

LENGUAS PLEBEYAS EN TRES CUENTOS DE CORTÁZAR

Pablo Martínez Gramuglia

Instituto Cultura y Sociedad, Universidad de Navarra

pmgram@gmail.com

RESUMEN: El ensayo explora el uso de lenguas plebeyas, es decir, de conjuntos sistemáticos de opciones léxicas y gramaticales carentes de prestigio en el ámbito cultural, en la literatura de Julio Cortázar. Se centra en tres ejemplos de este uso, cuyo análisis permite construir lecturas específicas de los cuentos elegidos en las cuales la materia lingüística se muestra tan relevante como el contenido y la estructura narrativos. Se analiza la lengua popular en “Torito”, la lengua de clase media en “Final de juego” y la lengua de traducción en “Continuidad de los parques”. En los tres casos, la estilización de una determinada lengua (su recreación literaria con objetivos narrativos) colabora en la creación de un sentido.

PALABRAS CLAVE: lengua, cuento, Cortázar, género fantástico, tango, mito.

PLEBEIAN LANGUAGES IN THREE SHORT STORIES BY CORTÁZAR

ABSTRACT: This essay explores the use of plebeian languages, i. e., systematic sets of lexical and grammatical choices, devoid of any cultural prestige, in Julio Cortázar’s narrative. It focuses on three examples, analysing how the uses of such languages allow us to shape specific readings of the chosen short stories. Linguistic matter becomes as relevant as narrative content and structure. We analyse popular language in “Torito”, middle class language in “Final de juego”, and the language of translation in “Continuidad de los parques”. Stylistic of these languages (the literary re-creation for narrative purposes) collaborates in the creation of meaning in the three cases.

KEYWORDS: Language, short story, Cortázar, fantastic genre, tango, myth.

LANGUES PLEBEIENNES EN TROIS CONTES DE CORTÁZAR

RÉSUMÉ : L’essai explore l’utilisation des langues plébéiennes, c’est-à-dire des ensembles systématiques d’options lexicales et grammaticales dépourvues de prestige dans la sphère



Copyright © 2022, Los autores. Este artículo está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

culturelle, dans la littérature de Julio Cortázar. Il est centré sur trois exemples de cet usage, dont l'analyse nous permet de construire des lectures spécifiques des contes choisis, dans lesquels la matière linguistique s'avère aussi importante que le contenu et la structure du récit. La langue populaire est analysée dans « Torito », la langue bourgeoise dans « Final de juego », et la langue de la traduction dans « Continuidad de los parques ». Dans les trois cas, la stylisation d'une langue donnée (sa récréation littéraire à des fins narratives) contribue à l'élaboration d'un sens.

MOTS CLÉS : Langue, conte, Cortázar, genre fantastique, tango, mythe.

Recibido: 02/05/2022. Aceptado: 14/10/2022

La lengua, la forma precisa de la lengua, ha sido un centro de la reflexión creadora de Julio Cortázar. Muchos de sus cuentos son considerados hoy –con justicia– como modelos de relatos, delicados mecanismos narrativos, que incluso en algunos casos descansan en la unidad de efecto, en la línea del cuento “a lo Poe”¹. Pero también, en muchos casos, hay una experimentación con la lengua que es constitutiva del propio relato e incluso que trabaja en la preparación gradual de ese efecto final. Como el propio Cortázar escribió cuando era un autor casi inédito, en un famoso elogio al *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, cuyo mayor acierto consideraba que era la invención de una lengua propia, “hacer buena prosa de un buen relato es empresa no infrecuente entre nosotros; hacer ciertos relatos con su prosa era prueba mayor...” (Cortázar, 1994: vol. 2, 173, destacado en el original)². En este

¹ Como se sabe, Cortázar fue un lector sutil de Edgar Allan Poe, a quien también tradujo. La idea de “esfericidad”, que atribuye al “cuento contemporáneo, digamos el que nace con Edgar Allan Poe, y que se propone como máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios” (Cortázar, 1992: 42-43) remite a la unidad de efecto pregonada por el norteamericano en su famoso comentario a *Twice –Told Tales* (Poe, 1842).

² La nota crítica de Cortázar, una de las pocas que elogiaron el libro de Marechal en el momento de aparición, en cierta medida retoma la idea como desafío y como programa para su propia escritura, que incluye a Marechal y a la vez lo excluye al considerarlo un precursor que ya “ha llegado”: “Estamos haciendo un idioma, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título” (1994: vol. 2, 173); “*Adán Buenosayres* constituye un momento importante en nuestras desconcertadas letras. Para Marechal quizá sea un arribo y una suma; a los más jóvenes toca ver si actúa como fuerza viva, como enérgico empujón hacia lo de veras nuestro. Estoy entre los que creen esto último, y se obligan a no desconocerlo” (vol. 2, 176). La relación de Cortázar con Marechal, relevada por la crítica, excede los puntos de contacto bastante claros entre esa novela y *Rayuela* (el grupo de amigos intelectuales, el deambular urbano, la búsqueda ontológica, la amada ideal, la experimentación

ensayo analizaremos cómo el uso de lenguas alternativas permite completar la lectura para tres cuentos clave de la obra de Cortázar, incluidos en *Final de juego* y parte de una “antología básica ideal” del autor: “Continuidad de los parques”, “Torito” y “Final de juego”. Si bien los tres relatos son muy diferentes en su estructura y pertenecen a distintos conjuntos en la clasificación más habitual (realismo/fantástico), son tres textos que están *hechos con su prosa* y en los que esa prosa contribuye de manera fundamental a la construcción del sentido. Como ha señalado Jorge Luis Borges, “el estilo no parece cuidado, pero cada palabra ha sido elegida. Nadie puede contar el argumento de un texto de Cortázar; cada texto consta de determinadas palabras en un determinado orden. Si tratamos de resumirlo verificamos que algo precioso se ha perdido” (1986: 10).

Lenguas alternativas, escribíamos; podríamos reformular: lenguas plebeyas, es decir, lenguas sin prestigio, sin tradición respetable, sin genealogía respetada³. Si en el régimen feudal los plebeyos son los hombres libres no-nobles y en nuestras sociedades modernas son los no-cultos (“basto, ordinario, masificado” es la cuarta acepción del *Diccionario usual*), en su etimología el término remite a la *plebs* de la Roma clásica, quienes no son parte de la *gens*, las familias de antiguo origen y abolengo, lo cual distingue lo *plebeyo* de lo propiamente *popular* y permite incluirlo. En efecto, Cortázar trabaja con una lengua popular en algunos cuentos y novelas, esa lengua de sectores sociales bajos poco educados, que a veces incluye el lunfardo, o más bien términos y expresiones del lunfardo que ya eran parte del habla cotidiana entre los años 1930 y 1970 aproximadamente. Los “humildes” de “Las puertas del cielo” o el Pelusa y su familia en *Los premios* son ejemplos de una estilización condenatoria en el primer caso y tal vez más simpática en el segundo, pero aun así con una distancia bien marcada entre los personajes y el narrador⁴. Esa lengua popular

con el lenguaje y con la organización de capítulos, la catábasis, el final abierto y expectante); también comparten un programa de aquerenciamiento del mito clásico en el escenario local, uno de cuyos ejemplos analizaremos en este ensayo.

