

## Los premios, *de Julio Cortázar*

Uno de los rasgos generales del arte contemporáneo proviene de la percepción agudizada de los propios límites y el afán, con frecuencia angustioso, de querer trascenderlos, de advertir la existencia de fronteras que invariablemente establecen legalidades, ámbitos, mundos, individuos, islotes de tiempo y de espacio. La fragmentación de la vida, el establecimiento de barreras de todo tipo, parece cobrar en este vertiginoso siglo cuotas insospechadas.

La literatura que nos ha dejado el escritor Julio Cortázar se nos aparece especialmente sensible a esta realidad de múltiples mosaicos, particularmente imbuida de un afán de totalidad que quiere forzar el pasaje al otro lado, el ingreso al otro ámbito. Hito de ningún modo definitivo si se piensa que la enconada persecución del otro, de lo otro, de lo de más allá, es tan permanente como definitiva parece ser la enajenación del propio yo, perdido en las casillas, en los laberínticos caminos de la, por momentos, pesadillesca yuxtaposición contemporánea.

Es el viaje incesante, entonces, al que se le une la nostalgia aguda de una totalidad imposible, y la extrañeza inquietante que en los mejores casos promueve la rebelión. Y si en el itinerario en pos del cielo, la armonía, la unidad, la libertad o la poesía, aparecen con frecuencia la elusión y la ambigüedad, hay en la literatura de Julio Cortázar una renovada intensidad que se ejerce en los diferentes territorios ingobernables, nota recurrente y palpable en sus ficciones.

*Los premios*, la novela que ahora nos ocupa, publicada por primera vez en Buenos Aires, por la editorial Sudamericana, en 1960, constituye el primer ejercicio novelístico del escritor argentino. Lo lleva a cabo después de diseñar cuidadosamente la serie de ámbitos en pugna que constituyen sus dos primeros libros de cuentos, *Bestiario*, de 1951, y *Las armas secretas*, de 1958. Y a ella, a esta primera novela, ha de trasladar su fuerza atractiva

y repulsiva, su atmósfera de pesadilla, procurando el dibujo estelar que vincule los diversos destinos encontrados.

El azar, encarnándose en una institución oficial, la «Lotería Turística», impulsa la selección de los viajeros, gente vulgar, atrapada en la inexplicable maraña de lo cotidiano, hacia un viaje de placer, evasión y aplazamiento, que ha de cumplirse como paréntesis de sus vidas, como recorrido incierto. Los ganadores del premio desconocen el nombre de la embarcación y su itinerario. Desde el *London*, elegante café al que han sido convocados para su próximo embarque, la visión de López, el profesor de castellano, nos descubre el caos, la yuxtaposición, la extraña amalgama de lo diverso en una calle de Buenos Aires:

«Afuera la Avenida de Mayo insistía en el desorden de siempre. Voceaban la quinta edición, un altoparlante encarecía alguna cosa. Había la luz rabiosa del verano a las cinco y media (...) y una mezcla de olor a nafta, a asfalto caliente, a agua de colonia y aserrín mojado. López se extraña de que en algún momento la Lotería Turística se le hubiera antojado irrazonable. Sólo una larga costumbre porteña —por no decir más, por no ponerse metafísico— podía aceptar como razonable el espectáculo que lo rodeaba y lo incluía. La más caótica hipótesis del caos no resistía la presencia de ese entrevero a treinta y seis grados a la sombra, esas direcciones, marchas y contramarchas, sombreros y portafolios, vigilantes y *Razón quinta*, colectivos y cerveza, todo metido en cada fracción de tiempo y cambiando vertiginosamente la fracción siguiente...».

