La catábasis transgresiva de Felipe Trejo en *Los premios* de Cortázar

Ana Clara Sisul
CONICET-Universidad Nacional del Sur

"El mito es renovable…". Con esta frase, Fuentes (1974: 22) describe el camino que une ciertos tópicos literarios de la Antigüedad clásica, a través de su decurso histórico por la tardía Antigüedad, el Medioevo, el Renacimiento y la Modernidad, con la narrativa contemporánea hispanoamericana (si bien esta continuidad puede apreciarse también en otros géneros, como la poesía). La conexión se establece sobre una dinámica doble: continuidad y ruptura,[1] transacción y trasiego.[2] En este trabajo, nos interesa un motivo del acervo cultural clásico: el viaje épico, cuya estructura tripartita es cimiento de los cuentos folklóricos y, por consiguiente, también de la narrativa novelesca, cristalizándose en un

---

1 Díez del Corral (1957: 75) describe la ductilidad del mito en relación con los sucesivos períodos históricos que lo recuperan: "La índole especial del mito griego explica su ulterior desarrollo fuera de su propio marco histórico. Los mitos griegos se han comportado como puras formas en disponibilidades, capaces de aprehender cualquier realidad histórica y de abrazarse a ella, engendrando inmediatamente un significado nuevo…". Ver también Huici (1998: 60): "Este proceso, que implica una relectura y, por tanto, una reinterpretación de los mitos, lejos de mutilar el sentido primigenio del relato, se lo apropia y lo transforma para proceder a la producción de nuevos significados. Así, en un doble movimiento, se inviste al mito de nuevos valores pero éstos sólo pueden existir sobre la base, o en función, de los antiguos". El juego entre similitud y diferencia es un fundamento de las teorías sobre la intertextualidad de Fowler (2000: 121): "…the focus in recent years has been on the way in which intertextuality creates meaning in texts through a dialectic between resemblance and difference." Stanford (1963: 5-6) señala la adaptabilidad del mito a los diversos géneros literarios que lo incorporan, particularmente en la composición del personaje. Sobre este punto ya había sostenido Díez del Corral (1957: 76) que "…la incapacidad de envejecer de las figuras míticas no quiere decir imposibilidad de que les sobrevengan nuevas aventuras; su perennidad no significa quietud".

2 Florio (2011: XX).

patrón fijo, conformado por tres etapas claramente diferenciadas:[3] el alejamiento del mundo familiar, seguido de la inserción, en soledad, en un ambiente desconocido y hostil y, por último, el regreso al punto de partida, mediando una transformación espiritual, que, algunas veces, se trasunta en el aspecto físico.

De todos modos, el viaje heroico posee realizaciones sumamente dispares, como puede concluirse de un somero análisis de las tres grandes epopeyas de la antigüedad clásica: la *Ilíada* implica el traslado del héroe hacia su objetivo, la *Odisea* el retorno al mundo familiar y la *Eneida*, en cambio, la búsqueda del nuevo hogar.[4] Por esta razón, considerando la pluralidad y la ubicuidad del motivo en la literatura de todos los tiempos, nos circunscribiremos a una novela argentina, *Los premios*, de Cortázar, y a uno de los segmentos del viaje heroico, la catábasis o descenso a los infiernos.

Los premios relata la historia de un laberíntico viaje marítimo,[5] en el que disímiles personajes participan por un motivo común: un billete de lotería ganador. De esta manera, una causa azarosa[6] reúne a los pasajeros en un barco desconocido, que los transportará a un destino igualmente misterioso. Esta incertidumbre inicial, disipada en el transcurso de la narración, sugiere que el énfasis de la novela no radica en el desplazamiento geográfico de la nave, sino en los sucesivos movimientos producidos en su interior.[7] El barco de *Los premios*, el Malcolm, presenta una mar-

---

3 Campbell 1959 estructura la primera parte de su libro, dedicada a la aventura del héroe, siguiendo el patrón triple del mito y titula a los tres capítulos que lo componen "la Partida", "la Iniciación" y "el Regreso". En su análisis morfológico, Propp (1972: 44) señala que: "Todos los cuentos fantásticos tienen una estructura del mismo tipo".

4 Florio (1999: 188): "Troya fue en su momento la tierra lejana, liza de legendarios héroes; el mar fue regreso para Ulises; para Eneas, puente tendido hacia una nueva vida".

5 Legaz (1994: 162) vincula la novela de Cortázar con el mundo de la épica, aunque advierte acerca de sus particularidades: "…se trata de una naumaquia (epopeya náutica, combate naval), pero aquí sus actos están ligados al azar…".

6 Florio (1999: 184) apunta una de las grandes diferencias entre la épica clásica y la narrativa latinoamericana: "En la literatura hispanoamericana, el viaje suele comenzar por causas aparentemente banales y desembocar fuera de todo límite ordinario".

7 Scholz (1977: 83): "…el viaje, el estar en un tranvía, un metro o un autobús, es una circunstancia totalmente exterior o, más exactamente, el viaje horizontal –con

cada tripartición entre el ámbito de la proa, donde se sitúa el pasaje, los recintos inferiores, hogar de algunos marineros, y la sección de la popa, territorio, además de prohibido, aparentemente inaccesible. Esta interdicción, que molesta a los pasajeros más beligerantes, provoca reiteradas expediciones internas. Así, escudándose en determinadas excusas (develar el misterio de la popa, demostrar independencia, buscar a un médico, enviar un telegrama), algunos personajes emprenden descensos al sótano del barco, que constituye la única ruta para pasar al otro lado.