³ El término me fue sugerido por María Laura Romano cuando me invitó a participar con una ponencia en el congreso de la sección Cono Sur de LASA realizado en Buenos Aires en 2019.

⁴ “Las puertas del cielo” (de *Bestiario*, 1951), es, acaso junto con “La banda” (de *Final de juego*, 1956), el texto más clasista y discriminatorio de todos los de Cortázar, teñido de su ideología antiperonista. Años después de publicarlos, cuando ya haya asumido un compromiso político distinto y reevaluado su visión del peronismo como una anomalía fascista en la historia liberal de la Argentina, se separará explícitamente de su antiperonismo, o al menos de su antiperonismo clasista. Ver Urondo, 1970, citado por Goloboff 2004. A partir de estos cuentos y de “Las ménades” (1956) y *El examen* (escrita en 1950), Javier de Navascués ha sugerido un lugar “incómodo” para el escritor en esos años, que rechaza a las masas pero a la vez ironiza también sobre el desdén esnob de los personajes “intelectuales” (2017, 156-165).

es una de esas lenguas plebeyas que queremos estudiar, analizando su aparición en “Torito”.

En segundo lugar, consideraremos otra estilización de Cortázar, la de la que podríamos denominar la lengua de la clase media porteña, con influencia esporádica del italiano y otras lenguas migrantes, así como del mismo lunfardo, pero que se separa de la popular por su afán de distinción, que resulta, claro está, marrado. Es la lengua de los hijos o nietos de inmigrantes europeos, formados por la educación primaria (en algunos casos secundaria) de la primera mitad del siglo XX argentino, que aparece en boca de algunos personajes de zonas suburbanas delineados por Cortázar en *Bestiario* y *Final de juego* (Bánfield, Quilmes, Palermo). En esa primera novela publicada del autor, *Los premios*, que por momentos parece ser un muestrario de las clases sociales y las hablas porteñas, es la que usan Felipe Trejo y su familia, así como por momentos el intelectual campechano que compone Carlos López; aunque su mejor uso aparece, creemos, en esos cuentos de pérdida de la inocencia que componen una especie de tríptico en *Final de juego*: “Los venenos”, “Después del almuerzo” y “Final de juego”. En este ensayo, tomaremos el último para explicar su importancia en la construcción del sentido.

Finalmente, una tercera lengua plebeya, paradójicamente letrada y literaria, aparece sin embargo como carente de prestigio y hasta como ejemplo del mal gusto de lectores educados, con ambiciones de alta cultura. Nos referimos a esa literatura masiva parodiada, usada o estilizada por Cortázar, muchas veces en diálogos ingeniosos entre sus irónicos personajes o en narradores que se confunden con los personajes. El ejemplo tal vez más conocido sea el capítulo 34 de *Rayuela*, en el que Oliveira lee *Lo prohibido*, novela de Benito Pérez Galdós que había pertenecido a la Maga, mientras formula despectivos juicios sobre los gustos y las pasiones de su expareja, lo cual se despliega en la página como una intercalación literal de líneas de por medio de lo leído y lo pensado por el personaje⁵. Nos centraremos en el uso de esa lengua literaria masiva en “Continuidad de los parques”.

Como es de suponer, cuando escribimos aquí “usar” una lengua determinada no estamos suponiendo que se emplea esa lengua como un “hablante nativo”, sino más bien que sobre la base de ella tiene lugar una creación retórico-literaria. Incluso, pese a los diversos ejemplos mencionados, podría considerarse que esa creación, o

⁵ Un análisis muy interesante de esa operación, que complejiza un poco la atribución de *Lo prohibido* a la literatura de masas, aporética, referencial y propia de un “lector-hembra”, es el de Pope, 1986. Dejamos para otra ocasión un comentario sobre la importancia de la fuente galdosiana de *Rayuela*.

recreación, es idiosincrásica de cada texto en particular, y en ese sentido es solidaria e inescindible de la estructura del relato, las características de los personajes, las descripciones, la representación de una realidad determinada, etc. De ahí el interés de analizar la aparición de estas lenguas plebeyas en tres textos concretos y no como regularidad estilística –tarea, por otro lado, más trabajosa pero de seguro posible; son cuentos incluidos en *Final de juego*, libro publicado por primera vez en México en 1956 y ampliado en su segunda edición en Buenos Aires en 1964.

Ya hemos recurrido al concepto de *estilización*, que conviene definir, siguiendo la elaboración de Mijail Bajtin, como una convención literaria basada en un habla específica; Cortázar no hace un registro etnográfico de esas hablas, no es una taquigrafía con voluntad mimética, sino que procura representar una voz ficcional verosímil que está puesta al servicio del relato, que responde a sus necesidades internas. Según Bajtin, esto es precisamente lo que distingue la estilización de la mera imitación: la imitación es usar un discurso ajeno como propio, mientras que la estilización implica la creación de una convención literaria (la re-creación de ese discurso ajeno) con un objetivo estético propio (Bajtin, 1986).

1. “Torito” entre el box y el tango

Este cuento se basa en un personaje real de la historia del deporte argentino, el Torito Justo Suárez, uno de los primeros ídolos populares del boxeo, cuya fama a partir de mediados de los 1920 se basó no tanto (o no solo) en sus éxitos deportivos, sino más bien (también) en una personalidad desaforada, fanfarrona y pícara, cuyo rápido éxito incluyó célebres enfrentamientos con un campeón inglés y varios rivales norteamericanos. Esto exacerbó cierto nacionalismo “macho” en la prensa, a lo que se sumaba una historia de amor idealizada entre el boxeador surgido de la pobreza y los márgenes de la ciudad (el apodo se debía a su residencia en el barrio de Mataderos) y una joven telefonista también “de barrio”, Pilar Bravo (ver imagen 1); el matrimonio fracasaría con el ocaso de la carrera de Suárez, quien moriría joven, pobre y olvidado por los medios, enfermo de tuberculosis. Referimos esta biografía porque aparece minuciosamente recreada en el cuento, en el que, según el propio Cortázar, “no hay nada que no tenga una posibilidad documental” (2013: 103); aun el nombre de Suárez aparece en la dedicatoria⁶.

