

Apelar a fragmentos de discurso que se intercalan dentro del principal distingue a *La fatalidad de los cuerpos* y a *Los premios*. Los intermedios líricos de Murena a lo largo de su novela emergen sin ningún tipo de señal anunciadora, salvo que su lenguaje es más abstracto y abunda en términos astronómicos porque son disquisiciones acerca del cosmos y su funcionamiento. Así comienza el primero de ellos:

¿Me entienden? —paseó la mirada por todos ellos—. ¡No quiero morirme! Y cuando un hombre no quiere, ¡basta! ¡Es suficiente!

No quería. La tierra. Por el sencillo hecho de haber sido escupida al desolado espacio cósmico, por haber sido concentrada, vibración tras vibración, hasta formar un átomo y otro, y componer el latiente corazón de fuego que era. Giraba, loca, en medio de los helados brazos del éter, sin percibirnos todavía, rodeada por una corona de gases y llamas, o siendo ella misma su corona al expandirse su líquido ser ígneo hacia aquí y allá, en ciega violación de las leyes de las formas... (22).

Mencioné antes uno de los nueve textos diferenciados en *Los Premios* por la mayúscula introductora y la bastardilla, pero están referidos a *Persio*, aunque a veces se convierten en monólogo del mismo y cobran un tono muy especial, entre la disquisición metafísica, filosófica, y el libre fluir de la escritura automática surrealista; recurren a la metáfora audaz y reciben, en ocasiones, imprevistas visitas de la voz narradora, como puede apreciarse en el final del primero (A) de los mismos:

Así, un municipal concierto de buenas intenciones encaminadas a la beneficencia y quizá (sin saberlo con certeza) a una oscura ciencia en la que talla la suerte, el destino de los agraciados ha hecho posible este congreso en el London, este pequeño ejército del que *Persio* sospecha las cabezas de fila, atisba las distancias de acuario a mirador, los hielos de tiempo que separan una mirada de varón de una sonrisa vestida de rouge, la incalculable lejanía de los destinos que de pronto se vuelven gavilla en una cita la mezcla casi pavorosa de seres solos que se encuentran de pronto viniendo desde taxis y estaciones y amantes y bufetes que son ya un solo cuerpo que aún no se reconocen, no sabe que es el extraño pretexto de una confusa saga que quizá en vano se cuente o no se cuente (23).

Menos consecuente, *Viñas*, intenta parecida técnica en el capítulo XX (*El barco de arena*) de *Los años despiadados*, en los *flashbacks*

(22) Murena, H. A.: *La fatalidad de los cuerpos*, Buenos Aires, Sur, 1955, p. 66.

(23) Cortázar, Julio: *Op. cit.*, p. 42.

con que se inicia *Los dueños de la tierra* y, sobre todo, en la transmisión de la carrera ciclística de *Dar la cara*, donde yuxtapone las voces del relator, del público, del Beto que se habla a sí mismo, etc. La presencia de estos textos otorga un carácter poético a las obras, que a juicio de Cortázar —quien los utiliza con mayor destreza y organicidad que sus pares—, era uno de los principales caracteres distintivos de la novela contemporánea (24).

2.2 *Los mensajes comunicativos.*

Pueden trazarse otras agrupaciones dentro del *corpus* elegido, partiendo del mensaje principal que las obras comunican. Privilegio ese aspecto sin desconocer por completo algunas líneas de la significación que se escriben generalmente sin decisión voluntaria del autor, pero que afloran en la lectura, ya que me interesa destacar aquí, sobre todo, los lados del mensaje que parecen más conscientemente delineados.

El primer volumen de cuentos publicado por Cortázar entretejía a motivos considerados fantásticos (enrarecimiento de lo cotidiano, irrupción del Döpellganger, desplazamientos de identidad, alteraciones témporo-espaciales, etc.), un empleo coloquial del lenguaje y una particular manera de remodelar antiguos mitos (*Circe*). Tal lectura no debe impedirnos otra, pues varias figuras y situaciones de ese libro, dadas sus características, admiten también un abordaje sociológico. Todo el tomo transmite, en realidad, un clima agobiante en el que los animales suelen adoptar múltiples valencias y que, en conjunto, trasunta la asfixia que los intelectuales conformados por la educación liberal experimentaban ante los métodos peronistas y ante las multitudinarias concentraciones de *cabecitas negras* (25), que reaparecían en la historia argentina a pesar de las racionales planificaciones de marginación y exterminio puestas en práctica por la oligarquía desde las últimas décadas del siglo pasado. En *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Sebrelli interpretó que los misteriosos ruidos

(24) En su ensayo «Situación de la novela» (*Cuadernos Americanos*, a. 3, n. 4, 1950, página 232) dice Cortázar: «Al entrar en nuestro tiempo, la novela se inclina hacia la realidad inmediata, lo que está más acá de toda descripción y sólo admite ser aprehendido en la imagen de raíz poética que la persigue y la revela. Algunos novelistas reconocen que en ese fondo inasible para sus pinzas dialécticas se juega el juego del misterio humano, el sustentáculo de sus objetivaciones posteriores. Y entonces se precipitan por el camino poético, tiran por la borda el lenguaje mediatizador, sustituyen la fórmula por el ensalmo, la descripción por la visión, la ciencia por la magia.»