En el transcurso de estas páginas, nos centraremos en uno de los pasajeros que transita este camino inferior: Felipe Trejo, lienzo donde se distingue con claridad un conocido motivo de la tradición clásica: el joven en una situación transgresiva de iniciación. Nuestra hipótesis sostiene que las visitas de Felipe al sótano del Malcolm representan una catábasis transgresiva, consecuencia de la inmadurez del personaje, notablemente apartado de los parámetros propios de los héroes modélicos. Asimismo, al dedicarnos al motivo de la catábasis, recurriremos, preponderante aunque no exclusivamente, a la *Eneida* de Virgilio[8] (primera obra occidental en narrar un efectivo descenso a los infiernos), indudable faro intertextual de *Los premios.*[9]

---

su itinerario clásico, con sus fases iniciáticas (…) no tiene tanta importancia como es de esperar (…) Lo que más importa es la "iluminación" que ocurre en estos momentos, esa explosión espiritual, es decir, el viaje interior, el viaje vertical de los protagonistas pasajeros". Ver también Legaz (1994: 164): "El mundo mejor debe buscarse en otra parte; no se encuentra en la geografía".

8 Nos basamos en las teorías sobre la intertextualidad de Fowler (2000: 117): "We do not read a text in isolation, but within a matrix of possibilities constituted by earlier texts (…) without this background, the text would be literally unreadable, as there would be no way in which it could have meaning. To read a text thus involves a two-stage process: a reconstruction of the matrix which gives it meaning, and the production of that meaning by the act of relating source- and target-texts".

9 En este punto nos alejamos de la interpretación de Scholz (1977: 87), quien se refiere a una "…burla del viaje clásico (…) catalizador del *roman comique* y de la antinovela".

El héroe

Felipe Trejo, ganador del billete de lotería que lo embarca en el Malcolm, junto a sus padres y hermana menor, es un personaje juvenil. Esta distintiva característica se expresa en dos aspectos: en primer lugar, la compañía de su familia (con la que el joven no está completamente satisfecho[10]) y, en segundo, su inclusión en una institución escolar: el Colegio Nacional de Buenos Aires. Las dos circunstancias lo describen como un personaje inmaduro, en formación; de hecho, su minoridad suscita cuestionamientos a su participación en el viaje, debido a la ilegalidad de la compra del billete.[11] De este modo, la inserción de Felipe en el barco se plantea, desde el inicio, como una situación problemática, que, en el transcurso del argumento, se exaspera gradualmente.

La singularidad de Felipe se destaca en ciertos momentos del argumento, donde el joven experimenta una suerte de descolocación o aislamiento respecto del ambiente que lo rodea; como lo expresa Raúl: "Se siente como desnudo (...) a caballo entre dos tiempos, dos estados..." (*Premios* 1972, 138). Esta incomodidad se vincula con su edad formativa: ya no es un niño, no es tampoco un adolescente, pero no posee todavía la madurez ni la inteligencia de los adultos.[12] Situado en esta encrucijada, Felipe se esfuerza por integrarse en el grupo conformado por Raúl, López y Medrano; pero sus intentos fracasados acaban por frustrarlo.

Las irreductibles dualidades de Felipe, como sus vacilaciones y su impulsividad,[13] se oponen deliberadamente a la serenidad y reflexividad

---

10 "A Felipe le fastidió que de entrada lo asimilaran a su familia" (*Premios* 1972, 74).

11 "Jamás podría comprender cómo la señora de Rébora, cargante pero nada tonta, y que para colmo ostentaba un apellido de cierto abolengo, había podido dejarse arrastrar por la manía de vender el talonario, rebajándose a ofrecer números a los alumnos de los cursos superiores. Como triste resultado de una racha de suerte sólo vista en algunas crónicas, quizá apócrifas, del Casino de Montecarlo, además de López y de él habíase ganado el premio el alumno Felipe Trejo, el peor de la división..." (*Premios* 1972, 14).

12 Standish (1987: 641): "For Cortázar, however, this kind of duality marks the transition from the playful spontaneity of childhood to the conventionality of adulthood. The adolescent is caught between the two, wanting to enter the latter without being quite able (perhaps unwilling also) to relinquish the former".

13 Felipe no se caracteriza por la reflexividad racional; por el contrario, su conducta se rige por instintos y pulsiones emocionales, como se evidencia, entre otras

del mundo apolíneo,[14] acercándolo a un comportamiento dionisíaco, situación avizorada por Paula:

> – Es Dionisos adolescente, estúpido. No tiene la menor firmeza, ataca porque está muerto de miedo, y a la vez está ansioso, siente el amor como algo que vuela sobre él, es un hombre y una mujer y los dos juntos, y mucho más que eso. No hay la menor fijación en él, sabe que ha llegado la hora pero no sabe de qué… (*Premios* 1972, 330).

La mención a Dionisos (y la consecuente velada alusión a Apolo) se enmarca en un juego metatextual con *Muerte en Venecia* de Thomas Mann,[15] pues en ambas obras se repite el mismo argumento: un hombre mayor se obsesiona con un joven. Sin embargo, Cortázar invierte la obra de Mann, pues Von Aschenbach se deslumbra por un joven apolíneo, en tanto Raúl se apasiona por un personaje dionisíaco. Esta estrategia demuestra un profundo conocimiento de la tradición clásica, como también su maleabilidad e infinita potencia creadora.[16] Cortázar sugiere sutilmente el palimpsesto en el siguiente fragmento:

> "Pobrecito –pensaba Paula, sin abrir los ojos–. Pobrecito". Y no lo decía por Felipe. Medía el precio que alguien tendría que pagar por un sueño, una vez más alguien moriría en Venecia y seguiría viviendo después de la muerte, *a sadder but not a wiser man*… (*Premios* 1972, 278).

---

oportunidades, en sus dos solitarios descensos al sótano del barco: el primero se motiva en un ataque de celos y el segundo en una mezcla de bronca, vergüenza y humillación, ante la insinuación amorosa de Raúl.

14 Nietzsche (1988: 554): "(Apollo)…der Gott der Traumesvorstellungen ist. Er ist der "Scheinende" durch und durch: in tiefster Wurzel Sonnen- und Lichtgott, der sich im Glanze offenbart. Die "Schönheit" ist sein Element: ewige Jugend ihm zugesellt (…) Der Gott des schönen Scheines muß zugleich der Gott der wahren Erkenntniß sein (…) jene maßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene Weisheit und Ruhe des Bildnergottes…".

15 Genette (1989: 13): "…*metatextualidad*, es la relación –generalmente denominada «comentario»– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo".