⁶ La dedicatoria es a un profesor de la Escuela Normal Mariano Acosta, donde el propio Cortázar se formó primero como maestro y luego como profesor normal en Letras. La ironía contra los pedagogos

El relato es un monólogo (estrictamente, un diálogo con un interlocutor que nunca responde, referido como “ñato” y “pibe”, términos que parecen más simples vocativos genéricos que descriptivos) en el que el boxeador rememora su vida en una lengua popular, con influencia del lunfardo, repitiendo algunos episodios, sobre todo algunos combates clave en su carrera, añorando los triunfos y aceptando con resignación las derrotas⁷. En paralelo, por un lado aparecen los recuerdos del barrio humilde en el que nació y la madre como el lugar al que se puede volver y la relación amorosa y perdurable. La madre se descompuso al ver la primera pelea, procuró curarlo de las lesiones; en el presente, esa función se prolonga en “la hermanita”, que de hecho cumple tareas ligadas a la maternidad: alimentar con leche, informar y acaso limpiar las heces: “Pobre la hermanita, el trabajo que le doy. Ni mear solo puedo. Es buena la hermanita, me da leche caliente y me cuenta cosas” (Cortázar, 1968: 128). Por el otro lado, en esos recuerdos está presente su mujer (personaje basado en la primero novia y luego esposa de Suárez, cuyo casamiento fue tapa de las revistas deportivas), ligada a la fama y la prensa (ella recorta las apariciones en *Crítica*, *Última Hora* y *Gráfico*, publicaciones masivas de esos años), los triunfos en los clubes del centro de la ciudad (la calle Lima, la calle Chacabuco) y sobre todo al viaje a Nueva York; nunca la llama por su nombre, sino “ella” o bien “la otra”, reforzando así la contraposición con la madre/hermanita. Si bien afirma no querer recordarla, dando a entender que no se ha comportado bien con él (al menos, es claro que ya no mantienen su relación), como no quiere recordar las derrotas, el fluir del discurso la trae una y otra vez: “Te juro que tenía ganas de llorar, como cuando ella... Pero para qué te vas a hacer mala sangre.” (129), “Cosas de la vieja, pobre. Si te fijás, fue la única que tenía esas atenciones, porque la otra... Ahí tenés, apenas pienso en la otra, y ya estoy de vuelta en Nueva York” (130-131).

Esa oposición (barrio-madre-hermanita versus centro-Nueva York-mala mujer) es, en términos esquemáticos, el argumento de numerosas canciones de tango. Según Oscar Conde, “le corresponde a [Pascual] Contursi el descubrimiento para la poesía

“que creen en su título” citada en la nota 2 tiene una respuesta aquí en un profesor que, en el seno de una institución de formación superior (y nada menos que en la clase de *pedagogía*), introdujo a sus alumnos en el mundo del box y, podemos suponer, en sus particularidades lingüísticas. “Creer en el título” acepta una interpretación cercana a lo literal al pensar en el carácter normalizador de la educación pública argentina durante buena parte del siglo XX.

⁷ Cortázar lo resume así, mucho después de su publicación: “...es él el que habla en primera persona y por lo tanto habla con su lunfardo criollo, el habla muy popular de la gente de su clase y de su época; se cuenta a sí mismo su vida mientras en realidad está agonizando en una cama de hospital” (Cortázar 2013, 103). Incluso los rivales mencionados o aludidos en el cuento son fácilmente rastreables en la carrera de Suárez.

del tango de dos temas: el del *amuro* (el abandono) y el de la *milonguita* (la chica que abandona su barrio encandilada por ‘las luces del centro’ y recalca en el cabaret)” (2014: 81, destacados originales), temas que, si bien tienen antecedentes en otros autores del tango y también en la poesía culta y gauchesca y en el sainete, son convertidos en tópicos centrales con “Mi noche triste”, “Flor de fango” y “De vuelta al bulín”⁸.

Así como el tópico del abandono es recreado, el género como tal es aludido más de una vez en el monólogo del boxeador, quien por momentos emplea la segunda persona gramatical para referirse a sí mismo: “De día tenés la radio que traje la hermanita, la radio que... Parece mentira, ñato. Bueno, te oís unos tanguitos y las transmisiones de los teatros. ¿Te gusta Canaro a vos? A mí Fresedo, che, y Pedro Maffia” (129). Es decir que la hermana es también la proveedora de esa mínima fuente de placer, en un contexto tan negativo⁹; Canaro, Fresedo y Maffia son compositores y cabezas de las orquestas típicas de los años 20 y 30. Pero además de estas referencias al mundo del tango (del tango como baile, podría precisarse, o como forma de sociabilidad e industria cultural: orquesta típica, discos, radio), el personaje alude de manera bastante ostensible a dos letras de tango. En primer lugar, “Pucha que son largas las noches de invierno, te acordás del pibe del almacén cómo lo cantaba” (127) cita el estribillo de “Insomnio”, canción con letra de José Alonso Trelles y música de Américo Chiriff. En segundo lugar, aparece el tema dedicado al propio Torito Suárez, “Muñeco al suelo”, citada en bastardillas:

Al final lo fajé feo, me dejó un claro y lo entré con unas ganas... Muñeco al suelo, pibe.
Muñeco al suelo fastrás... Vos sabés que me habían hecho un tango y todo. Todavía me acuerdo un cacho, de Mataderos al centro, y del centro a Nueva York... (133)

El tango de 1930 en homenaje al boxeador, cuyo título era “Muñeco al suelo”, tenía letra de Venancio Clauso y música de Modesto Papavero. Ahora bien, si esta última hacía referencia a los triunfos de Justo Suárez de manera elogiosa, cantando su rudeza y su coraje y recordando su enorme fama (“Y la hinchada que te alienta, / subyugada y turbulenta, / se revienta de gritar”; Clauso, 1930: s/p), la primera es una canción campera en la que un puestero se lamenta por su vejez y el frío que no lo deja dormir, para solo al final dejarnos saber: “son los ojos brujos que olvidar no puedo, /

⁸ Ver también Mina, 2002: 115-117 y Selles, 1980.

⁹ Las tres figuras femeninas están relacionadas con el objeto radio: la hermana se la ha traído al hospital y la madre y “ella” escuchan sus peleas a través del aparato.

porque ya pa' siempre robáronme el sueño" (Alonso y Trelles, 1927: s/p). Por un lado, entonces, el éxito deportivo y la fama; por el otro, la pobreza, el insomnio, la decrepitud y el desamor.

El monólogo que ahora recita Torito, en su lengua popular, no es el del boxeador exitoso sino el del campeón caído y el amante abandonado; se parece más a "Insomnio" que a "Muñeco al suelo", pero podría decirse, más en general, que Cortázar está trabajando con la tradición del tango del abandono, que en definitiva Torito está recitando una *noche triste*: la nostalgia por un pasado mejor, el de un hombre sin redención posible, y aun así sin rencores¹⁰. Al usar esa lengua popular, el cuento reescribe el género "canción de tango" con un recurso tan importante como el contenido temático o la estructura dialogal con un interlocutor mudo¹¹. "Torito" es, más allá de su prosa y a la vez justamente por su prosa, un tango.

Sin embargo, podríamos agregar un matiz más a la interpretación que, de nuevo, la lengua popular viene a reforzar. Porque, ¿a quién le habla Torito? Más arriba escribimos, con cierta ligereza, que ese interlocutor cuya voz no conocemos carece de cualquier caracterización. Se lo alude con cuatro términos: *vos* (un pronombre, por lo tanto sin connotaciones semánticas) y los casi genéricos *pibe*, *ñato*, *mascarita*. ¿Y si no fuera así? Porque algunas líneas permiten leer este monólogo como un discurso dirigido a la muerte en una agonía final. Casi al comienzo del cuento, el narrador rechaza los consuelos que el interlocutor mudo le ofrece: "Andá, andá, qué venís con consuelos, vos. Te conozco, mascarita. Cada vez que pienso en eso, salí de ahí, salí. Vos te creés que yo me desespero, lo que pasa es que no doy más aquí tumbado todo el día" (Cortázar, 1968: 127). "No dar más" y "desesperarse" parecen referir esa agonía, que bien podría terminar con la paz anhelada (¿lograda?) en la última oración: "Pero mejor cuando no soñás, pibe, y estás durmiendo que es un gusto y no tosés ni nada, meta dormir nomás toda la noche dale que dale" (136). A lo largo del cuento, se ha referido la imposibilidad de dejar de toser y de dormir, y en ese sentido "pensar en eso" sea tal vez el momento en que ya no existe tos ni dolor y el sueño es

¹⁰ La insistencia en la añoranza del mate (y cómo siempre le parecía poco y el patrón lo mezquinaba) remite a la letra de "Mi noche triste" de modo bastante directo: el hombre abandonado canta "siempre llevo bizcochitos / pa' tomar con matecitos / como si estuvieras vos" (Contursi, 1917: s/p). Amén de la fácil metáfora de "tomar mate" para aludir al sexo, Justo Suárez había protagonizado fotos de *El gráfico* tomando mate con su esposa y también tomando mate y escuchando discos (ver imágenes 2 y 3).