(25) Denominación infamante para referirse al provinciano en la ciudad que se populariza en la década del 40. Ante la migración masiva que el proceso de industrialización trajo hacia Buenos Aires y el conurbano, un larvado racismo renació en los porteños, sobre todo antiperonistas, quienes identificaban esos rostros aindiados con el movimiento político que odiaban y los hacían únicos responsables de sus triunfos electorales.

ante los cuales se replegaba sin luchar esa curiosa pareja de hermanos que protagonizan *Casa tomada* indicaban, transversalmente, el avance de esos sectores sociales hasta entonces sepultados. Podría añadir que en *Las puertas del cielo* reaparece una oposición muy borgeana entre el malevo o compadrito criollo (26), cuyo auge se sitúa alrededor del 900, y el provinciano que migró, desde mediados de la década de los treinta, hacia las ciudades que se industrializaban. Por eso, el narrador habla con simpatía de Mauro, evoca «su cara de rasgos italianos, la cara del porteño criollo sin mezcla negra ni provinciana», gusta saborear «la sencillez agresiva» del mismo, valora su afición a sentarse en el patio, «las horas de charla con los vecinos y el mate», al tiempo que asocia con «el infierno y sus círculos» el local de baile (Santa Fe Palace deforma apenas al Palermo Palace real), donde «los monstruos» (provincianos) de aspecto achinado componen «la noche de color».

Dos cuentos de *Final del juego* cuestionan desde igual perspectiva asuntos de la época. En *La banda* alguien relata lo que le contara un amigo como sucedido en febrero de 1947, cuando fue al cine Opera a ver un *filme* artístico, y antes de su exhibición debió soportar una banda musical de obreras cuyos desaciertos eran aplaudidos por un extraño público de «cocineras endomingadas», gente de barrio y numerosos niños. *Las ménades*, por su parte, desde un espectador que se mantiene, en general, prescindente, muestra la contagiosa locura colectiva de un público fanatizado y esa hipérbole de la megalomanía le permite connotar todo tipo de desbordes selectivos. A la manera de los psicólogos de Frankfurt (Fromm, Reich), plantea Cortázar que, bajo los efectos de un apasionamiento masivo, seres pacíficos pueden convertirse en asesinos.

Los Premios es, como dije, un verdadero muestrario de clases y grupos locales con sus típicos modismos lingüísticos, vestimenta, modales, lecturas, etc. Para considerarlos en estado puro, el autor los desplazó de sus viviendas habituales al Malcom, misterioso buque mixto (carga y pasajeros) de la Magenta Star, y allí los sometió a una prueba (la prohibición de visitar la popa) ante la cual se produjeron reacciones que ni él mismo podía prever:

¿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... Bah, dejé-

(26) Puede verse al respecto la página inicial de *Hombre de la esquina rosada*, y mejor aún las indicaciones previas al guión de *Los orilleros*, escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares.

molos tranquilos, aparte de que cosas parecidas ya les sucedieron a Cervantes y les suceden a todos los que escriben sin demasiado plan... (27).

Al producirse la antedicha prohibición se forman dos grupos: el «partido de la paz», en que militan los de mayor edad (don Galo, el doctor Restelli, el señor Trejo) y un joven (Lucio) que al comienzo se rebela contra aquella orden, mas a medida que los hechos se precipitan opta por lo más cómodo y seguro. En el otro, los jóvenes y decididos: Carlos López, el profesor que los encabeza; el dentista Medrano, y el Pelusa, figura de muchacho proletario, y el rentista Raúl. El funcionamiento interno de cada uno en su grupo termina de esbozar ese panorama de la vida socio-política argentina. La simpatía del narrador por los segundos, así como sus ironías respecto de los otros, atestiguan, a mi ver, las modificaciones ideológicas que Cortázar experimentaba por esos años en Europa, donde residía desde 1947. Su posición no es ya la de un liberal alarmado ante los que considera procedimientos totalitarios del peronismo, sino la de quien imagina nuevos modos para que los sectores oprimidos que han tomado conciencia de ello busquen su liberación. Conversando con su amigo López, afirma Medrano:

Personalmente, me gustaría seguir buscando un paso, pero no veo otra salida que la violencia... (28).

Esa violencia paraliza al «partido de la paz», que intenta toda clase de contemporizaciones con la oficialidad del buque. Moviliza, por lo contrario, al otro grupo, pero el papel asignado a cada uno de los participantes en ese enfrentamiento es por demás significativo. Los únicos capacitados para organizar son los que tienen un nivel cultural alto (López y Medrano), a Raúl le corresponde un papel secundario porque, a pesar de ser más ilustrado que aquéllos, interviene en la acción para divertirse, para olvidar que el jovencito (Felipe Trejo) a quien quería corromper, acababa de ser violado por un marinero, y Pelusa es apenas un soldado que, con buena voluntad y valentía, sólo sabe cumplir órdenes emanadas de sus *jefes intelectuales*.

Semejante concepción, según la cual a la violencia de arriba (prohibición) debe oponerse otra violencia con cabezas lúcidas y soldados fuertes, aunque no piensen, explica en forma transparente la adhesión de Cortázar a los grupos de guerrilleros urbanos que actuaron

(27) Cortázar, Julio: *Op. cit.*, p. 428.

(28) *Ibidem*, p. 261.