De esta realidad, claramente advertida por algunos, menos racionalizada pero no por ello menos presente para otros, se evaden los viajeros del Malcolm merced a la comodidad de un premio que también entraña la excedencia con goce de sueldo. La primera nota distintiva de la novela es su heterogeneidad. Deliberadamente tipificados, componen una suerte de resumen, de cuadro de la sociedad porteña. La estrategia del narrador elabora el discurso a la manera realista, enfrentándolos en diálogos en los cuales las hablas particulares traducen las actitudes y los gestos de la clase alta, de diferentes estratos medios, de un sector del proletariado porteño, del sector ilustrado y el popular<sup>1</sup>.

Conforman grupos sociales definidos por su origen barrial, por su trabajo, por su nivel cultural, lo que consigue mediante una ardua y acabada elaboración lingüística. Están los Presutti, del proletariado de la Boca, ruidosos, desinhibidos, que participan de la cultura popular difundida por el tango, el fútbol, las fotonovelas, y cuyo léxico se nutre de giros del lunfardo. Los Trejo, familia de la clase media que bien podría localizarse hacia el oeste de la ciudad, fluctuante entre los Presutti y el grupo de los profesionales. El doctor Restelli, quien se refiere a los hechos de la vida corriente con el mismo tono con el que podría hacerlo a

<sup>1</sup> Véase Donni de Mirande, Nelly: «Notas sobre la lengua de Julio Cortázar», en *Boletín de Literaturas Hispánicas*, n.º 6, 1966, págs. 71-83.

propósito de un fasto patriótico. Lucio y Nora, tratados negativamente, exhiben su mediocridad, su moral de cálculo, que descubrimos en una relación amorosa viciada por la simulación, la frigidez, la frustración.

López, Medrano y Claudia, utilizan giros más universales, menos típicos. Pertenecen al sector culto, universitario, son los profesionales que conocen los libros de moda y se declaran adeptos de la música vanguardista. Es la clase del propio Cortázar y la de la mayoría de los intelectuales argentinos, pero en la novela no tienen mayores posibilidades: Medrano muere; Claudia, separada de un neurólogo afamado, no logra modificar esencialmente una vida en la que se descubre fácilmente la insatisfacción. Se reintegra a ella nuevamente, después de la aventura en el barco de la «Magenta Star». López inicia un romance que no tiene mayores perspectivas de continuidad, una vez vuelvan las cosas a su estado habitual con el regreso a Buenos Aires.

Paula Lavalle y Raúl Costa, representantes de la alta burguesía, existen para la novela fundamentalmente por su gran capacidad estética: son bellos, inteligentes, rebeldes que no consuman su rebelión, la ruptura con su clase.

Esta riqueza documental, psicológica y sociológica, le permite al autor practicar un habla de entrecruzamientos llena de subentendidos que constituye un mérito indiscutible de la novela por su precisión, aunque no lo lleva a ahondar en la constitución dramática de sus personajes. Estos se integran en una textura demostrativa, en un pulso sociológico brillante: son más ejemplares sociológicos que personajes<sup>2</sup>.

Pero esta dimensión de la novela, inmediatamente advertible por el lenguaje pintoresco, la hábil trama de las costumbres, los lugares comunes de la sociabilidad argentina, no es sino el gancho inicial tendido al lector para su ingreso en la verdadera disputa: la persecución del sentido, la búsqueda de la totalidad. El proyecto de la acechanza del orden en el desorden de la existencia.

Utilizando las técnicas del suspenso y la intriga propias de la novela policial, se acumulan los hechos inciertos, las sospechosas actitudes de una tripulación que no quiere comunicarse con los viajeros y que si lo hace usa una jerga casi incomprensible. Cuando Raúl y López descubren que el acceso a la popa les está vedado, la certidumbre de que los premiados están siendo víctimas de una mala jugada acaba de afirmarse. Serán entonces los rebeldes, los románticos piratas quienes emprendan la búsqueda del acceso a través de los laberínticos pasillos de la embarcación. (Junto a Raúl Costa y Carlos López está Gabriel Medrano, y después se les unirá el Pelusa, quien se agiganta por su valor en la última embestida contra la popa).