16 Ver nota 1.

El cuerpo constituye otro aspecto fundamental de la caracterización de este joven. Felipe es un personaje visceral, que siente sus pasiones a través de su cuerpo, único rasgo trascendente de su existencia. Esta situación es percibida por algunos de los personajes de la novela, al notar, con cierta malicia, que la belleza de Felipe no proviene de su interior, sino que, semejante a una estatua, solo su figura es atractiva. Así reflexiona Raúl:

> …la estatua perfecta de donde brota el balbuceo estúpido. Y escuchar, perdonando como un imbécil, hasta convencerse de que no es tan terrible, que todos los jóvenes son así, que no se pueden pedir milagros… Habría que ser el anti-Pigmalión, el petrificador (*Premios* 1972, 76).

Este fragmento es relevante, entre otras cosas, por la referencia a la figura de Pigmalión,[17] escultor que se enamora de una estatua y prepara ofrendas a Venus, para pedir su vivificación. En el mito, el deseo del artista es concedido y la estatua cobra vida. En cambio, subvirtiendo una estructura mítica de dos milenios de antigüedad,[18] Cortázar hace que el amante desee la petrificación del amado: a Raúl le basta con el nivel material.[19] Esta preponderancia del cuerpo, expresada en el símil de la estatua, reaparece en boca de Paula:

> Pensar que hasta un niño como Jorge ya hubiera encontrado montones de cosas divertidas y hasta sutiles que decir. Pero no, el jopo y la petulan-

---

17 Ver la segunda entrada de Grimal (1981: 429). El mito de Pigmalión es tratado por Ovidio, *Met.*10. 243-297.

18 De acuerdo con las creencias mítico-religiosas de la antigüedad clásica, el género humano proviene de la vivificación de las piedras arrojadas por Pirra. Ver Grimal (1981: 433). Este mito está trabajado por Virgilio en la Bucólica sexta, como una alternativa a la explicación científico-filosófica de la génesis del hombre: *B.*6. 41: *hinc lapides Pyrrhae iactos…*

19 El interés de Raúl se centra, exclusivamente, en el cuerpo de Felipe, como puede comprobarse en algunos pasajes: "Con un cuerpo así ya habrás conquistado muchas chicas" (*Premios* 1972, 311), "De verdad, tenés un cuerpo estupendo…" (*Premios* 1972, 312).

> cia y se acabó… 'Por eso parecen estatuas, lo que pasa es que lo son de veras, por fuera y por dentro' (*Premios* 1972, 278).[20]

Además, en una tercera oportunidad, Paula se refiere a las limitaciones intelectuales de Felipe, cuya identidad parece situarse, definitivamente, en el cuerpo:

> Había algo de conmovedor en Felipe, era demasiado adolescente, demasiado todo: hermoso, tonto, absurdo. Sólo callado alcanzaba cierto equilibrio, su cara aceptaba su edad (…) Pero si hablaba, si quería mentir (y hablar a los dieciséis años era mentir) la gracia se venía al suelo y no quedaba más que una torpe pretensión de suficiencia… (*Premios* 1972, 159).

Inclusive el fragmento, marcadamente poético, donde se define la atracción de Raúl, recupera este motivo:

> Incorporándose, Felipe respiró con fruición; su torso y su cabeza se inscribieron en el fondo profundamente azul del cielo. Raúl se apoyó en la tela encerada y recibió de lleno la herida (…) Y el cielo parecía negro en torno de la estatua (*Premios* 1972, 279-280).

La preponderancia del cuerpo se extiende a otro insoslayable aspecto de Felipe: la pulsión sexual. A los reiterados momentos de tensión sexual entre Felipe y Raúl o Felipe y Paula en el barco (algunos, reales; otros, producto de la imaginación del joven), se suman las historias pasadas de sus charlas pseudo-formativas con Ordóñez, alumno mayor y experi-

---

20 Entre Felipe y Jorge se establece una relación de antagonismo, que opone impulsividad y reflexividad. Jorge, a pesar de ser menor, tiene características propias del arquetipo clásico del *puer senex*, poseedor de una sabiduría y prudencia desproporcionadas con su escasa edad. Curtius (1975: 149) rastrea el primer ejemplo en el célebre verso virgiliano que describe a Iulo como *ante annos animumque gerens curamque uirilem* (*Aen*.9. 311), pero considera que se cristaliza como tópico en los primeros años del siglo II: "Este tópico es producto del estado espiritual de la tardía Antigüedad. En todas las culturas, la etapa temprana y de esplendor celebra al joven y a la vez venera al anciano; sólo las épocas tardías crean un ideal humano que aspira a nivelar la polaridad joven-viejo".

mentado; el intento de seducción de Alfieri, el celador de quinto año; su visita a los prostíbulos clandestinos; y las noches furtivas con la Negrita, la mucama familiar. Esta serie de experiencias se acumulan, como un crescendo, en el transcurso de la novela y, en su yuxtaposición, construyen un personaje definido por las tensiones sexuales generadas a su paso, que, ineludiblemente, conducen al encuentro carnal con Bob.

Los viajes al hades

En este segmento de nuestro análisis, mostraremos cómo, a través de alusiones a distintas catábasis de la tradición clásica, Cortázar inviste un carácter infernal al sótano de su barco. Esta representación supera el nivel inmediato, pues confiere un sentido sobrenatural a los sucesos acontecidos en las profundidades.

La segunda etapa del viaje, verdadera prueba de valor a la que el héroe se somete, ocurre abandonado el ambiente conocido, adentrándose, en soledad, en un espacio ignoto y amenazante,[21] punto que no deja de ser mencionado por Cortázar: "El señor y la señora de Trejo miraban hacia la calle, siguiendo cada farol de alumbrado como si no fueran a verlos más, como si la pérdida les resultara abrumadora" (*Premios* 1972, 58). Luego de la escisión, se produce la asimilación del sótano con el infierno, a través de diversas alusiones.

