

# Sección de Notas

## UNA MIRADA AL VACIO \*

La primera novela de Cortázar, *Los premios*, lleva un curioso epígrafe de Dostoyevsky que a primera vista parecería estar en contradicción con su estética. El epígrafe es el siguiente: «¿Qué hace un autor con la gente vulgar, absolutamente vulgar, cómo ponerla ante sus lectores y cómo volverla interesante? Es imposible dejarla siempre fuera de la ficción, pues la gente vulgar es en todos los momentos la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos; si la suprimimos se pierde toda probabilidad de verdad.» Tal contradicción, no obstante, es sólo aparente. Como ya se ha visto en el artículo anterior, *Las armas secretas* podría ser considerado como un intento de situar la irracionalidad en el seno de lo real, o mejor aún, de revelar la esencia irracional de lo real. En *Bestiario* el escritor se había abocado a suscitar lo fantástico; en *Las armas secretas*, a identificar ese punto indeciso en que las brumas de la lógica se disuelven en el umbral de una nueva visión de lo cotidiano. En *Los premios*, Cortázar sitúa esta problemática en una nueva perspectiva: la de la ciudad, o la sociedad, plasmadas aquí en la entidad de un barco misterioso y mítico. A bordo de este barco el escritor va a acometer la tarea de infundir un definitivo soplo humano a su visión del mundo, a escribir un libro que no rehúye lo caricatural ni la metafísica y donde sus preocupaciones aparecen sustanciadas en un orbe que, por primera vez, expresa su interés por lo histórico.

La novela está dividida en cinco partes, y su desarrollo es lineal, aunque de una gran complejidad. En la primera parte, el «prólogo», el lector asiste a la extraña reunión en el *London* (un café de Buenos Aires) de los ganadores de una misteriosa lotería, cuyo premio consiste en un crucero a bordo de un barco del cual se lo ignora todo, incluso el nombre. En las tres partes siguientes, correspondientes a

---

\* Capítulo IV del libro inédito *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Los capítulos anteriores aparecieron en los núms. 254, 255 y 256 de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Los capítulos siguientes aparecerán en los números sucesivos (*Redacción*).

cada uno de los tres días de viaje, la acción se desarrolla íntegramente a bordo del barco, y los protagonistas quedan apresados en una situación de pesadilla. Las comunicaciones con la popa están cortadas. Alguien de la tripulación alude vagamente a un brote de tifus 224, pero tripulación y pasaje devienen compartimientos estancos y la popa comienza a cobrar un perfil ominoso. Finalmente, el pasaje queda escindido en dos facciones rivales: el partido de la paz, que aboga por la preservación del *statu quo*, y el grupo de Medrano, López y Raúl, que decide *llegar a cualquier precio a la popa*. Finalmente, y tras diversas tentativas fracasadas, lo conseguirán. En la expedición muere Medrano, y el viaje concluye con el transporte de los pasajeros por hidroavión, rumbo a Buenos Aires. Medrano ha sido baleado, pero, como explica el inspector, en realidad, *ha sido alcanzado por el brote de tifus 224*, y para evitar inconvenientes es necesario uniformar criterios. El grupo opositor se subleva contra esta sugerencia en un principio, pero concluye por aceptarla mediante su indiferencia final hacia el resultado, ya que de todos modos la rebelión no ha de servir para nada. La parte quinta y última, el «epílogo», describe el desbande de la partida al arribar los hidroaviones al punto de destino. Naturalmente, este esquema sumario no dice nada acerca de la gran complejidad de las situaciones que se desarrollan a bordo.