Los otros —los conformistas, los que niegan la existencia de hechos

---

<sup>2</sup> V. Onega, Gladys S.: «Los premios», en op.cit., págs. 29-41.

sospechosos y prefieren hacer oídos sordos a las anomalías— construyen su alianza negándose a la exploración, al conocimiento, permaneciendo cómodamente instalados en el más acá de sus propias vidas. Unidos en la persecución de una tranquilidad que anule los problemas, dados a la defensa de sus pequeñas seguridades, convierten lo adherente en inherente, se quedan en la proa, en el bar, en las confortables cabinas del barco. Buscan en la aceptación pasiva de las normas la protección frente a aquello que no alcanzan a comprender. Alienados en su contingencia, se aferran al mundo mental del barrio (doña Rosita, doña Pepa, la Nelly), a la sólida convicción de que la riqueza es otro premio merecido —don Galo, el inmigrante gallego enriquecido—, a la falsa retórica estatutaria, al discurso de la historia oficial, al lenguaje alambicado y altisonante, acaso encubridor de la insuficiente dignidad social —Restelli, «el gato negro», el profesor de historia—, al matrimonio vivido como coartada cuyo verdadero rostro es el temor, la profesión de fe de los valores arribistas de una clase media estúpida y pretenciosa —Nora, víctima de su educación pacata, y Lucio, «socialista» que no vacila en tratar a su novia como objeto de placer y a desconocer una situación que sabe irregular, simplemente por egoísmo—.

Es la opacidad de lo contingente lo que mueve, en cambio, a los aventureros que practican el juego de arribar a la popa a cualquier precio. Una popa ignorada, que se les presenta como una suerte de fortaleza a conquistar, que tiene la carga de lo misterioso, y también de lo ominoso.

La popa, ha dicho el propio Cortázar en declaraciones posteriores, no le interesaba sino como cosa en sí: «...yo era el primero en no saber qué es lo que había en la popa y nunca lo he sabido; (...) parece que no había nada, salvo que la muerte estaba esperando allí al mejor de los personajes»<sup>3</sup>. Pero, sin embargo, o precisamente por ello, su conquista importa tanto que tensa la novela y sus personajes se alinearán fundamentalmente en dos bandos: los que quieren llegar a ella a toda costa y los que se desentienden de ella. Esta formulación, la de la necesidad de alcanzar la fortaleza, la de acceder a lo otro, a lo desconocido, a lo misterioso, es la constante más acusada de la literatura de Cortázar y la que permite definirla como producida bajo el signo de los pasajes, del tránsito compulsivo, del «salto fulgurante», como decía su autor, hacia «la otredad vertiginosa». Y encierra una carencia, una insatisfacción inicial. La búsqueda del kibbutz del deseo, del cielo de la rayuela, del encuentro no fortuito del paraguas y la máquina de escribir sobre la mesa de disecciones, frase de Lautréamont que Cortázar gustaba de repetir, indicando la dirección de su estética, tiene en sus novelas una importancia definidora. Mientras que los cuentos, «tomados» por la anomalía fantástica, la fobia,

<sup>3</sup> González Bermejo, Ernesto: *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978, pág. 92.

la pesadilla, rezuman la atmósfera cerrada que se resuelve en pocas líneas mediante la colisión del orden de lo real aparente y lo real subyacente, de la superficie convencional y la imaginación, asegurando con ello un fulgurante escándalo de la razón, que se cumple exigiendo la trayectoria, la andadura necesaria hacia un más allá que se perfila como un absoluto inalcanzable.

Lo que Cortázar golpea no es sino la pared de la vida cotidiana, las murallas que vedan el acceso a los diversos territorios que las costumbres y el lenguaje han levantado.