¹¹ También Contursi establece de manera sistemática el recurso del apóstrofe en el tango, que en los textos anteriores sabía ser un monólogo autorreferencial (Mina, 2007: 125), correlato formal del cambio del protagonismo del *compadrito* (exhibición fanfarrona del enunciador) al *amuro* (lamento del enunciador abandonado).

permanente. El carácter repetitivo y a veces contradictorio del relato (no querer acordarse de la novia/hacer un esfuerzo por recordar/no poder olvidar, no haber peleado nunca fuera del ring/hacerlo una o dos veces/contarlo como habitual, tener estilo/no tenerlo) le da cierto tono de delirio febril. “Te conozco, mascarita” se vuelve entonces un reconocimiento final de la muerte, una muerte que la cultura popular argentina personifica como un “ñato”, es decir, una persona con nariz chata -común entre boxeadores a quienes les han quebrado la suya- o, en la calavera que representa la muerte, sin nariz; de ahí que los cementerios sean mentados como “la quinta del ñato”. La lengua plebeya elegida tiene una función mucho más amplia que construir un narrador popular de modo verosímil: organiza la convivencia tensa entre el monólogo tanguero realista (podría incluso decirse algo sobre la situación social del boxeador, doblemente expoliado por “ella” y “el patrón”) y el diálogo delirante con la muerte que ha venido a llevarlo, más cerca del cuento fantástico.

2. “Final de juego” entre el barrio y el mito

Sin ser un cuento fantástico, “Final de juego” podría ser clasificado en la categoría de lo “extraño”, sobre todo a partir de la construcción de un mundo propio infantil, tema habitual en Cortázar, regido por normas diferentes y lógicas alternativas. En este caso, además, ese mundo propio tiene una existencia concreta en un espacio acotado, “el reino”, en el que las protagonistas han erigido su territorio. Como anota Paola Cortes Rocca, “el juego se desarrolla en un espacio que llama ‘nuestro reino’: un universo en el que la ley es la ley del juego y el tiempo es el tiempo del ocio o de la libertad” (2016: 119).

Al igual que en “Torito”, hay un narrador en primera persona, narradora en puridad, que recurre a otra lengua plebeya, aquella que denominamos de clase media porteña, para referir un escenario fácilmente identificable pero atravesado por algunas imprecisiones. Junto con la narradora, cuyo nombre desconocemos, viven otras dos niñas, Leticia y Holanda, y su madre y una tía, Ruth, pero no sabemos la relación que une a cada una (quién es madre y tía de las otras niñas, quiénes son primas o hermanas entre ellas)¹²; tampoco sabemos la edad exacta, que podríamos adivinar entre los doce

¹² El nombre de pila de la tía Ruth quizás es una referencia al personaje bíblico, que al quedar viuda se niega a buscar nuevo marido y acompaña a su suegra Noemí, aceptando la ley mosaica. Aquí, acompaña a su hermana o cuñada (¿soltera? ¿viuda? ¿separada?) en la difícil crianza de quienes parecen ser sus tres hijas, una de ellas con dificultades físicas; pero también podría ser que Holanda o Leticia fuera su hija y en consecuencia prima de la narradora.

y catorce años (con personalidades infantiles, se da a entender que han terminado la escuela primaria). El juego del título, cuyo espacio acotado es el reino, consiste en representar actitudes o ataviarse como estatuas en un terraplén cercano a la casa, de modo que sean vistas por los pasajeros de un tren que pasa puntualmente a la hora de la siesta, las dos y ocho, cuando las adultas de la casa duermen. La extrañeza del relato viene tanto de la naturaleza originalísima del juego, como de la enfermedad o discapacidad -nunca mentada claramente- de una de las chicas, Leticia, que le genera una parálisis parcial, y también de una voz narradora que representa con sutileza la mentalidad infantil al tiempo que es capaz de desnaturalizar las descripciones de lo cotidiano.

Así, esa narradora señala que Leticia era

...la más feliz de las tres y la más privilegiada. [...] no tenía que secar los platos ni hacer las camas, podía pasarse el día leyendo o pegando figuritas, y de noche la dejaban quedarse hasta más tarde si lo pedía, aparte de la pieza solamente para ella, el caldo de hueso y toda clase de ventajas. (Cortázar, 1968: 183)

antes de que hayamos recibido la información suficiente como para colegir su condición. Y también puede describir la curva ferroviaria así:

No había más que el balasto, los durmientes y la doble vía, pasto ralo y estúpido entre los pedazos de adoquín donde la mica, el cuarzo y el feldespato –que son los componentes del granito– brillaban como diamantes legítimos contra el sol de las dos de la tarde. (182-183)

Ese vocabulario preciso, culto, incluso científico, contrasta con el uso de la lengua plebeya en casi todo el texto. El mismo vocabulario aparece en la descripción de las actitudes a representar, algunas de cuyas performances resulta difícil de imaginar: *envidia, caridad, vergüenza, miedo, rencor, celos; maledicencia; generosidad, piedad, sacrificio, renunciamento; desaliento; desengaño, latrocinio.*

Como en “Torito” y “Continuidad de los parques”, lo central de la anécdota está magistralmente contenido en el título: lo que se cuenta es el fin de la inocencia y el paso de la infancia a la juventud partir de la aparición del deseo o el enamoramiento, cifrado en la extrema idealización del objeto del afecto de las tres niñas, un muchacho algo más grande que arroja papelitos con mensajes desde la ventanilla del tren. El nacimiento del deseo y el fin del juego esconden, además, una referencia mitológica (sobre la que volveremos) y el relato cumple con la definición de la unidad de efecto

a lo Poe. Y por ello también, siguiendo la idea de Ricardo Piglia en relación con la narración, se cuentan dos historias simultáneas: final de juego, final de la niñez¹³.