En un ilustrativo diálogo entre Medrano y Persio, a altura de la página 232 y siguientes, el lector puede encontrar una de las claves que le permitan comprender la naturaleza del problema planteado. «Este barco es una instancia cualquiera de la vida», dice Medrano; «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 ningún héroe, ningún atormentado a gran escala, ningún caso interesante». El lector cuenta, por lo tanto, con una clave esencial: *la ausencia de trascendencia en el marco de este viaje*. Cuatro pasajeros han intentado llegar a la popa y la expedición se ha saldado con un fracaso y, lo que es peor todavía, con el *ridículo*. El barco viene así a resultar como una suerte de laberinto sin prestigio; Medrano se ve a sí mismo como un Teseo falto de abolengo, y el propio Persio es una irrisión de algún oráculo antiguo. Todo ha quedado reducido a la condición de simulacro. De espaldas a aquello que von Hoffmannsthal llamó la «fundamental mitología europea» (o a cualquiera de sus acreditados equivalentes), estos personajes discurren por los arrecifes de la cotidianeidad alienada. El real obstáculo interpuesto entre ellos y la popa es la conciencia cabal de una oscura

imposibilidad, la incapacidad de superar ese estadio no vivencial, donde todo aparece controlado por el disolvente poder de los hábitos y la rutina.

En primer término, es necesario destacar el gran número de personajes involucrados simultáneamente en la acción: diecinueve en total, sin contar a *lípidos* y *glúcidos*. Entre ellos, dos profesores de enseñanza media, López y Restelli, porteño típico el primero, escéptico y cachador, y conservador y retórico el segundo, recatado y orador obligado en los fastos patrióticos del colegio; Raúl, homosexual, intelectual y cínico; Paula, joven de la aristocracia porteña, hermosa y extraviada; Claudia, madre de Jorge, divorciada de un psiquiatra; don Galo, gallego capitalista y paralítico, autoritario y anclado en su ridículo trono de ruedas; Lucio y Nora, una pareja de clase media, pretenciosa y estúpida, que celebra su luna de miel por anticipado; la familia Trejo (padre, madre, hijo e hija), en la que destaca Felipe, adolescente enclavado en la difícil encrucijada de una sexualidad dudosa; «el Pelusa», su novia Nelly, su madre y su futura suegra, familia del proletario barrio italiano de la Boca; Medrano, dentista maduro y solitario, introvertido y a la busca de algo, y, finalmente, Persio, extraña figura, mezcla de oráculo y fante, que a lo largo de la novela divaga sobre los secretos y el sentido del universo en nueve monólogos abstractos y farragosos, que definen cabalmente una de las limitaciones estéticas características del Cortázar anterior a *Rayuela*.

La señora de Trejo, doña Rosita y doña Pepa forman una indestructible unidad: son las tres parcas que a orillas de la piscina tejen y destejen el destino del prójimo. Los Trejo observan desde un principio—como en otro plano lo hacen Lucio y Nora— el establecimiento de una divisoria entre el sector *ilustrado* (López, Medrano, Paula, etc.) y el sector proletario («el Pelusa» y sus congéneres). Terminan, contra su voluntad, integrándose al segundo, con todo lo que esto supone de humillación para su *status* de clase media. Es esta faceta de crítica social lo que ha llevado a algún crítico apresurado a ver en *Los premios* una suerte de sátira de las costumbres. Con todo, y con ser éste un rasgo característico en la obra de Cortázar, no es en absoluto su aspecto esencial. Ya en las páginas iniciales «el Pelusa» surge tipificado como un boquense proletario, bien intencionado e ingenuo, pero grosero y gritón. Una de las paradojas de la novela consiste en que este *tipo* literario paulatinamente se humaniza y agiganta hasta cobrar, finalmente, entidad de protagonista y llenar por sí

solo algunos de los momentos culminantes de la acción (1). Medrano, por su parte, en la línea del Johnny de «El perseguidor» o el protagonista de «Las babas del diablo», es uno de esos buceadores de lo absoluto que van a encontrar su concreción más cabal en el Oliveira de *Rayuela*.