En primer lugar, el hombre que conduce a los ganadores de la lotería hasta el barco es jocosamente apodado Virgilio, en una clara alusión intertextual a la *Divina Comedia*, donde el poeta mantuano oficia de guía a través de los nueve círculos infernales dantescos:

> – Yo creo que me voy a divertir –dijo Paula–. Oí esas explicaciones que está dando nuestro Virgilio. La palabra "dificultades" aparece a cada momento (*Premios* 1972, 56).

---

21 Florio (1996: 34): "El segundo momento de la aventura heroica implica, de uno u otro modo, un descenso simbólico, pero no por ello menos real, a las profundidades del ser, para recuperar el conocimiento previo a las aguas del Letheo y restaurar la originalidad principal. El advenimiento de esta segunda etapa sucede una vez que se han dejado atrás todos y cada uno de los elementos que conformaban la tierra conocida".

En segundo lugar, en los descensos de *Los premios* se enfatiza el carácter laberíntico del sótano (compuesto por pasillos, puertas y bifurcaciones), que fuerza a los personajes a errar en círculos, volviendo constantemente al punto de partida.[22] La representación del infierno como un laberinto se remonta a la *Eneida*, donde los paneles del templo de Apolo cumano, dedicados a la artificiosa construcción dedálica, prefiguran los intrincados caminos recorridos por Eneas en su catábasis.[23] Cortázar aprovecha esta imagen y la intensifica, al sugerir la existencia del Minotauro, en la profundidad del barco:

> – No quisiera equivocarme –dijo Raúl– pero tengo la impresión de que hemos vuelto casi al punto de partida. Detrás de esa puerta… –vio que tenía un pestillo de seguridad y lo hizo girar–. Exacto, por desgracia.
> Era una de las dos puertas cerradas por fuera que habían visto al final del pasillo de entrada. El olor a encierro y la penumbra los acosó desagradablemente. Ninguno de los tres se sentía con ganas de volver en busca del tipo de la camisa roja.
> – En realidad, lo único que nos falta es encontrarnos con el minotauro –dijo Raúl (*Premios* 1972, 171).

---

22 Doob (1994: 245) provee una minuciosa lista de las particularidades del laberinto: "…darkness; inextricability; interwoven circular *errores*, circuitous processes, unforeseen delays, sudden checks, forced or voluntary retracings of steps; paths of ignorance, physical *ambages*, and verbal ambiguities; crucial choices guided by equivocal *signa sequendi* (omens, dreams, prophecies); passive endurance of a path imposed by unseen forces". Muchos componentes de esta nómina aparecen en las descripciones del sótano del Malcolm. Florio (1999: 186) defiende la pervivencia de este motivo en la narrativa hispanoamericana: "…también continúa vigente en la novela contemporánea de Hispanoamérica un aspecto asociado desde antiguo al motivo del viaje: el de la bifurcación del camino, el bivio".

23 En la obra virgiliana el laberinto es tanto real como figurado. Ver Doob (1994: 245), Deremetz (1995: 103) y La Fico Guzzo (2005: 184-185). En relación con Cortázar, dos críticos señalan el valor del laberinto como motivo metaliterario. El primero es Allen (1969: 116): "En *Los premios* la búsqueda de una salida –caprichosa a veces, hasta bufona, pero sin perder nunca de vista la meta final –adquiere una nueva dimensión: ya no sólo constituye el tema y el argumento de la novela sino que se incorpora al mismo proceso creador". Años después, lo retoma Canfield (1990: 135): "…el laberinto aparece a menudo asociado a la literatura misma: las vueltas o meandros del discurso literario".

La mención a este monstruo mítico equipara los descensos de los pasajeros del Malcolm a los pasos errabundos de los catorce jóvenes atenienses sacrificados, cada nueve años, como castigo por la muerte de Androgeo, hijo del rey Minos. En el caso de Felipe, esta asimilación es total, pues, al bajar al sótano, deviene un joven perdido en un laberinto. Cortázar no ignora la complejísima estrategia mediante la cual Virgilio asemeja la participación de jóvenes inexpertos en la guerra a los pasos vacilantes de los atenienses introducidos en el laberinto,[24] recurriendo a una serie de equivalencias semánticas.[25] De este modo, a través de la alusión al Minotauro, el autor añade un nuevo personaje a esta trágica nómina virgiliana de jóvenes insertos en circunstancias que los superan.

Asimismo, la referencia al laberinto, además de reforzar el motivo infernal y cuestionar la presencia de los hombres en el sótano, es una interesante prolepsis, que anticipa, con las modificaciones pertinentes al caso, la suerte de Felipe, quien, vagando por caminos desconocidos, se enfrenta a un destino que actualiza, simbólicamente, la muerte de los jóvenes atenienses, punto que desarrollaremos más adelante.

Sin embargo, el motivo del laberinto no constituye la última alusión al infierno; por el contrario, sin limitarse a un único contexto literario, Cortázar recurre a una nueva referencia al submundo, relacionada, en este caso, con la tradición cristiana: el episodio bíblico de Jonás.

---

24 Doob (1994: 233-234): "…one tragic theme common to the myth and the *Aeneid* is established: mazes and minotaurs batten on innocent victims. As Athens lost her youths to the Cretan terrors, so Troy is lost to the labyrinthine horse (…) Even those who triumph over the maze –Daedalus, Theseus, Aeneas in Book 6– suffer losses".

25 En *Aen*.5. 588-593, el desfile militar del *Lusus Troiae*, donde participan los niños troyanos, se equipara al laberinto de Minos, mediante un explícito símil, que resulta problemático, pues permite inferir que los jóvenes precozmente insertos en la actividad bélica están condenados a la muerte, como los tributos sacrificiales atenienses. Esta asimilación se concreta en las muertes prematuras de la mayor parte de los jóvenes inmiscuidos en la guerra. La relación entre el *Lusus Troiae* y el laberinto de Minos fue notada por Miller (1995: 229): "These verbal echoes, their thematic similarity, and the common derivation of these two passages from a line in Catullus, direct the reader's attention to the passages' possible interrelation, and so to their potential for structuring our reading of the lines that intervene".