El ambiente retratado es un escenario social repetido en la narrativa de Cortázar, como señalamos más arriba: una clase media suburbana, una familia poco tradicional, marcada por la ausencia de figuras masculinas, y vecinas chismosas (“las de Loza”) como potenciales antagonistas¹⁴. Y la recreación de ese mundo está así mismo lograda por esa otra lengua plebeya de la narradora: no es la lengua popular de “Torito” (muy pocos lunfardismos), sino una lengua de clase media con aspiraciones de educación que tolera con todo coloquialismos y barbarismos¹⁵. Por ejemplo, cuando describe la estrategia de las niñas para evitar lavar los platos:

Holanda se especializaba en armar esa clase de líos, por ejemplo dejando caer un vaso ya lavado en el tacho del agua sucia, o recordando como al pasar que en la casa de las de Loza había dos sirvientas para todo servicio. Yo usaba otros sistemas, prefería insinuarle a la tía Ruth que se le iban a paspar las manos si seguía fregando cacerolas en vez de dedicarse a las copas o los platos, que era precisamente lo que le gustaba lavar a mamá, con lo cual las enfrentaba sordamente en una lucha de ventaja por la cosa fácil. (181)

Vocabulario (*lío, tacho, sirvienta, fregar, ventaja*) y sintaxis (*como al pasar, para todo servicio, la cosa fácil*) remiten a ese mundo, como *figuritas, aparte de, pieza* en la cita anterior o, más adelante en el cuento, *meresundas, estatuas regias*,

¹³ Ver Piglia 1999. En un tercer nivel, “Final de juego” es el último cuento del libro que lleva el mismo nombre; en ese sentido, alude también al fin del juego literario, a la partida de ese pequeño reino de palabras, que Cortázar autor/editor le propone al lector.

¹⁴ La única figura masculina que aparece, amén de Ariel, que justamente viene a desordenar ese mundo, es “el primo Tito”, “un tilingo que juntaba figuritas y creía en la primera comunión” (191). Spyridion Mavridis ha señalado que “los cuentos cortazarianos basados en la mitología griega (‘Circe’, ‘Las ménades’, ‘El ídolo de las Cícladas’, ‘La banda’, y en parte ‘La bruja’)” seleccionan “encarnaciones de los poderes demoníacos atribuidos a [sic] Cortázar a un cierto tipo de feminidad” (2017: 344). Aquí no hay poderes demoníacos en juego, pero sí tal vez un encanto difícil de explicar (¿un hechizo?) desplegado por Leticia.

¹⁵ En buena medida, podríamos decir que es la lengua con la que Cortázar creció, como él ha señalado: “Yo me crié en un suburbio que al principio era casi el campo, y fui a una escuela de Bánfield donde todos mis condiscípulos llegaban al sexto grado diciendo *demelón, pantomina, se estrenaban* para *bosear*, les dolían las *amídotas*, o anunciaban que *ahora lo vamo a casa* o que *después vamo de mama*. Esos chicos y chicas eran con frecuencia hijos de artesanos o pequeños comerciantes [...] Si por contagio, o por ese gusto de encanallarse que tienen los niños, yo hubiera soltado un *demelón* o un *voy de Pedro*, cuatro personas por lo menos me hubieran corregido sobre el pucho (esta última expresión pasaba por aceptable, porque mi gente no era mojjigata para las formas pintorescas del habla mientras no fueran groseras o gramaticalmente incorrectas)” (Cortázar, 1991:V).

pobre criatura, colorados, tilingo, viveza, había alianzas contra, Ariel era muy bien, bastante cruz tenía encima la pobre, etc.

Ahora bien, esas expresiones no solo están en función del verosímil construido (una narradora infantil que, permitámonos la interferencia, “se las da de grande”) y más en general del grupo social representado, sino que también refuerzan los lazos del relato con un intertexto mítico: el juicio de Paris¹⁶. Ariel, el joven de “rulos rubios” que envía los mensajes, arroja un día un papelito que dice “la más linda es la más haragana” (188), que alude claramente a Leticia (quien no ha realizado estatuas ni actitudes durante cinco días por no haber ganado el sorteo que se imponían); los celos entre las niñas desatan un enfrentamiento que terminará por dar fin a todo el juego. Al comienzo del texto, al referir los recursos para evitar lavar los platos, la narradora cuenta que, si las mentadas tácticas fallaban, “el recurso heroico [...] era volcar agua hirviendo en el lomo del gato” (181), lo cual generaba un enorme caos, descrito de modo sucinto: “la cosa es que ardía Troya” (182)¹⁷. Ya allí, entonces, con ese giro propio de la lengua plebeya se preanuncia la “manzana de la discordia” de Ariel.

No sorprende entonces que el mensaje que desata la disputa entre las niñas llegue después de que Leticia haya salido sorteada y hecho una estatua en particular. Leticia

...era muy buena como estatua, pobre criatura. La parálisis no se le notaba estando quieta, y ella era capaz de gestos de una enorme nobleza. [...] Como estatua siempre buscaba el estilo de la Venus de la sala que la tía Ruth llamaba la Venus del Nilo. (187)

¹⁶ Debo esta idea a la feliz proliferación de hipótesis que tiene lugar en las aulas de la escuela media. Habiendo leído el cuento una docena de veces, solo en una clase de quinto año del Colegio San Cirano de Buenos Aires, en 2016, tuve la suerte de que algunos estudiantes vieran en “el efecto griego” del que habla la narradora una alusión posible a la mitología. La búsqueda posterior en la bibliografía me permitió encontrar un único trabajo que elige esta línea de lectura, el artículo de Paola Cortes Rocca (2016). Esta crítica argentina relaciona el mito con una construcción de lo monstruoso que sería inversa a la concepción clásica (la tullida no es expulsada del grupo sino que es su jefa) y relaciona el cuento de Cortázar con otro de Silvina Ocampo, “Fotografías”, así como con algunas obras de la fotógrafa Alessandra Sanguinetti. Cortes Rocca alude también al “vocabulario referido a la cultura clásica que salpica el cuento” (120) y cita el completo estudio de Mancilla Mardel, 2008, para una historia del juicio de Paris y su representación en las artes.

¹⁷ Hortensia R. Morell (1981) ha analizado de manera muy ingeniosa la función del gato en el cuento, que media entre el espacio cotidiano y “el reino”, y por momentos reemplaza a Leticia en la estructura de “privilegios y culpas”, estableciendo “mecanismos de proyección” en los que la narradora y Holanda ejercen cierta violencia (como tirar agua caliente) sobre el gato motivadas por la envidia de los “privilegios” de Leticia.

Y precisa la narradora:

...le elegimos ornamentos especiales para que Ariel se llevara una buena impresión. Le pusimos un pedazo de terciopelo verde a la manera de túnica, y una corona de sauce en el pelo. Como andábamos de manga corta, el efecto griego era grande. (187)

La cosa es que ardía Troya, Venus del Nilo, efecto griego: expresiones de una lengua plebeya que se quiere patricia, esa lengua de clase media escolarizada que pese a las alusiones a la cultura clásica (justamente en esas alusiones) exhibe su incorrección¹⁸. Venus-Leticia, la ganadora del juicio de Paris-Ariel, desencadena la batalla (hace arder Troya) en el gineceo minúsculo de Palermo y provoca el fin del juego. Esa lengua plebeya es la que permite una versión local del mito griego, de manera más velada que “Las ménades” o “Circe”, como ya antes habían hecho otros autores americanos (Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges o el mencionado Marechal)¹⁹.