En páginas anteriores se ha aludido ya a la teoría de las *figuras* a propósito de «Continuidad de los parques» y «El perseguidor». El tema reaparece en *Los premios* más desarrollado. En el primer monólogo de Persio, éste se imagina a los pasajeros del *Malcolm* como una constelación e intuye cómo las reglas del juego han comenzado a surgir, a ordenarse en cada uno de ellos. Más adelante es Claudia quien la invoca, esta vez como crítica de las comunicaciones; una circunstancia cualquiera puede desbaratar un diálogo. «Por ejemplo, si yo hubiera estado en mi cabina o usted hubiera decidido irse a la cubierta, en vez de venir a beber cerveza. ¿Por qué darle importancia a un cambio de palabras que ocurre por la más absurda de las casualidades?» (p. 168). La respuesta de Medrano sirve para matizar un poco esta afirmación, demasiado taxativa: «Lo malo de esto es que puede hacerse fácilmente extensible a todos los actos de la vida... Aceptar su punto de vista significa trivializar la existencia, lanzarla al puro juego del absurdo.» Hay también una constante recurrencia a un símbolo típicamente borgiano: el ajedrez. Esta intuición de un ciego azar como rector de la conducta evoca la imagen del destino, implica el tiempo circular de las religiones y la vigencia de un orden trascendente, del cual esta realidad no viene a ser otra cosa que un frívolo reflejo. Sin embargo, y no en vano la teoría ha perdurado hasta hoy en la obra de Cortázar, esa intuición se erige en mito, y como tal es una explicación sólo provisoria de la realidad. Su aceptación matizada responde a la imposibilidad de suministrar otro tipo de respuesta. Es un intento de encontrar una coherencia en el absurdo. Es, como Dios o los dioses, una metáfora del refugio, nacida de la nostalgia de la verdad y un más allá y nutrida por las metamorfosis de la angustia. Es la deliberada trivialización de un acontecer ingrato: la existencia.

*Los premios* plantea básicamente dos grandes problemas: el de la libertad por un lado, la seguridad por otro. El problema de la libertad aparece planteado en toda su complejidad y estrechamente vinculado al segundo. Para Restelli, profesor conservador y tradicionalista,

---

(1) Escribe Cortázar en su *nota* final a la novela: «¿Quién me iba a decir que el Pelusa, que no me era demasiado simpático, se agrandaría tanto al final? Para no mencionar lo que me pasó con Lucio, porque yo quería que Lucio...» (página 428).

la seguridad está encarnada en el Estado; el problema de la libertad no se plantea. Para don Galo, el gallego capitalista, la libertad, en su sentido más irrisorio (la propiedad, la iniciativa privada), es esencial y garantía de su propia seguridad. Para Persio—y en un sentido similar para Jorge—la libertad significa la vida vivida con una jubilosa inconsciencia de las limitaciones de lo cotidiano; lo que en otros puede ser inseguridad, en su caso se ha disuelto en la curiosidad, el asombro. Para López, Medrano y Raúl, el barco cobra un cierto sentido kafkiano. Como K. en *El castillo*, ellos tres han resuelto llegar hasta la popa sin saber a ciencia cierta por qué. El barco puede ser un símbolo de la sociedad totalitaria o el orden cosificado de la sociedad industrial; puede también ser una ruptura de lo cotidiano. En todo caso, los tres han comprendido la ambigüedad de una situación en que, amputados el pasado (carecen de los datos necesarios para resolver el enigma planteado) y el futuro (la característica de la situación es la inmovilidad, su circularidad perfecta), el presente, desligado de referencias, se desdobra y multiplica en una sucesión de hechos sin explicación, absurdos.