> Medrano lamentó haber perdido todo ese tiempo en las profundidades del barco. "Haciendo de Jonás como un imbécil, para que al final me sigan tomando el pelo" (…) Raúl y López miraban hacia afuera, y los dos tenían la cara del que asoma a la superficie después de una larga inmersión en un pozo, en un cine, en un libro que no se puede dejar hasta el final (*Premios* 1972, 173).

La mención a Jonás, seguida del concepto de inmersión (engullimiento) y reaparición en la superficie, nos sitúa en el ámbito del Antiguo Testamento, donde la ballena actúa como una figuración del infierno.[26] Además, a la imagen del vientre del cetáceo se adjuntan dos símiles, enmarcados en una misma línea interpretativa: el pozo y el cine. La tríada remite a la oscuridad de los pasillos inferiores del Malcolm, mencionada en varias oportunidades a lo largo de la obra[27] y vinculada con un ambiente infernal.[28]

---

26 En Mt. 12.40 la ballena constituye una fuerza demoníaca paralela a los tres días que Jesús pasa en el infierno del Nuevo Testamento: *sicut enim fuit Ionas in ventre ceti tribus diebus et tribus noctibus sic erit Filius hominis in corde terrae tribus diebus et tribus noctibus*. Este punto es tratado por Jung (1962: 339). Giangrasso (1990: 398) desarrolla la doble vertiente de la ballena (monstruo engullidor e isla), como figuraciones de su carácter infernal. Campbell (1959: 56-60) sostiene que el engullimiento significa el cruce de un umbral mágico y el renacimiento simbólico del héroe. Así, el vientre de la ballena adquiere dimensiones sagradas, como espacio de iniciación (punto coherente con el contenido de cualquier catábasis).

27 "La puerta entornada dejó ver una escalerilla que descendía hasta perderse en la sombra (…) La escalerilla daba a un pasadizo apenas iluminado…" (*Premios* 1972, 136), "El olor a encierro y la penumbra los acosó desagradablemente" (*Premios* 1972, 171).

28 En la *Eneida*, la catábasis del héroe acontece durante la noche: *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (*Aen*.6. 268). Ver La Fico Guzzo (2005: 179): "Un espacio de carácter sagrado excede la visión (física, intelectual, espiritual) del hombre…". Azara (2000: 159): "Estos caminos, al alejarse del universo humano (que es el universo al que la mirada alcanza, y que, por tanto, es un universo iluminado, sin zonas oscuras), se adentran necesariamente en la noche. De ahí que el camino que emprende el héroe, civilizador o fundador, parezca laberíntico, porque, justamente, al perderse cualquier referencia conocida, semeja un camino sin retorno que se hunde en el abismo". Campbell (1959: 62): "…el otro mundo es el lugar de la noche eterna…".

En retrospectiva, los fragmentos transcriptos demuestran el interés de Cortázar por resaltar el carácter infernal del sótano del Malcolm, a través de una heterogénea serie de referencias intertextuales, provenientes de diversas vertientes ideológico-culturales. Las alusiones son exhaustivas y, en algunos casos, literales; por ejemplo, cuando López pregunta a Raúl: "¿Qué le parecería otro viajecito por las regiones infernales?" (*Premios* 1972, 236), o cuando Raúl reflexiona acerca de Felipe: "Pero le había mentido sobre el viaje al Hades" (*Premios* 1972, 279). A estas dos citas se suma una tercera, anterior cronológicamente y más completa: "De muchas maneras se baja aquí a la gehena –pensó Raúl–. Mientras esto no acabe también en un gigante tatuado, Caronte con serpientes en los brazos…" (*Premios* 1972, 169-170). La mención a la gehena señala con claridad el ámbito infernal, reforzado, en este caso, por la presencia de Caronte, barquero del inframundo.[29]

El Caronte, aludido por Raúl, es Bob, personaje cuya polisemia no se limita a esta correspondencia con el barquero, ya que, en el transcurso de la novela, se asimila a las figuras míticas del minotauro, Caronte, Mercurio y, finalmente, Júpiter. Su multiplicidad referencial depende de la indeterminación de su identidad: "Me puedes llamar Bob aunque en realidad tengo otro nombre, pero no me gusta" (*Premios* 1972, 194).[30] No obstante, Bob se relaciona, preponderantemente, con la figura de Mercurio, dios encargado de transportar las almas de los muertos de un mundo al otro.[31] La superposición de planos se concreta a través

---

29 Grimal (1981: 89).

30 La polisemia de Bob podría vincularse con la figura mítica de Proteo, quien "Está dotado de la virtud de metamorfosearse en cualquier forma que desee" (Grimal 1981: 456). Esta interpretación puede sostenerse en la conocida identificación entre Proteo y el mar, ambiente al que Bob pertenece, dada su condición de marinero: "Está claro que, en primera instancia, este mito simboliza la extensión del mar que desde siempre ha impresionado a los hombres tanto por su infinitud como por su propiedad de ser uno y muchos a la vez" (Huici 1998: 99). Fowler (2000: 120) provee una interesante justificación de la pluralidad referencial del personaje: "One area in which intertextuality comes to play a central role when expanded in this way is that of the construction of character, in both literature and life".

31 Grimal (1981: 262): "Hermes pasaba por ser el dios del comercio y también del robo. Guiaba a los viajeros por los caminos (…) Asimismo, estaba encargado, de modo muy especial, de acompañar a los Infiernos a las almas de los difuntos, función que le valía el nombre de Psicopompo, el Acompañante de las almas".

de la descripción del tatuaje en el antebrazo del marinero: una serpiente, símbolo del caduceo de la deidad mensajera: "La serpiente azul del antebrazo subía y bajaba rítmicamente" (*Premios* 1972, 191).[32] En consecuencia, la aparición de Mercurio remite directamente al motivo del viaje que, en este caso, no comprende ningún desplazamiento, pero sí una transformación: una iniciación.[33] En *Los premios*, aparecen con insistencia imágenes relativas a Mercurio o sus figuraciones (las serpientes, por ejemplo), sugiriendo al lector la relevancia del viaje. Así, por ejemplo, se explica la persistencia del tatuaje de Bob (*Premios* 1972, 140, 170, 191, 193, 194, 238, 347), como también la aparición de la serpiente en un monólogo interior de Persio: "*(en principio no hay serpientes en los barcos)*" (*Premios* 1972, 100) y, además, la presencia de Mercurio (aunque desde diversas perspectivas) en las charlas del anciano: "¿qué juegos se jugarán entre nosotros, cómo se combinarán los colores fríos y los cálidos, los lunáticos y los mercuriales, los humores y los temperamentos?" (*Premios* 1972, 44), "*…las gotas inapresables del mercurio, maravilla de infancia*" (*Premios* 1972, 52), "…casi todos debemos estar bajo la influencia de Mercurio" (*Premios* 1972, 232).