En su itinerario novelístico, esas murallas no aparecen sino como imposibilidad radical, y la triste heroicidad de sus principales personajes los aboca a golpearlas tenazmente: es la ingenuidad de Johnny Carter, la desesperada figura de Oliveira, la toma de conciencia de Medrano, víctima al salir del laberinto que conduce a la popa. Frente a ellos, Bruno, Morellí, Persio, se debaten en la perplejidad, buscando un punto de apoyo exterior a la acción novelística desde el cual acaso sea posible mirar, analizar, trazar el diseño de la figura que le dé sentido al caos. Un personaje singular, Persio, suerte de filósofo, oráculo y poeta, quiere contemplar el barco desde un más allá, desde un cielo en el cual se sitúa imaginativamente como una gaviota que, sobrevolándolo, lo vislumbra con la forma de una guitarra, perteneciente a un cuadro de Picasso<sup>4</sup>. Quiere encontrar el diseño que arroje la comprensión total de los colores, las formas, las acciones, los objetos. Religar los núcleos dispersos que conforman el universo de lo contingente, esos núcleos que constituyen energéticamente a la figura, algo más que su suma: la cifra, la constelación, el diseño del campo de fuerzas donde el pasaje tenga lugar y surja entonces la armonía, la unidad.<sup>5</sup>

Un tanto farragosos, de difícil lectura, los nueve monólogos de Persio constituyen un envés, una narración segunda, una transposición, una tentativa poética frente a la aventura prosaica.

El tiempo es para Persio, como lo era para Johnny Carter, el saxofonista de *El perseguidor*, otro territorio por conquistar. Puesto que es la carga de vivencias encontradas lo que lo multiplica, lo que lo puebla de flexibilidad, de elasticidad. Son las imágenes del recuerdo, las de la memoria afectiva, las que alimentan una distracción que Cortázar sitúa privilegiadamente entre las «ocupaciones útiles». Porque en ellas se atisban otras dimensiones, las que la progresión implacable de los relojes reducen al hacerlas jugar en la malla de la causalidad.

Esta expansión permanente, esta distracción, esta mirada hacia los

<sup>4</sup> V. Harss, Luis: *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966, el cap. «Julio Cortázar o la cachetada metafísica», págs. 277-278.

<sup>5</sup> V. en este sentido el importante artículo de Angel Rama: «Julio Cortázar, constructor del futuro», en *Texto Crítico*, México, año VII, n.º 20, enero-marzo, 1981, págs. 14-23.

otros territorios, otorga a las novelas de Cortázar esa organización peculiar en la cual los diversos fragmentos juegan a encontrar las analogías y los pasajes. *Rayuela* es, en este sentido, la culminación de una estética: una sinfonía despedazada de caminos que se desandan y vuelven a empezar, un ámbito donde el pasado, el presente y el futuro quieren converger y comunicarse de mil maneras.

Más clásica en su organización, más sometida al cánón de la verosimilitud, *Los premios* muestra, sin embargo, las trazas de esa construcción. La búsqueda del absoluto, la refracción de la aventura de la gente vulgar a un lenguaje poético y abarcador, la insistencia en una irracionalidad dadora de sentido en la medida en que en ella tienen cabida la intuición del artista o el niño, el énfasis que avala la aventura romántica, el inconformismo, la razón poética frente a la razón práctica, la histriónica búsqueda del sentido oculto o negado, la constante diatriba contra la alienación.

En un artículo temprano —«Notas sobre la novela contemporánea» publicado en *Realidad*, Buenos Aires, 1948, año II, vol. 3, n.º 8, marzo-abril—, Cortázar afirma que no existe el lenguaje novelesco puro, «desde que no existe la novela pura». La novela es «un monstruo, uno de esos monstruos que el hombre acepta, mantiene a su lado; mezcla de heterogeneidades, grifo convertido en animal doméstico». Agrega que «toda narración comporta el empleo de un lenguaje científico, nominativo, con el que se alterna imbricándose estrechamente un lenguaje poético, simbólico, producto intuitivo donde la palabra, la frase, la pausa y el silencio valen trascendentemente a su significación idiomática indirecta». Aclara que en la narración de tipo realista predomina el lenguaje enunciativo, en tanto que en esa otra especie que constituye la narración poética ocurre a la inversa. Para Cortázar, la trayectoria de la novela muestra que en este siglo el elemento poético asume una función rectora y procura desalojar el elemento enunciativo hasta liquidar el distingo entre novela y poema. Dice: «En nuestro tiempo se concibe la novela como una manifestación poética total, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración, y eso porque la realidad sea cual fuere sólo se revela poéticamente. Abolida la frontera preceptiva entre lo poemático y lo novelesco, cabe entonces hablar de «empresa verbal» más que de novela, y bajo esa denominación caben otras tan disímiles como *Residencia en la tierra*, *Nadja*, *The Waves*, *Ulysses...*»; «...la novela es así una instancia de lo poético y un género híbrido que absorbe libremente lo que otros géneros le pueden proporcionar...».