El tiempo del *Malcolm* es un tiempo circular. Es la imagen del aplazamiento, un plazo establecido entre la insignificancia del pasado y la necesidad de un futuro diferente; es un presente cargado de inminencia. Este presente está dominado por la noción de juego. Las puertas divisorias de la popa coartan la más elemental de las libertades, la libertad de movimiento. Pero esta carencia trivial es el disparador de una reflexión más trascendente sobre la libertad total. Jorge y Persio han recobrado la libertad en una trivialización del lenguaje que revela su carácter verdadero: el de representantes del pensamiento no lógico. Poslógico en Persio, prelógico en Jorge. Trivialización que no quiere decir en este caso fuga de la realidad, sino diverso modo de entenderla. Es una fuga de la realidad sólo en lo que supone de rechazo de ella bajo su variante enajenada. La gratuidad de la conducta refleja la posibilidad de un mundo des-acondicionado, en el que el arte y los viajes son ya sólo peripecias y no falsos mecanismos de reajuste a una existencia viciada de nulidad. Persio funda su coherencia en el rechazo de la lógica; Jorge proclama su astucia mediante la preservación de un pensamiento primitivo: «Estamos en el zoológico, pero los visitantes no somos nosotros» (página 164). Hay un ojo que lo mira en la medida en que él lo ve. La imagen del carcelero es sólo una proyección del propio cautiverio. El hombre se siente cautivo porque el mundo es una imagen del cautiverio. Pero el resto de los hombres están tan cautivos como él. ¿Cómo puede existir el cautiverio en un mundo sin carceleros? Las

babas del diablo, la cosificación, la instrumentación del individuo con miras a la preservación de un orden dado de la realidad. El carcelero es la hipnosis de lo racional.

El viaje abre un paréntesis en la vida de toda esta colectividad. Sustraídos al tráfago de lo cotidiano, cada cual vislumbra en la aventura una posibilidad de realización de algún ambiguo designio. A la vez, el barco tiene algo de ominoso. Una observación que deja caer Medrano en la tertulia insólita del *London*, su misma condición de cosa no conocida, el origen del viaje y también una significativa observación de Claudia: «Persio, puntual... Es para creer que la lotería está corrompiendo las costumbres» (p. 26). Las costumbres, que, como ya se ha visto en un artículo anterior, son un mecanismo de defensa frente al caos. Raúl, por su parte, define claramente el sentido del viaje: «Comprendo que esta solución es bastante idiota y que no es solución, sino mero aplazamiento. Al final volveremos y todo será como antes. Pero a lo mejor es ligeramente más o menos que como antes» (p. 40). La popa, por su parte, tiene un sentido diferente del que se desprende del original. Para Felipe, llegar a la popa es una forma de reafirmar su sexualidad indecisa y reivindicar su orgullo menoscabado ante los adultos que han rechazado su concurso en una expedición previa. Para Medrano, curiosamente la popa puede llegar a identificarse con Bettina, la muchacha que ha abandonado al embarcarse en el *Malcolm* (la exploración de la popa se identifica con la exploración de su propio pasado): «Absurdo que la popa y Bettina fueran en ese momento un poco la misma cosa» (p. 197). Cuando Jorge cae enfermo, Claudia instintivamente asocia su enfermedad con el misterio: «No, lo de Jorge no era nada, no tenía nada que ver con lo que ocurría en la popa» (p. 209), etc.

Medrano es un personaje que interesa especialmente. En un hecho fortuito, un viaje en el *Malcolm*, Medrano ha encontrado la posibilidad de asomarse a una realidad totalmente distinta. El propio Cortázar ha reconocido alguna vez cómo todos sus personajes tienden a parecerse. Correlativamente, las situaciones en que esos personajes se mueven también se asemejan. Básicamente el conflicto—la aventura—de Medrano no difiere del de Johnny u Oliveira. Medrano está encerrado en la jaula de la cosificación y el presente. Este en particular—aquí como en el resto de la obra cortazariana—tiene un doble significado. Medrano reflexiona: «El presente no podía ser eso; pero sólo ahora, cuando mucho de ese ahora era ya pérdida irreversible, empezaba a sospechar sin demasiado convencimiento que la mayor de sus culpas podía haber sido una libertad fundada en una falsa higiene de vida, un deseo egoísta de disponer de sí mismo en cada