La simbología relacionada con esta divinidad resalta el carácter iniciático de las incursiones de Felipe en el sótano del Malcolm, que devienen una catábasis heroica. Sin embargo, la resolución del argumento opone grandes restricciones a esta situación, pues ¿qué catábasis concluye con la sumisión sexual del héroe? Esta particularidad se explica a través de un motivo, ya mencionado, cuya presencia en la *Eneida*, subtexto de *Los premios*, garantiza su incuestionable conocimiento por parte de Cor-

---

32 Grimal (1981: 353): "Como Hermes, los atributos de Mercurio son el caduceo, el sombrero de alas anchas y las sandalias aladas…". En relación con la simbología del caduceo, ver Cirlot (1981: 120-121). Una detallada descripción de Mercurio portando el caduceo se encuentra en los versos virgilianos de *Aen*.4. 242-244: *tum uirgam capit: hac animas ille euocat Orco / pallentis, alias sub Tartara tristia mittit, / dat somnos adimitque, et lumina morte resignat*.

33 Canfield (1990: 136): "El laberinto es entonces una imagen arquetípica, y en general el motivo central del viaje laberíntico es un motivo de muerte y regeneración". Ver también Huici (1998: 128): "…el laberinto puede considerarse como la máxima expresión del "camino difícil" y la *peregrinatio*, de las pruebas del héroe y la iniciación, con la búsqueda interior como objetivo supremo (…) Muchas veces, el laberinto no simboliza la totalidad del camino sino que, junto con la catábasis, y a veces combinado con ella, se erige en la prueba iniciática fundamental".

tázar: la transgresión juvenil. A lo largo de la *Eneida*, todos los jóvenes involucrados en el argumento (con excepción de Iulo, heredero del héroe y garante del futuro[34]) mueren por determinadas transgresiones, relacionadas con una inserción precoz en el mundo de los adultos. Ya se trate de misiones desproporcionadas,[35] enfrentamientos desiguales[36] o armas sobrepujantes,[37] los jóvenes desestiman un comportamiento prudente en pos de acciones desmedidas. Si bien *Los premios* se sitúa en un contexto distinto, el motivo persiste: "No sé por qué a los jóvenes hay que imaginarlos siempre con una piedra en cada mano" (*Premios* 1972, 222). La temeridad juvenil constituye, definitivamente, un tópico de todas las épocas.

La precocidad de las acciones de Felipe, que fuerza su ingreso al mundo de los adultos, se aprecia en las numerosas oportunidades en que los pasajeros aluden a su inmadurez; pero, además, Cortázar connota esta situación recurriendo a una notoria variación estilística, que demuestra la infantilidad del personaje: "Por qué tenía que preocuparse, todavía era muy temprano, a menos que su mamá lo anduviera buscando" (*Premios* 1972, 348). Con su impecable estilo indirecto libre, Cortázar representa la irrupción del instinto más infantil de Felipe, quien, viéndose acorralado, piensa en su madre como lo haría un niño, llamándola, por primera vez en la obra, "mamá".[38]

---

34 Genovese (1975: 25) sostiene que, en la *Eneida*, Iulo es el garante del futuro de Roma. En cambio, Block (1980: 135-137), Lyne (1987: 202-206) y Merriam (2002: 852-860) poseen una visión negativa del personaje.

35 Por ejemplo: la incursión nocturna de Niso y Eurílo.

36 El motivo de la batalla desigual encuentra su plena realización en las figuras de Lauso y Palante, que, a pesar de ser dos jóvenes equiparados en casi todos los aspectos, están destinados a caer ante un rival superior. Ver *Aen.*10. 431-438. McDermott 1979 supone una sugerida crítica al código épico vigente en las peleas desiguales. Horsfall 1987 sostiene que, en los combates singulares de la *Eneida*, las fuerzas de los contendientes nunca están equiparadas, porque Virgilio no pretende generar expectativas acerca del resultado de los duelos.

37 El tema de la inadecuación de las armas en la *Eneida* es extenso y complejo. Aquí sólo mencionaremos los casos relevantes. En *Aen.*9. 373-374, el yelmo de Euríalo, expoliado bajo circunstancias cuestionables, lo delata frente a sus enemigos con un fulgor. En *Aen.*10. 496, el tahalí de Palante está descripto como *immania pondera baltei*, sintagma que refiere al inconmensurable peso figurado de ese artefacto nefasto. También Camila se desconcentra en medio de la batalla, por el deseo de apropiarse de las brillantes armas de Cloreo (*Aen.*11. 778-784).

38 Standish (1987: 640): "Another respect in which language can be called mi-

Al descender al sótano del barco, Felipe pretende un heroísmo que, en la realidad, fracasa: "Se vio saliendo a la popa, descubriendo el primero las cubiertas y las escotillas de popa" (*Premios* 1972, 149). Esta frase concentra, en un solo adjetivo, la característica que define al héroe épico: la prioridad.[39] De hecho, *primus* es tanto el primer atributo de Eneas en la *Eneida*[40] cuanto una de las características primordiales de Epicuro en el *De Rerum Natura*,[41] detalles que Cortázar aprovecha, mediante la referencia intertextual, para resaltar las notorias divergencias de su personaje. Felipe no está a la altura de un héroe épico por un motivo explícitamente planteado en *Los premios*: "No se puede bajar al hades sin un alma bien templada; así lo enseñan las buenas mitologías" (*Premios* 1972, 274). Por el contrario, su característica impulsividad juvenil lo aleja de la templanza de los héroes maduros y provoca el fracaso de su empresa heroica.[42] Este motivo impera en la *Eneida*, pero, a pesar de la similitud, el destino de Felipe no repite exactamente el de los jóvenes virgilianos, pues Cortázar reemplaza el tópico de la *mors immatura* con otro, semánticamente equivalente: la iniciación (homo)sexual,[43] asimilando, a través de la imagen del derramamiento de sangre, los motivos de la muerte y la desfloración.[44]

---

metic in this story is in the changes of style – now puerile, now blasé, now composed – reflecting the protagonist's attitudes".