3. “Continuidad de los parques” entre la lectura y la literatura

El último de la serie propuesta es tal vez el cuento más analizado de la lengua en lengua castellana, de seguro el más citado y leído de la obra de Cortázar, joya impecable de engranaje narrativo²⁰. ¿Cómo decir algo nuevo, cómo acercarse a “Continuidad de los parques”, agregado, como otros ocho cuentos, a la segunda edición de *Final de juego*, en Buenos Aires, en 1964? El artificio narrativo es sencillo y netamente cortazariano: dos planos de existencia, “realidad” y “ficción” (las comillas responden, desde ya, al carácter también ficcional de la “realidad” representada en el cuento) se intersecan de manera sorpresiva para el lector, aunque

¹⁸ Cortes Rocca retoma la alusión a la famosa estatua de Afrodita encontrada en Milo para considerar el cuento como una “réplica” del mito griego en dos niveles: por un lado, una recreación, y por el otro una puesta en escena, una espectacularización denunciada por la “réplica barata que decora una sala de clase media” (2016: 125). Consumo aspiracional típico de las clases medias, aunque el texto no dice que sea “barata”, la copia de una obra de arte célebre marca sí una versión degradada de la cultura griega al nombrarla mal (“del Nilo” en vez de “de Milo”), atribuible tanto a la narradora infantil como tal vez a la tía Ruth. Sin embargo, la “inexactitud” de la referencia no es más que un efecto de la hegemonía cultural y política de la Francia del siglo XIX: la estatua griega de Afrodita fue rebautizada como *Venus de Milo* para reemplazar de modo deliberado la *Venus de Médici*, devuelta por el Museo Louvre a Italia luego de la derrota de Napoleón en 1815. Sobre la compleja historia de esta exitosa representación de Venus y su mercantilización, ver Curtis, 2003.

¹⁹ Ver Ana María González de Tobías, 1998, para una comparación entre los tres autores argentinos que bien pudieron haber aprovechado el magisterio del filólogo mexicano.

²⁰ Criticando lo que llama “un enfoque inmanentista”, Solano Rivera recopila y resume una gran cantidad de lecturas (2015: 54-57).

esto es aceptado con relativa naturalidad por los personajes²¹. Se trata, más en general, de un tópico del cuento fantástico: dos mundos separados que se ponen en contacto (el más allá, el sueño, la ficción, otro planeta, etc. y la realidad). La variación del autor argentino, en muchos de sus cuentos, está en las formas de representar el *pasaje* de un mundo a otro, al punto que Beatriz Sarlo lo ha convertido en un concepto caracterizador de su ficción fantástica (1994), concepto luego repetido y ampliado por Mario Goloboff (2004).

“Realidad” y “ficción” están nítidamente separados en dos espacios (parque de robles/monte, conectados por una alameda) y dos tiempos (el pasado de la narración “enmarcada”/el presente del “relato marco”)²². Un hombre lee en un sillón una novela cuya finalización ha ido demorando, novela que incluye una historia de amantes que planean el asesinato de una persona (tal vez rival del hombre de la pareja o marido de la mujer); el personaje de la novela leída (la “ficción”) pasa por la larga alameda a la “realidad” y mata al personaje lector (o más bien el asesinato resulta sugerido de manera poco equívoca en la última línea del texto). Como ha sugerido Todorov en una sagacísima formulación, “lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente” (1981: 56); en este caso, la metáfora del “lector atrapado por la lectura”. La constatación de un elemento fantástico ha sido preparada por expresiones escandidas en el primero de los dos apretados párrafos del cuento: “se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes”; “la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida”; “Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba”; “Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento...” (Cortázar, 1968: 9) son las descripciones del acto

²¹ Charles Grivel habla de la “bidimensionalidad” de la narrativa de Cortázar, que postula un universo alternativo que gradualmente se impone sobre la representación racional y semejante a la realidad del lector de la que se parte (1992: 50-57). Como decíamos más arriba, “el reino” de “Final de juego” podría constituir también un espacio marcado por la diferencia, un mundo con otras leyes y otras reglas, que se ve destruido por el cruce con el mundo “real” que implica la aparición de Ariel, lo cual a su vez tiene consecuencias en las relaciones “reales” entre las tres niñas que han perdido la inocencia, sobre todo en Leticia, quien se niega a salir de la pieza. Forzando un poco las cosas, Alberto Rodríguez Barcón ha visto también en el “refugio interior construido por el boxeador ‘Torito’ a partir de la añoranza de éxitos pasados” (2020: 777) un espacio interior que el sujeto se construye para sí mismo y le permite evadirse del mundo.

²² Va de suyo (pero por las dudas las comillas) que “Continuidad de los parques” no se organiza como una historia dentro de otra sino que más bien basa su efecto fantástico en subvertir esa modalidad tradicional de la narración. El cuento, de hecho, combina las formas principales de relacionar dos historias que Tzvetan Todorov ha identificado: el encadenamiento (pasamos de “realidad” a “ficción”), la intercalación (“realidad” funciona como marco de “ficción”) y la alternancia (vamos y volvemos de una a otra). Ver Tzvetan Todorov, 1966.

de lectura²³. Después de esta última expresión, el relato se centra en la historia “enmarcada”, la “ficción”. El gozne entre un mundo y otro es el momento en que el lector (real) empieza a enterarse de qué está leyendo el lector-personaje, cuando este recibe una última predicación que ya no es una expresión de apariencia o metáfora (dejarse interesar/ir, irse desgajando, absorbido) en pretérito imperfecto, sino “ser” en un tiempo perfecto: “fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte” (Cortázar, 1968: 9). Aun así, no es la última alusión al acto de lectura, pues unas líneas más adelante se refiere “un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes” (Cortázar, 1968: 10).

El texto ha sido leído no solo como cuento fantástico, sino también como una alegoría de la lectura, como una poética sobre cómo leer (o cómo no leer), en consonancia con la crítica del propio Cortázar al lector-hembra (metáfora desafortunada por la que debería disculparse durante décadas): una lectura pasiva, “de placer” (en el sentido que le da Roland Barthes, 1974), de textos propios de la cultura de masas (Juan-Navarro, 1992)²⁴. Y en efecto, la novela cuya lectura se representa, la “ficción”, tiene una trama relacionada con el policial y la literatura romántica (“de infidelidades” en Goloboff, 2004: 284; “rosa” según Solano Rivera, 2015: 59) y hasta se ha planteado que todo el texto es una parodia de este tipo de literatura a partir de la anécdota referida (amantes que planean un asesinato) (Juan-Navarro 1992, Silva 1997, Goloboff 2004, Solano Rivera 2015)²⁵. Así, el cuento no solo representa el *pasaje* entre la “realidad” y la “ficción”, sino también un lector, un modo de leer y una literatura, y apela al lector real (ahora sin comillas): complejiza el esquema básico del *pasaje* al plantear un nivel más y desestabilizar nuestra propia idea de realidad, la alta vara que Todorov le exige al fantástico (1981: 32-33)²⁶.

²³ Señala Todorov: “...la aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que, tomadas literalmente, designan un acontecimiento sobrenatural: precisamente aquel que habrá de producirse al final de la historia” (1981: 56). Flora Botton Burlá ha sistematizado la “literalización de la metáfora” como uno de los “juegos fundamentales” de lo fantástico, junto con el efecto realista, la ambigüedad y la exageración (1994: 98 y siguientes).