instante de un día reiteradamente único, sin lastres de ayer y de mañana» (p. 322). El presente absolutizado—el presente ininterrumpido de los personajes, el tiempo circular del *Malcolm*— está ligado aquí con la ausencia de una experiencia integrada de la vida o con las dificultades para integrar esa experiencia. La absolutización del presente deviene correlativa de la mutilación del ser. Más adelante el mismo Medrano se pregunta: «¿Por qué tenía que ser Claudia quien le abriera de pronto las puertas del tiempo, lo expulsara desnudo en el tiempo, que empezaba a azotarlo, obligándolo a fumar cigarrillo tras cigarrillo...?» (p. 323). Lo que Medrano llama sentir abrirse las puertas del tiempo no es más que la recomposición interiorizada de un tiempo que posibilita el acceso a un nuevo orden brutalmente escindido por las rachas de la realidad y el deseo: «No era el pasado el que acababa de aclararse; en cambio, el presente era de pronto más grato, más pleno, como una isla de tiempo asaltada por la noche, por la inminencia del amanecer y también por las aguas servidas, los regustos del anteayer y el ayer y esa mañana y esa tarde, pero una ida donde Claudia y Jorge estaban con él» (p. 231). El presente, por lo tanto, y según los casos, puede ser el tiempo absurdo e inmóvil de la cotidianeidad alienada y puede también ser el punto desde el cual ver lo «frívolo en una hora que no está en los relojes» (p. 382), puede ser la incandescencia del instante captado en el momento de vislumbrar ese *abismo del ser*, a que alguna vez aludió el poeta mexicano Octavio Paz.

Ya en la tertulia del *London Persio* queda singularizado frente al resto de los personajes. Para él el barco se presenta como una tarea: «No he tenido mucho tiempo para estudiar la cuestión, pero ya estoy preparando el frente. —¿El frente? —El frente de ataque. A una cosa, a un hecho, hay que atacarlo de muchas maneras. La gente elige casi siempre una sola manera y sólo consigue resultados a medias. Yo preparo siempre mi frente y después sincretizo los resultados» (p. 29). En *Las armas secretas* Cortázar había optado por la multiplicidad de enfoques frente a la materia del relato. Ahora esta multiplicidad cobra la forma de una estrategia. Persio no está sometido a las costumbres. Persio reproduce, en relación al barco, la actitud de Cortázar ante la novela. Observando a los probables pasajeros, Persio dice: «Aquí, por ejemplo, los elementos significativos pululan. Cada mesa, cada corbata (2). Veo como un proyecto de orden en este terrible

---

(2) En el cuento «Las armas secretas» puede leerse: «Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinas» (p. 488).

desorden. Me pregunto qué vâ a resultar» (p. 29). La perplejidad de Persio es idéntica a la del relator de «Las babas del diablo» y reproduce la perplejidad de Cortázar. La explicación de esa popa misteriosa tiene su correlato en la búsqueda de un sentido para lo literario, para esta novela en particular. Entre las actitudes de Cortázar y Persio hay un riguroso paralelismo. «Es decir, que me someto, cedo a lo aparential» (p. 30), declara Persio. Se infiltra en las apariencias para dinamitarlas con una descarga de humor.

La realidad aparece integrada en un orden caótico y siniestro y moldeada en una materia que básicamente es la del lenguaje. Este lenguaje no excluye el castellano culto, los tecnicismos y las formas más sorprendentes del habla popular. En el capítulo inicial, por ejemplo, la diseminación de individuos y grupos en distintas mesas encuentra así un común denominador; la dispersión espacial es conjurada por la reducción lingüística. La charla metafísica de Persio tiene sus contrapartidas en la menoscabada retórica lunfarda de la mesa de «el Pelusa», los intercambios interjectivos de Felipe y su hermana, la concisión cínica de López y Raúl o el gratuito culteranismo de Restelli. Esos lenguajes dispares se integran en una suerte de contrapunto que suelda las fisuras de la realidad y transforma la anárquica concurrencia en coherente figura de calidoscopio. Como en Borges, aunque en una perspectiva diferente, el humor juega un papel preponderante. El lenguaje niega su universalidad a nivel de las manifestaciones particulares y la afirma como resultado de su propia negación. El autor se distancia de la realidad por medio del humor, y simultáneamente se vale de éste para efectuar la reducción de la incoherencia al orden de lo narrativo. Cortázar se ha encontrado por primera vez con esa prosa auténticamente feliz que, a partir de ahora, ya raramente habrá de abandonarlo.