39 El uso de este adjetivo tiene un antecedente, cuando Felipe está en el sótano con Raúl: "Felipe salió el primero" (*Premios* 1972, 141).

40 *Aen.*1. 1: *Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris*.

41 *Lucr.*1. 66-67: *primum Graius homo mortalis tollere contra / est oculos ausus primusque obsistere contra*.

42 Azara (2000: 159-160) se refiere a las características de los héroes, capaces de emprender un viaje por regiones desconocidas y oscuras: "Hay que estar preparado, física y psíquicamente, para salir de los caminos conocidos, esto es trillados, y emprender la senda de lo desconocido que, obviamente, se aparta del universo habitual (…) Al mismo tiempo, se puede pensar que el héroe circula con facilidad en el laberinto porque, al igual que Teseo (se le considere un civilizador o un fundador), posee una luz que no alcanza al resto de los humanos. Esta luz implica una mente pre-clara, o es consecuencia de una iluminación que sólo puede venir de los dioses".

43 Petrini (2000: 4-5) funda su trabajo en la equivalencia entre las iniciaciones militares y eróticas: "Such initiations are common in literature: *virtus* (manly courage) and *amor* (erotic love) stand, so to speak, at the threshold of adulthood".

44 Fowler 1987 demuestra que Virgilio representa las muertes precoces de personajes vírgenes como actos de desfloración. Siguen su línea interpretativa Mitchell (1991), Anderson (1999), Gross (2004) y Panoussi (2009). Reed (2007) desarrolla,

La violación de Felipe constituye un rito de iniciación por dos motivos: en primer lugar, se enmarca en una catábasis, espacio de revelaciones, de conocimiento de sí mismo,[45] y, en segundo lugar, en este episodio se produce la última asimilación de Bob, en este caso con el principal dios del Olimpo: Zeus.

> El águila azul, un símbolo. Exactamente el águila, un símbolo (...) El águila azul, pero claro, la pura mitología deliciosamente concentrada en un *digest* digno de los tiempos, águila y Zeus, pero claro, clarísimo, un símbolo, el águila azul (*Premios* 1972, 356).

La presencia de esta divinidad sacraliza el acto sexual, que adquiere, en consecuencia, su pleno sentido iniciático y, además, cerrando la composición, vincula el motivo del laberinto con el de la pulsión erótica.[46]

El retorno

En *Los premios* se aprecia un fenómeno típico de la novelística latinoamericana: la ausencia de héroes, en el sentido clásico del término. El personaje de Medrano plantea esta situación, en sus charlas con Persio:

> Todo el que sube por primera vez a un barco cree que va a encontrar una humanidad diferente, que a bordo se va a operar una especie de transfiguración. Yo soy menos optimista y opino con usted que aquí no hay

---

en el primer capítulo de su libro, el tema de la erotización de los cuerpos muertos de los jóvenes. Ver también Mitchell (1991), quien despliega el paralelismo existente entre virginidad y violencia a lo largo de la obra. Centrándose en la obra de Cortázar, Gyurko (1969: 341-362) estudia la presencia de sacrificios sangrientos en tres cuentos: "Todos los fuegos el fuego", "La noche boca arriba" y "El ídolo de las Cícladas".

45 Canfield (1990: 138): "En algunas tradiciones, lo que el peregrino encontraba en la cámara central del laberinto era un espejo".

46 Canfield (1990: 138): "La asociación entre el laberinto y el eros no es una novedad (...) Tampoco es raro que los sueños o fantasías de laberinto se presenten vinculados a los sueños sexuales: el laberinto fácilmente se transforma en una persecución sexual (...) Por otro lado, el antro, la caverna subterránea, están asociadas naturalmente al vientre, al seno materno y al sexo femenino".

> ningún héroe, ningún atormentado a gran escala, ningún caso interesante (*Premios* 1972, 232-233).[47]

Felipe no es un héroe y, a pesar de ello, su impulsividad lo conduce por los caminos de uno. La transgresión provoca su tragedia, que no es la muerte, sino una violación. Este evento inviste, por la sucesión de motivos arriba mencionados, un carácter sobrenatural e iniciático. Sin embargo, Felipe no actúa en consecuencia; al contrario, jamás vuelve a hablar del tema, reprime la vivencia que trastocó su destino y decide refugiarse en su imaginación, inventando un falso amorío en el barco (*Premios* 1972, 417). Esta incapacidad de admitir la transformación de la realidad, típica de un personaje inmaduro, caracteriza la novela latinoamericana, portadora de un claro dejo pesimista. En términos de Florio (1999: 184):

> En la narrativa hispanoamericana contemporánea el motivo del viaje es recurrente; una aventura temeraria, insólita, al mismo tiempo fabulosa y real, construida sobre una estructura tradicional pero cargada de un nuevo sentido y significado. En casi todas estas obras se asiste a un final en el que difícilmente puedan verificarse fundación, triunfo personal o colectivo, sino una sensación angustiosa de vacío y soledad (...) Si no con la sensación de fracaso, al menos con un sabor amargo en el espíritu vuelven estos nuevos héroes viajeros a sus lugares de origen.

Felipe retorna al punto de partida, iniciación mediante, sin aceptar los cambios identitarios sufridos y sin mirar atrás. Su personaje carece de la reflexividad de los héroes, capaces de evolucionar a partir del pasado;[48] en *Los premios* no hay aprendizaje, solo un retorno vacío, sin significados trascendentes.