Estos conceptos son puestos a prueba por primera vez en *Los premios*, no sólo a través de los monólogos de Persio, sino a través del relato mismo. La muerte de Medrano no debe entenderse a partir de la causalidad argumental. No es la comunicación desde la cabina de radio de la popa a Buenos Aires lo que explica su acción. Tanto Raúl como el propio Medrano frente a la popa vacía, coinciden en afirmar que ello no interesa como punto de llegada física sino óptica, porque lo que mueve a Medrano

es el conocimiento poético de su propia vida y no el del funcionamiento del barco.

Aunque la necesidad del arribo se justifique en términos narrativos —la amenaza de una probable epidemia de tifus, la enfermedad de Jorge y la consiguiente urgencia de enviar un telegrama para obtener ayuda médica— lo que interesa es la certidumbre que alcanza Medrano al enfrentarse con la popa:

«...la popa estaba enteramente vacía pero no importaba..., no tenía la más mínima importancia porque lo que importaba era otra cosa, algo inapresable que buscaba mostrarse y definirse en la sensación que lo exaltaba cada vez más. De espaldas a la puerta, cada bocanada de humo era como una tibia aquiescencia, un comienzo de reconciliación que se llevaba los restos de ese largo malestar de dos días. (...) No sabía por qué, pero estar ahí, con la popa a la vista (y enteramente vacía) le daba una seguridad, algo como un punto de partida. (...) Todo lo anterior contaba tan poco, lo único por fin verdadero había sido esa hora de ausencia, ese balance en la sombra mientras esperaba con Raúl y Atilio, un saldo de cuentas del que salía por primera vez tranquilo, sin razones muy claras, sin méritos ni deméritos, simplemente reconciliándose consigo mismo, echando a rodar como un muñeco de barro al hombre viejo...»<sup>6</sup>.

Cabe recordar aquí que tampoco a Horacio Oliveira, después de la aventura del manicomio, le importa demasiado si se tira o no por la ventana, sino otra cosa, ese estado de gracia por el cual se reconcilia consigo mismo, «un maravilloso sentimiento de conciliación»<sup>7</sup>.

En la poética cortazariana, lo lírico es ir hacia el ser, «avanzar en procura del ser», nos precisa, ser en el cual se hermanan la percepción analógica del poeta con la mentalidad mágica del primitivo: «El poeta hereda de sus remotos ascendientes un ansia de dominio, aunque no ya en el orden fáctico; el mago ha sido vencido en él y sólo queda el poeta, mago metafísico evocador de esencias, ansioso de posesión creciente de la realidad en el plano del ser». («Para una poética», *La Torre*, Puerto Rico, año II, n.º 7, julio-septiembre 1954). En *Los premios* Raúl le dice a Paula: «En el fondo, lo que vos le reprochás a las novelas es que te llevan de la punta de la nariz, o más bien que su efecto sobre el lector se cumpla de afuera para adentro y no al revés como en la poesía»<sup>8</sup>.

La poesía, el anhelo cósmico, se equiparan y fusionan en el monólogo de Persio, líricamente anhelante de la armonía, del orden en el que los contrarios dancen la música de las esferas. Pero junto a ese anhelo aparece también una referencia claramente alusiva al plano de lo inmediato, en el cual la conquista de la popa juega a ser una instancia simbólica de la difícil conquista del destino histórico americano.