En los cuentos de *Bestiario* y *Final del juego* era aún posible la simbología. Tras el intermedio antisimbólico de *Las armas secretas*, Cortázar arremete la empresa creadora desde una nueva perspectiva. En *Los premios*, como antes (pero de modo insatisfactorio) en «El perseguidor», hay una marcada tendencia a crear un mundo mítico. Esto requiere una explicación. El mito, en su acepción más generalizada y corriente, no es más que una explicación provisoria de la realidad. Allí donde la racionalidad no ha hecho—no ha podido hacer—pie todavía, comienza el ámbito del mito. Allí donde la racionalidad no cumple con su cometido esencial de esclarecer el sentido de la realidad reaparecen las imágenes del mito. El mito carece, en consecuencia, de una dimensión *a priori* positiva o negativa. Es simplemente una de las formas del pensamiento, y es bastante pro-

bable que la función del pensamiento mítico sea complementaria de la del pensamiento racional. En *Los premios* Cortázar sitúa ya decididamente a sus personajes en una dimensión fronteriza: el ámbito de la acción es ese punto indeciso donde el mito y la racionalidad simultáneamente se atraen y repelen, donde nuevas actitudes comienzan a insinuarse, pero lastradas siempre por los fantasmas de lo cotidiano, los hábitos y la rutina. A la visión circular y cerrada de *Bestiario* ha sucedido una visión del mundo como paradoja de lo ilimitado; el escritor no intenta ya transponer simbólicamente la realidad porque su novela es la realidad.

Ahora bien, ¿qué tipo de realidad expresa la novela? Puede considerarse esta realidad como una imagen de la otra realidad; hay entre ambas una visible proximidad. Sin embargo, esta realidad de la novela no se aproxima a la otra mediante los procedimientos tradicionales del realismo, vale decir las referencias al mundo exterior. La cercanía—y la lejanía—se origina en la reproducción de situaciones no inverosímiles con rasgos intencionados. En *Final del juego* hay un relato, «No se culpe a nadie», donde una tarea inocente, ponerse un pulóver, se convierte en una empresa infernal. El cuento es altamente inverosímil, no porque el tema en sí lo sea, sino porque el escritor no ha acertado a expresarlo con precisión. La inverosimilitud del cuento es el resultado de un defecto de escritura (3). Si el lector quiere enfrentar esta literatura (como la de Kafka, etc.), tendrá, pues, previamente que desprenderse de sus esquemas—sus inhibiciones—de la realidad y reconocer en la obra de arte una entidad donde la escritura poética—más allá de los criterios tradicionales de verosimilitud, factibilidad, plausibilidad, etc.—legitima la imaginación a su manera. Fernando Pessoa observó alguna vez cómo toda visión del mundo supone un *aprendizaje* de la realidad. Cuanto más esa visión se identifica con la de la sociedad a que el individuo pertenece, menos «visionaria» resulta, más resalta su condición de impostura o mero simulacro. Así Cortázar crea su mundo—expresa su visión del mun-

---

(3) Acerca de este problema de la *inverosimilitud* vale la pena recordar unas ilustrativas palabras de Mario Vargas Llosa, pronunciadas en una entrevista que recoge y fragmentariamente reproduce la revista *Mundo Nuevo* (núm. 3, p. 65): «Creo que no hay tema inverosímil. Que todo tema, toda anécdota puede ser verosímil y que eso depende de cómo esté presentada. En *La metamorfosis*, de Kafka, Gregorio Samsa se convierte en un insecto. Tú lees el libro y crees que se convierte en un insecto. Te parece verosímil. Creo que lo que ha fallado en mi novela no es el tema de la muchacha, sino la realización misma. Es decir, que es defectuosa por razones de escritura o por razones de técnica. Que ha fallado el autor.» Una exposición más detallada de esta capacidad de transfiguración de lo «inverosímil-real» en «verdad estética», lo que Alexis Roitge llama *milagros imaginativos*, se encontrará en una documentada y polémica obra suya. (Cfr. ALEXIS ROITGE: *An introduction to criticism*.)

do—valiéndose para ello de los elementos de la realidad (un café, un barco, etc.), descritos además con gran veracidad; no es antirrealista. Su diferencia entre esa realidad y la exterior consiste en la forma de situarse ante ella, de observarla. En *Los premios* Cortázar se ha propuesto la investigación de la realidad como una tarea. La novela describe—en un cierto sentido—las peripecias de ese nuevo aprendizaje de la realidad (4).