---

47 El epígrafe de Dostoievski (inmerso en una relación de paratextualidad con el texto de *Los premios*, de acuerdo con Genette 1989: 11-12) adelanta esta particularidad, que deviene, en consecuencia, uno de los puntos centrales de la obra. Florio (2011: XIII-XIV) sostiene: "En nuestro tiempo, su actitud ante el mundo ha sufrido tan notables alteraciones, que el héroe contemporáneo puede ser definido hasta por concepto antípoda frente al del pasado".

48 Florio (1999: 189): "Al final del camino, los héroes modernos generalmente reflexionan sobre la marcha que han llevado a cabo. Es el ejercicio de la memoria; implica una recuperación de la propia identidad, al tiempo que asunción consciente de la historia". En relación con este tema es apropiado recordar a ese *Aeneas respiciens* que abre el canto quinto de la *Eneida*.

Bibliografía

Fuentes

Bailey, C. (ed.) (1947), *De Rerum Natura Libri Sex*, Oxford, Clarendon Press.

Cortázar, J. (1972[12]), *Los premios*, Buenos Aires, Sudamericana.

Lafaye, G. (ed. y trad.) (1928), *Ovide. Les Métamorphoses*, Paris, Hachette.

Mynors, R. A. B. (ed.) (1969), *Vergilii Maronis Opera,* Oxford, Oxford University Press.

Bibliografía crítica

Allen, R. F. (1969), "Temas y técnicas literarias de Julio Cortázar", *The South Central Bulletin* 29/4, 116-118.

Anderson, W. S. (1999), "*Aeneid* 11: The Saddest Book", en C. Perkell (ed.), *Reading Vergil's* Aeneid*: An Interpretive Guide*, Norman, Oklahoma University Press, 195-209.

Azara, P. et alii (2000), *La fundación de la ciudad. Mitos y ritos en el mundo antiguo*, Barcelona.

Block, E. (1980), "Failure to Thrive: The Theme of Parents and Children in the *Aeneid*, and its Iliadic Models", *Ramus* 9, 128-149.

Campbell, J. (1959), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica.

Canfield, M. L. (1990), "Julio Cortázar: del mito del Minotauro a la imagen arquetípica del laberinto", *Mediterranean Studies* 2, 128-139.

Cirlot, J. (1981), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.

Curtius, E. R. (1975), *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica.

Deremetz, A. (1995), *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion.

Díez del Corral, L. (1957), *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.

Doob, P. (1994), *The Idea of Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press.

Florio, R. (1996), "De Virgilio a Sábato: trasiego de catábasis", en AAVV, *Tradición clásica y literaturas contemporáneas*, Bahía Blanca, Ediuns, 33-46.

——— (1999), "*Iter durum*. Decurso del viaje heroico", en J. V. Bañuls Oller, J. Sánchez Méndez y J. Sanmartín Sáez (eds.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, València, 179-190.

——— (2011[2]), *Transformaciones del héroe y el viaje heroico en el* Peristephanon *de Prudencio*, Bahía Blanca, Ediuns.

Fowler, D. (1987), "Vergil on Killing Virgins", en M. Whitby and P. Hardie (eds.), Homo Viator. *Classical Essays for John Bramble*, Bristol, Bristol Classical, 185-198.

——— (2000), *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford, Oxford University Press.

Fuentes, C. (1974), *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz.

Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Genovese, E. N. (1975), "Deaths in the *Aeneid*", *Pacific Coast Philology* 10, 22-28.

Giangrasso, G. (1990), "Il *De quodam piscatore quem ballena absorbuit* di Letaldo di Micy. Una proposta interpretativa", *Schede Medievali* 19, 393-401.

Grimal, P. (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires.

Gross, N. P. (2004), "Mantles Woven with Gold: Pallas Shroud and the End of The *Aeneid*", *CJ* 99/2, 135-156.

Gyurko, L. A. (1969), "Cyclic Time and Blood Sacrifice in Three Stories by Cortázar", *Revista Hispánica Moderna* 35/4, 341-362.

Horsfall, N. (1987), "'Non Viribus Aequis': Some Problems in Virgil's Battle-Scenes", *G&R Second Series* 34/1, 48-55.

Huici, A. (1998), *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, Sevilla, Alfar.

Jung, C. G. (1962), *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós.

La Fico Guzzo, M. L. (2005), *Espacios simbólicos en la* Eneida *de Virgilio*, Bahía Blanca, Ediuns.

Legaz, M. E. (1994), "*Los premios*, la novela de Persio", en AAVV, *Actas de las Jornadas de Homenaje Julio Cortázar. Estudios críticos*, Buenos Aires, Academia del Sur, 159-167.

Lyne, R. O. A. M. (1987), *Further Voices in Vergil's* Aeneid, Oxford, Clarendon Press.

McDermott, E. A. (1979), "The 'Unfair Fight': a Significant Motif in the *Aeneid*", *CJ* 75/2, 153-155.

Merriam, C. U. (2002), "Storm Warning: Ascanius' Appearances in the *Aeneid*", *Latomus* 61/4, 852-860.

Miller, P. A. (1995), "The Minotaur within: Fire, the Labyrinth, and Strategies of Containment in *Aeneid* 5 and 6", *CP* 90/3, 225-240.

Mitchell, R. N. (1991), "The Violence of Virginity in the *Aeneid*", *Arethusa* 24/2, 219-238.

Nietzsche, F. (1988[2]) *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*, München, Deutscher Taschenbuch.

Panoussi, V. (2009), *Vergil's "Aeneid" and Greek Tragedy. Ritual, Empire, and Intertext*, New York, Cambridge University Press.

Petrini, M. (2000), *The Child and the Hero. Coming of Age in Catullus and Vergil*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Propp, V. J. (1972), *Morfología del cuento*, Buenos Aires, Juan Goyanarte.

Reed, D. J. (2007), *Virgil's Gaze: Nation and Poetry in the* Aeneid, Princeton, Princeton University Press.

Scholz, L. (1977), *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda.

Standish, P. (1987), "Adolescence in the Stories of Julio Cortázar", *The Modern Language Review* 82/3, 638-647.