²⁴ Solano Rivera considera que “...el cuento se refiere a un consumidor de *bestseller*, que no solo devora libros, sino que se deja devorar por ellos” (2015: 60).

²⁵ Raúl Silva Cáceres va aún más lejos y localiza el objeto de la parodia al sostener una relación intertextual con *El amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, novela en la que Constance, un guardabosque, planea con su amante Mellos el asesinato de Sir Clifford, marido inválido de Mellos que dedica sus días a la lectura (Silva 2007).

²⁶ Un chiste repetido en las clases sobre Cortázar es sobre lo perturbador que puede ser leer el cuento de espaldas a la puerta, con los cigarrillos al alcance de la mano, sentado en un sillón de terciopelo verde...

Pero esa relación con la literatura de masas no está dada solamente por el contenido temático (amantes furtivos, asesinato planeado), sino también por el recurso a la lengua plebeya propia de esa literatura, cuyas opciones lingüísticas el narrador estiliza sobre todo a partir de la selección del vocabulario; en este caso, quizá sí cabría pensar en parodia, o más bien en una estilización crítica que, en vez de regodearse con la creatividad que las lenguas plebeyas albergan, toma distancia y alude en efecto a esa lectura “pasiva”. Pues se trata de la lengua propia de textos destinados al consumo de masas, entre la novela policial y la romántica, a la cual resulta más difícil atribuir una lengua propia que a una determinada clase social porteña, pero que para el público rioplatense de mediados de siglo XX podía identificarse con una lengua de traducción²⁷. Sin autores prestigiosos, sin hablantes nativos, en versión castiza o en la pretendida neutralidad del no dialecto, la lengua de la traducción es la que permite a los lectores hispanohablantes el consumo de la novelística sobre todo anglosajona. No siempre, es cierto, la literatura de masas era traducida de ese modo. Sin embargo, si hasta fines de la década de 1930 la industria editorial argentina en general reutilizaba (a veces con mínimos ajustes) traducciones españolas, el auge de la producción que vivió a partir de esos años tuvo su origen en la crisis de la industria española y europea en general, debida a la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. En ese contexto, las editoriales argentinas (algunas en manos de exiliados españoles) procuraron una producción exportable al resto de América, lo cual es perceptible en las opciones lingüísticas de las traducciones. Ese es el origen de las interferencias léxicas que tiene el estilo del narrador desde la primera línea:

²⁷ Entre la primera edición de México y la segunda de Buenos Aires pasan ocho años y la conjetura más simple es que el cuento no estuviese terminado para la primera, pero aun así resulta relevante su inclusión en la edición para el público argentino. Según la nota del autor al final del libro, los cuentos agregados fueron escritos entre 1945 y 1962, así que es posible que para algunos de ellos existiese la decisión de excluirlos de la primera edición. No conocemos buenos estudios que comparen las dos ediciones; es claro con solo ver los índices que Cortázar, sin reescribir los cuentos, introdujo cambios que condicionan su recepción, como mantener “Final de juego” en el cierre, complementar el borgeano “El móvil” agregando antes el también borgeano “Los amigos”, poner seguidos “La noche boca arriba” y “Axolotl” para armar un “par mexicano”, o abrir el volumen justamente con “Continuidad de los parques”, texto fantástico de elaboración precisa y estilo impecable cuando el autor ya apostaba a una escritura que pusiera en escena la búsqueda de lo trascendente y, eventualmente, la crítica política. Según sus propios testimonios en reportajes, clases, cartas y otras declaraciones, trabajados por la crítica, *El perseguidor* (1959) fue el mojón claro entre una escritura “esteticista” y otra “metafísica” (ver Mora, 2014: 32-36). De ahí, de seguro, la especie de *mea culpa* de la “Nota del autor” que dice que parecería que algunos cuentos “...desandan penitencialmente un itinerario que tanto ha consternado a algunos críticos [...] fatuo sería el escritor que creyera haber dejado definitivamente atrás una etapa de su obra” (1968: 197).

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por asuntos urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca. [...] Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro (Cortázar, 1968: 9).

*Negocios urgentes, finca, apoderado, mayordomo, aparcerías*²⁸ son términos propios de esa literatura, como lo son algunas referencias al policial (*testigo, coartada*); más adelante encontramos: *intrusiones, sórdida disyuntiva, senderos, puñal, cabaña, restañaba ella la sangre, senda, bruma malva del crepúsculo* –imagen usada por Cortázar en otros textos– y “subió los tres *peldaños del porche*”, expresión por completo extemporánea en el dialecto rioplatense.

La lengua plebeya de la traducción marca entonces la distancia entre dos literaturas, pero a la vez señala la contaminación entre el género fantástico intelectualizado al que pertenecería “Continuidad de los parques” y el consumo de masas (policial o romántico, realista al fin) de la novela que el personaje lee. En el final, para hacer completa esa mezcla, las acciones propias del policial son sin embargo “contadas” con un recurso muy cortazariano, la acumulación de sintagmas nominales (y uno verboidal) que dejan para el lector la tarea de unirlos para terminar de construir esa narración:

...primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela (Cortázar, 1968: 10-11).

Lejos de corromper el relato, la estilización crítica de la lengua plebeya colabora en el *pasaje* de un parque a otro, de un mundo a otro, de una literatura a otra.

²⁸ Curiosamente, el propio Cortázar en sus clases en Berkeley aclara que “aparcerías” es una palabra propia del régimen de explotación de la tierra en Argentina, que no sabe si existe en otros países (2013: 84). En efecto, el término circula en España y otros países de América y podríamos pensar que es de todos modos extraño a los lectores urbanos.

4. Conclusiones

Hemos asumido el desafío de releer tres cuentos muy explorados por la crítica para pensar, junto con esos cuentos, sobre la lectura crítica y, vaya pretensión, sobre la naturaleza de la literatura. Los estudios sobre la narrativa de Cortázar resaltan en general su complejidad técnica, la importancia del juego, la referencia y la transgresión metaliteraria y, en ocasiones, su contenido político. Es cierto que

...entre las mayores y más sustanciales innovaciones que se le reconocen a la obra de Cortázar se cuentan las que tienen que ver con su manejo del lenguaje, sus alteraciones del módico español o argentino o rioplatense que hablamos y escribimos, sus interrogaciones sobre la sintaxis, su tendencia a ironizar sobre las normas gramaticales, a parodiar cierto léxico y cierta estructura (Goloboff, 2014: 101-102).

Pero al relacionar la discusión del léxico y de las estructuras gramaticales con la construcción del relato nos permite adentrarnos más en un proceso creativo que está hecho de palabras, que hace relatos con *su* prosa. No se trata solo de que "...la verosimilitud de la fábula depende de la eficacia de la voz" (Alazraki, 1979: 146), lo cual desde ya es un acierto de Cortázar, sino de que, en algunos casos al menos, sin voz (sin la lengua que la voz articula) no hay fábula. Tanto, que en un texto que prescinde de la caracterización de los personajes como es "Continuidad de los parques" esa lengua también es clave en la construcción del relato al "hacer hablar" de manera verosímil ya no a tal o cual personaje (que puede ser el narrador, como en los otros dos cuentos), sino a todo un género literario²⁹.