Hay en la novela otros rasgos igualmente importantes. Paula y López, en un momento dado, establecen analogías y juegan a los nombres (Paula lo llama Jamaica John), rasgo que reaparecerá más tarde en *62/ Modelo para armar* con un sentido más amplio y una significación más precisa, como más adelante habrá oportunidad de analizar. El símbolo de los trenes, explicado por Persio, evoca una teoría ya mencionada anteriormente y que cobra una inmensa importancia a partir de *Rayuela*: la coagulación del instante. Los ritos de la conversación y el grupo; no es ocioso puntualizar que ésta es la primera vez que Cortázar describe un grupo como ámbito de la no convención y como lugar en el que simultáneamente se verifica la alienación (5); el hecho de que su instrumento sea precisamente la conversación ha de llevarlo en *Rayuela* a una violenta rebelión contra la esencia falseada de la palabra. La difusa intuición de otra realidad, entrevista en las divagaciones de Persio o las reflexiones de Medrano, pero no encarnada todavía como posibilidad, como designio de los personajes. Los monólogos de Persio giran obsesivamente en torno a la imagen del barco concebida como la guitarra que navega a través de un cuadro de Picasso, y esta reflexión alude claramente a los problemas y límites de la aventura poética; en *Rayuela* el lector encontrará a Morelli y sus manuscritos, y en *62/ Modelo para armar*, a Marrast y su estatua, personajes y cosas que reproducen bajo circunstancias diferentes la situación de Persio en relación a su guita-

---

(4) Escribe Cortázar en la ya mencionada *nota* final a la novela: «El primer desconcertado he sido yo, porque 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... Cosas parecidas ya le sucedieron a Cervantes y les suceden a todos los que escriben sin demasiado plan, dejando la puerta bien abierta para que entre el aire de la calle y hasta la pura luz de los espacios cósmicos, como no hubiera dejado de agregar el doctor Restelli.»

(5) El grupo de «Las armas secretas» prefigura ya al Club de la Serpiente de *Rayuela* y al grupo de *62/ Modelo para armar*: «Nadie habla mucho de los demás en ese grupo; prefieren los grandes temas, la política o los procesos, y sobre todo mirarse satisfechos, cambiar cigarrillos, sentarse en los cafés y vivir sintiéndose rodeados de camaradas. Ha tenido suerte de que lo acepten y lo dejen entrar; no son fáciles, conocen los métodos más seguros para desanimar a los advenedizos» (p. 499).

rra; pero se tratará de una relación encarnada y enriquecida, más humana y significativa, etc.

En *Los premios* la tendencia antiliteraria cortazariana alcanza uno de sus más sostenidos registros. Esporádicamente el escritor retoma el latiguillo de la rebelión antiliteraria para fustigar sin piedad todos los lugares comunes y propensiones falsamente universalistas de la estética. A propósito de todo esto, Paula confiesa a Raúl: «Lo que me desconcierna es la mala calidad de los recursos literarios, su repetición al infinito» (p. 242), cosa que explica por qué «los hombres actúan y piensan y contestan con arreglo a una especie de manual universal de instrucciones, que tanto se aplica a una novela india como a un *best-seller* yanqui. ¿Me entendés mejor ahora? Hablo de las formas exteriores, pero si las denuncio, es porque esa repetición prueba la esterilidad central» (p. 242). En suma, el lector tropieza una vez más con otra de esas arremetidas contra el concepto de autor omnisciente y *constantes universales*, ya clásicas a partir del *Ulysses* joyceano. Cortázar denuncia la manipulación visible de los personajes, el ordenamiento visible de las situaciones, la escasa discreción con que el escritor emplea sus muletillas literarias. Curiosamente el protagonista (?) de esta novela, Persio, se ajusta en todo al modelo clásico denunciado por Cortázar. De acuerdo con la evolución de la novela, el desarrollo de su dinamismo interno, Persio no pasa de ser un personaje enteramente secundario. Anodina simbiosis de astrólogo, ocultista y rosacruz *amateur*, si bien Persio muestra, todavía larvados, varios de los rasgos que más tarde van a definir a la especie *cronopios*, su humanidad titubeante y su escaso peso específico lo invalidan como *personaje* en el sentido integral de la palabra. Persio no pasa de ser un portavoz.