En efecto, los símbolos con los que intenta trascender, expresándola, la

<sup>6</sup> *Los premios*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1960, pág. 382.

<sup>7</sup> *Rayuela*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1963, pág. 402.

<sup>8</sup> *Los premios*, pág. 242.

comedia del diálogo de los personajes del Malcolm, y que se definen como deseo sintético de ver, o sea de saber, lo que «...4 mil millones de ojos de la raza humana alcanzan a captar en un instante», son los *leitmotives* de un monólogo que, en una primera instancia, recorre a los ferrocarriles, para expresar la inminencia, la coagulación del instante. A la guitarra, que nos remite al viaje simbólicamente considerado, y a una tercera mano con la cual fuera posible dar vuelta al tiempo y alcanzar la popa, vislumbre del absoluto<sup>9</sup>.

Al embarcarse, Persio espera poder aprovechar el viaje para concentrarse en un módulo que le permita sintetizar la realidad y le sirva para abarcar el cosmos. Lo cósmico es el centro, la síntesis que precede a toda separación de los elementos de la realidad. Persio va en pos de una figura, símbolo mítico cuya búsqueda lo abstrae de las contingencias de la acción y de la sociabilidad practicada a bordo. Pero como no puede disociarse totalmente del pasaje, su proyecto de conocimiento variará con los movimientos de aquél. Sale entonces de lo cósmico para intentar desvelar el sentido de la argentinidad, y de lo argentino en lo americano, retomando finalmente la búsqueda original.

Persio es el «inacabable corrector de pruebas en Kraft, pensionista de vagos establecimientos al oeste de la ciudad, andador noctámbulo del puerto y las calles de Flores», que cree firmemente que el lenguaje hace su residencia en el nivel de lo aparente, ya que se torna inevitablemente racional, científico, algo así como un ordenador positivista. Cortázar decía, al respecto, en diálogo con Luis Harss, que esa búsqueda de las figuras que quiere llevar a cabo Persio responde a un sentimiento «...de que aparte de nuestros destinos individuales somos partes de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. (...) Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana. (...) Persio tiene un poco una visión estructural de lo que pasa. Ve siempre las cosas como figuras, como conjuntos, a manera de grandes complejos, y trata de explicarse los problemas desde ese punto de vista que representa una especie de supervisión»<sup>10</sup>.

La supervisión quiere alcanzar el instante en el que opere la coagulación, pues los elementos que integran la figura no son fijos, sino que se hallan en mutación constante: «No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del caleidoscopio», dice Persio, para quien lo que los sentidos consideran representaciones verosímiles de las cosas se diluye ante una mirada que no busca sino lo que éstas transparentan. Porque lo que quiere Persio es «abrazar la

<sup>9</sup> V. García Canclini, Néstor: *Cortázar: una antropología poética*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1968, págs. 35-42, especialmente.

<sup>10</sup> Harss, Luis, op. cit., pág. 278.

creación desde su verdadera base analógica. Romper (é) el tiempo-espacio que es un nivel plagado de defectos». Así que, si los intelectuales tratan de descubrir racionalmente el misterio de la popa, Persio quiere acceder a la supra-realidad, a la sacralidad de la noche, a la guitarra espacial, a la música cósmica.

Pero la enfermedad de Jorge lo reclama como ser empírico comprometido con la realidad inmediata. Restringe entonces el deseo nocturno de alcanzar mágicamente el todo y se aboca a desbrozar el sentido de la argentinidad. Procura entonces hundirse en un sostenido contacto con la llanura pampeana, adonde moran los arquetipos. En el amplio, ilimitado ámbito del espacio americano, se despoja de sus sentidos y accede a la noche primordial del tiempo histórico. Desde allí la historia se le aparece como un escamoteo, falsa de efemérides y de estatuas, proliferación de discursos vacíos, de palabras hinchadas. La realidad sostenida a fuer de «campeonatos clamorosos», «juegos florales», «la escarapela, el club social y deportivo de cada barrio porteño o rosarino o tucumano», el famoso «no te metás si no es para avivarte»<sup>11</sup>.