Por eso es difícil afirmar que "Torito" (y es posible que cualquier cuento de Cortázar) carezca de "literaturización", que esté centrado "en la estructura de lo contado, vale decir, en la realidad misma" (Lagmanovich, 1972: 7) y que se oponga completamente a "Continuidad de los parques", "donde la eficacia del cuento depende casi totalmente de su forma y presentación" (Lagmanovich, 1972: 7). Los dos cuentos, al igual que "Final de juego", construyen una poética que para la segunda edición de *Final de juego*, en 1964, está largamente madura, que recoge los frutos de aquella reflexión de 1949 que mencionamos al comienzo de este trabajo, que devendría programa: la necesidad –la voluntad– de hacer una lengua y de hacer relatos con esa lengua.

²⁹ Cortázar confesaba que, en sus primeros textos ("Continuidad de los parques" no lo es, pero recordemos la nota 27), los personajes aparecen desdibujados porque su interés central era el mecanismo fantástico (Mora, 2014: 41).

Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, J. (1979). “Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 10, 145-152.
- ALAZRAKI, J. (1983). *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos.
- ALONSO Y TRELLES, J. (1927). “Insomnio”. Disponible en <https://www.todotango.com/musica/tema/1040/Insomnio/>
- BAJTIN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (1974). *El placer del texto*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- BORGES, J. L. (1986). *Biblioteca personal. Prólogos*. Madrid, Alianza.
- BOTTON BURLÁ, F. (1994). *Los juegos fantásticos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CLAUSO, V. (1930). “Muñeco al suelo”. Disponible en <https://www.todotango.com/musica/tema/4264/Muneco-al-suelo/>
- CONDE, O. (2014). “Los temas del amuro y la milonguita, o de cómo Contursi revolucionó la letra de tango”. En Conde, Ó. (comp.), *La poética del tango-canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Lanús-Biblos, pp. 81-103.
- CONTURSI, P. (1916). “Mi noche triste”. Disponible en <https://www.todotango.com/musica/tema/178/Mi-noche-triste-Lita/>
- CORTÁZAR, J. (1968). *Final de juego*. Buenos Aires, Sudamericana.
- CORTÁZAR, J. (1991). “Apuntes de relectura”. En Arlt, R., *Obra completa*. Buenos Aires, Planeta, t. 1, pp. III-XI.
- CORTÁZAR, J. (2013). “Del cuento breve y sus alrededores”. En *Último round*. Madrid, Debate, pp. 42-55.
- CORTÁZAR, J. (1994). *Obra crítica*. Madrid, Alfaguara, tres volúmenes.
- CORTÁZAR, J. (2013). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Madrid, Santillana.
- CORTES ROCCA, P. (2016). “Niñas quietas. Monstruosidad, juego y mirada en Cortázar, Sanguinetti y Ocampo”. En Domínguez, N. et al., *Figuras y saberes*

- de lo monstruoso*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, pp. 119-135.
- CURTIS, G. (2003). *Disarmed. The Story of the Venus de Milo*. New York, Alfred A. Knopf.
- GONZÁLEZ DE TOBIÁS, A. M. (1998). “Julio Cortázar y el mito griego. Vinculación y contraste con algunos tratamientos de Borges y Marechal”. *Synthesis*, 5, 85-113.
- GRIVEL, C. (1992). *Fantastique-Fiction*. Paris, PUF.
- GOLOBOFF, M. (2004). “Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar”. En Saïtta, S. (dir. de vol.), *El oficio se afirma*. Tomo 9 de Jitrik, N. (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, pp. 277-304.
- GOLOBOFF, M. (2015). “El escritor siempre habla de la lengua”. *Hispanamérica*, año 44, 130, 101-106.
- JUAN-NAVARRO, S. (1992). “Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar”. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XVI (2), 235-252.
- LAGMANOVICH, D. (1972). “Rasgos distintivos de algunos cuentos de Julio Cortázar”. *Hispanamérica*, año 1, 1, 5-15.
- MANCILLA MARDEL, C. (2008). *El concepto de belleza contenido en el juicio del mito de Paris*. Tesis doctoral de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/279964021_El_concepto_de_belleza_a_contenido_en_el_mito_del_Juicio_de_Paris
- MAVRIDIS, S. (2017). “La poética de Julio Cortázar. El universo neogótico en sus cuentos”. *Brumal*, 5 (1), 331-351.
- MINA, C. (2007). *Tango. La mezcla milagrosa (1917-1956)*. Buenos Aires, Sudamericana.
- MORA, C. de (2014). “Cortázar ante el espejo de sus cuentos”. *Letral*, 12, 31-45.
- MORELL, H. R. (1981). “Uso del gato en la construcción artística de ‘Final de juego’”. *Romance Notes*, 21 (3), 283-286.

- NAVASCUÉS, J. (2017). *Alpargatas contra libros. El escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)*. Madrid, Iberoamericana.
- PIGLIA, R. (1999). “Tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Buenos Aires, Temas, pp. 89-100.
- POE, E. A. (1842). “Hawthorne’s *Twice-Told Tales*”. Disponible en <http://xroads.virginia.edu/~Hyper/POE/hawthorne.html>
- POPE, R. (1986). “CGarlt daozsar: El Galdós intercalado en Cortázar en ‘Rayuela’”. *Anales galdosianos*, año XXI, 141-146.
- RODRÍGUEZ BARCÓN, A. (2020). “De alteridades y madrigueras de conejo: Espacialidad y simbología en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar”. *Signa*, 29, 763-786.
- SELLES, R. (1980). “Antes y después de Contursi”. En AA. VV., *La historia del tango*. Buenos Aires, Corregidor, vol. 17, pp. 3121-3142.
- SILVA CÁCERES, R. (1997). *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Santiago de Chile, LOM.
- SOLANO RIVERA, S. E. (2015). “‘Continuidad de los parques’: Una poética de la lectura”. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, año 39, 1, 53-64.
- TODOROV, T. (1966). “Les catégories du récit littéraire”. *Communications*, 8, 125-151.
- TODOROV, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia.
- URONDO, F. (1970). “Julio Cortázar: el escritor y sus armas”, reportaje a Julio Cortázar. *Panorama*, Buenos Aires, 24 de noviembre.

Anexo de imágenes



Imagen 1. El gráfico del 7 de marzo de 1931. Ejemplo de la construcción de Justo Suárez como ídolo popular y la relación con su esposa, en una página completa del periódico deportivo. Disponible en <https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1098/32760/la-revista-del-7-de-marzo-de-1931>



Imagen 2. El gráfico del 31 de mayo de 1931. El boxeador Justo Suárez aparece en una escena de vida cotidiana con su esposa, tomando mate. Reportaje fotográfico de El gráfico. Disponible en <https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1056/35182/el-album-de-el-torito-de-mataderos-parte-ii>



Imagen 3. El gráfico del 26 de julio de 1930. En un descanso del entrenamiento, el boxeador Justo Suárez toma mate y escucha música en una victrola. Reportaje fotográfico de El gráfico. Disponible en <https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1056/35039/el-album-de-el-torito-de-mataderos-parte-i>