Esto conduce, naturalmente, a replantear uno de los aspectos centrales del mundo cortazariano; su deliberación antiliteraria. Persio se encuentra exactamente a mitad de camino entre el Teseo de *Los reyes* y la realidad de los cronopios, y define con bastante claridad la limitación central de esta novela: la imposibilidad de conciliar en el dominio de lo narrativo las urgencias de lo metafísico con las exigencias de lo estético. No cuesta advertir una visible correlación entre Medrano y Persio por un lado y Oliveira y Morelli por el otro. En *Los premios* Cortázar no ha sabido encontrar la forma de infundir a estos dos personajes el soplo disoluto y arrebatador que en *Rayuela* se resuelve en visión total y unificadora. La crítica de lo literario se formula como designio, pero no ha encarnado todavía en la conducta de los personajes. Persio es un fracaso total. En cuanto a Medrano, la dimensión *oliveiriana* aparece sólo insinuada; hay en él

atisbos insistentes de otra realidad fugaz e inasible, pero falta el aura de la libertad que en *Rayuela* infunde a la inteligencia la vitalidad inextinguible de un instinto. En suma, aunque Cortázar haya fijado las coordenadas por donde ha de discurrir su arte en lo sucesivo, su proyecto aparece lastrado en alguna medida por esta visible escisión entre lo estético y lo metafísico. Tras el intermedio de los cronopios, esta contradicción ha de fundirse en una visión integradora, donde la palabra surge concebida como crítica de lo literario, y la literatura, como crítica de la enajenación. Cortázar está ya a punto de convertirse en uno de los críticos más sagaces y despiadados del orden cosificado de la sociedad industrial. Pese a su condición de novela excepcional, *Los premios* no ha dado todavía la verdadera medida de su talento. — JUAN CARLOS CURUTCHET (*Lucio del Valle*, 8. MADRID).

## LA ESTRUCTURADA FANTASIA DE ANDRE DELVAUX

André Delvaux nace en 1926 en Heverte, cerca de Lovaina. Estudia «Filología germánica» y «Derecho» en la Universidad Libre de Bruselas y «Piano» y «Composición» en el Conservatorio Real de Bruselas. Dirige un seminario anual de estudio del lenguaje cinematográfico en el Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas. Desde 1963 es el encargado del curso de lenguaje y realización cinematográfica del Instituto Nacional Superior de las Artes del Espectáculo de Bruselas. Entre 1960 y 1966 dirige una serie de programas de televisión sobre distintos realizadores cinematográficos. Ha escrito y dirigido tres películas de largometraje —*De man die zijn haar kort liet nippen* (*El hombre del cráneo rasurado*, 1965), *Un soir, un train* (*Una tarde, un tren*, 1968) y *Rendez-vous a Bray* (*Cita en Bray*, 1971)—, la dos primeras sobre novelas de Johan Daisne y la última sobre un cuento de Julien Greccq.

### I. «DE MAN DIE ZIJN HAAR KORT LIET NIPPEN»

Hasta hace muy pocos años, estilísticamente, los relatos cinematográficos carecían, prácticamente, de interés en cuanto tales; eran bloques compactos donde se recurría a cualquier tipo de trucos y artimañas para lograr la mayor claridad expositiva. Entre esta maraña