Hemos dicho que la novela logra una importante aproximación psicológica en la constitución de sus personajes, y es esto lo que ha llevado a observar en ella su propensión verosimilista. Pero si se lee con cuidado, veremos a los personajes de *Los premios* levemente deformados, creados con cierta proyección caricaturesca. Los rasgos sociales, el habla que contribuye a definirlos, han sido destacados enfáticamente. Así, la exagerada presentación de la familia Presutti y sus acompañantes en el *London*, con la fantástica irrupción del cantor de tangos para sorpresa de muchos y el regocijo de algunos, el auto-homenaje que se hace tributar don Galo por la legión de sus empleados, cuyos aplausos atronan la farsa de la representación, el lenguaje alambicado y altisonante de Restelli en honor de las glorias criollas, dan cuenta de una fina ironía que el narrador omnisciente de la novela cultiva impíamente.

Del otro lado, desde ese comienzo de más allá que se quiere ascensión al cielo austral y descenso hacia el encuentro con el espíritu de la tierra para auscultar la «crepitación secreta de la pampa», Persio, el poeta, llora la inautenticidad de tanta frase hecha, de tanto lugar común, de gestos que se le aparecen repetidos y gastados. La torpe y patética cacería de Raúl Costa, las angustias del adolescente confuso y su caída incontrolada, la desesperación y el extravío de Paula Lavalle, el freno de Claudia, la ausencia de todo compromiso en la vida de Medrano, delatan la falta de rumbo, señalan la dirección de la inautenticidad, del estancamiento. Es lo que los coloca, en la visión de Persio, como muñecos de madera o payasos enharinados enlazados en una danza torpe.

Desde esta perspectiva, la parodia no es sino la expresión acabada del

<sup>11</sup> *Los premios*, pág. 320.

no-tránsito. El presente del aplazamiento a bordo del Malcolm es una alegoría del presente del aplazamiento histórico. Y, tal y como lo anuncia Persio, todo lo que ocurra será igualmente ilusorio. Sumergirse en el encadenamiento de los destinos encontrados no será sino asistir a un lujo de sentimientos favorecidos o contrariados, de derrotas y victorias igualmente dudosas.

La muerte de Medrano, que pone fin al crucero al llegar el tercer día de navegación, reintegra a los viajeros a la monotonía, al tedio y a la inautenticidad de sus vidas. Es imposible perseguir el absoluto a través de la acción: Medrano lo pagó con su vida. Cabe, por lo tanto, volver a la búsqueda estética. Anhelante de la entrevisión de la popa, Persio la ve desvanecerse, al tiempo que se dibuja firmemente en el cielo el guitarrista de Picasso, sin rostro, nada más que un vago rectángulo negro. Vuelve entonces a su proyecto inicial.

Para terminar, quiero destacar que se ha dicho, y el propio Cortázar lo ha manifestado así, que los monólogos de Persio pueden ser leídos separadamente, extraídos del texto de la novela. Pienso, sin embargo, que su verdadero sentido lo adquieren en relación a la comedia jugada a bordo del barco de la Lotería Turística. Sin ellos, la historia no pasaría de la intriga policial, del intento de novela psicológica y de costumbres. Por ellos, *Los premios* alcanza una formulación tal vez defectuosa, quizás poco feliz, en tanto que novela. Pero importante para la definición de la historia de la cultura argentina y aclaradora del gesto narrativo del escritor Julio Cortázar. También señala un hito en el propio itinerario cortazariano, ya que inicia la serie de tentativas de llegar a los diferentes absolutos que pueblan la andadura novelística del escritor argentino.

ENRIQUETA MORILLAS VENTURA  
Universidad Complutense de Madrid