus costumbres mentales. El viaje, que nos parece como una aventura conocida o familiar en estos autores, no se hace por paisajes conocidos sino por selvas encantadas, por el aire de Buenos Aires, por un paisaje en que todo se mueve. En conclusión podemos decir que el viaje frustrado frustra al propio lector impidiéndole pensar en forma rutinaria y tradicional.

JEAN FRANCO

Universidad de Londres