

Apuntes críticos y aclaraciones dialectológicas en dos cuentos de Julio Cortázar: “El móvil” y “Torito”.

Escribe: MARIA CECILIA QUINTERO M.

INTRODUCCION

El presente artículo forma parte de la Tesis Doctoral *La cuentística de Julio Cortázar* publicada por la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, España (1).

En primera instancia el objetivo del trabajo ha sido el de analizar sesenta cuentos de Julio Cortázar para intentar caracterizar el tratamiento de lo real y lo fantástico. Se parte de la hipótesis siguiente: el estrato real que genera una obra de ficción se encuentra interrelacionado con una determinada forma de concebir la realidad que es plasmada por el autor en su creación literaria. Concretamente en Cortázar su teoría acerca de la literatura, y por ende del cuento literario, brota de una visión en la que los parámetros que integran el género fantástico —que ha sido caracterizado como tal— son asimilados por él y vertidos de un modo peculiar en su producción cuentística.

En segunda instancia el análisis de los relatos que constituyen su cuentística édita (2) se hace sobre la base de una caracterización estructural de un doble plano de realidad (lo

(1) QUINTERO MARIN, María Cecilia. *La cuentística de Julio Cortázar*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1981, 386 páginas.

(2) Este trabajo se terminó de escribir a finales del mes de octubre de 1980 razón por la cual no fue factible la inclusión de los dos últimos libros de cuentos de Cortázar: *Un tal Lucas* y *Queremos tanto a Glenda*.

real y lo fantástico) que se da en la mayoría de sus cuentos. De esta forma se intenta hacer una tipificación teniendo en cuenta la presentación de ese doble plano de ficción. Es decir, cómo está incorporado al engranaje total de cada relato (si está aludido, presente, en relación alterna, yuxtapuesto, imbricado o fusionado); cuáles son los elementos técnicos utilizados dentro de la narración y que ayudan a clarificar, a delimitar, la bipolaridad existente; si hay o no una relación directa o indirecta con situaciones socio-históricas y de qué manera se encuentran literaturizadas dentro de la obra.

En última instancia se realiza una integración de aspectos y conclusiones parciales que se deriva consecuentemente de la interpretación analítica de los seis libros de cuentos (*Bestiario*, *Final del juego*, *Las armas secretas*, *Todos los fuegos el fuego*, *Octaedro* y *Alguien que anda por ahí*) y dos cuentos publicados separadamente (*Llama el teléfono*, *Delia* y *Fantomas contra los vampiros multinacionales*).

A manera de marco teórico son tres las directrices que se siguen en el presente estudio.

— Teoría específica de la literatura (el cuento) fantástica, planteada fundamentalmente por Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Roger Caillois, Emilio Carilla y Louis Vax.

— Teoría sobre el cuento literario —y en particular el fantástico— del propio Julio Cortázar.

— Teniendo en cuenta lo arriba especificado, y atendiendo también las teorías de Kayser, Wellek y Warren, Anderson Imbert, se ha elaborado un modelo de análisis, un “método” de clasificación de los contenidos dentro del cuento, que se sigue a través de todo el trabajo. Dicho modelo consta de tres componentes: 1. *Enfoque temático* (línea argumental más importante, eje temático). 2. *Iteraciones significativas* (unidades de significación que se repiten dentro del texto). 3. *Caracteres diferenciales* (rasgos definatorios de una situación o un personaje).

Las tres coordenadas están encaradas de una forma complementaria. No se pretende agotar la interpretación de los cuentos pero sí se cree que los métodos seguidos, dentro de un marco obvio de flexibilidad, permiten dilucidar nuevos aspectos del corpus cuentístico de Julio Cortázar.

Dentro de este enfoque general veamos dos de los cuentos analizados y que pertenecen al libro titulado *Final del juego* (3).

“EL MOVIL”

Un narrador en primera persona rememora una historia ocurrida hace veinte años. La muerte intempestiva de su amigo Montes —asesinado— lo lleva a realizar una búsqueda del autor del hecho. Basado en las informaciones de Barros (amigo común del muerto y del narrador y que asistió a los momentos últimos del moribundo), sobre un supuesto marinero identificable por un tatuaje, se embarca con destino a Marsella. De acuerdo con los detalles suministrados por “el batidor” el asesinado debía encontrarse en el barco francés como pasajero. Después de contactar con los tres argentinos (Ferro, Pereyra y Lamas) comienza su inspección detallada mediada a través de una camarera —Petrona—. Sus especulaciones terminan por descartar al viejo Ferro. Mata a Pereyra no por ser el asesino sino por una especie de afrenta personal surgida por la competencia en los devaneos con Petrona. Por último le confiesa el acto cometido a Lamas ya en el momento de separarse. Lamas encubre el crimen llevado a cabo por el narrador y éste a su vez encubrirá el cometido por Lamas que ocasionó la muerte de su amigo Montes. En el texto el desenlace de la historia está narrado así:

“El camarote resultaba estrecho, tuve que saltar por encima del finado para tirar el facón al agua. Aunque ya sabía que era al ñudo, me agaché para ver si la Petrona no me había mentido. Agarré la valija, cerré con llave el camarote y salí. Ferro ya estaba en la planchada y me saludó a gritos. Lamas esperaba turno, callado como siempre. Me le acerqué y le dije un par de cosas a la oreja. Creí que se iba a caer redondo, pero no era más que la impresión. Pensó un momento y estuvo de acuerdo. Yo sabía hacía rato que iba a estar de acuerdo. Secreto por secreto, los dos cumplimos”. (“El móvil”, pp. 114-115).

(3) CORTAZAR, Julio. *Final del juego*. 18a. ed., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1976. Todas las citas del libro corresponden a esta edición.

La función interpelativa del narrador se evidencia a través del relato. Los interlocutores casi ficticios (4) que escuchan la historia nos recuerdan el público para el cual cantaba el payador de la literatura gauchesca. Este matiz está reforzado por la utilización de un lenguaje popular que recopila argentinismos y giros lingüísticos pertenecientes al lunfardo. Veamos algunas de estas interpelaciones circunscritas en el cuento:

“Como quien no quiere ya son veinte años y el asunto está más que prescrito, así que lo voy a contar y el que crea que macaneo se puede ir a freír buñuelos.” (“El móvil”, p. 107).

“También a él lo mataron un día si quieren les cuento.” (*Ibid.*).

“Esa noche hablé con Barros y aquí es donde el cuento les va a parecer macana.” (*Ibid.*).

“De todas maneras Montes le alcanzó a decir, fijense lo que es el delirio de un moribundo...” (p. 108).

“Ahora ustedes se van a reír cuando les diga...” (*Ibid.*).

“Nosotros teníamos nuestros rebusques, y no los voy a cansar con detalles.” (*Ibid.*).

“Ya les estoy viendo la cara pero paciencia. Si quieren no lo sigo... ya les previne de entrada...” (p. 109).

“Les parecerá raro que la galleguita me largara tan pronto, y va a ser mejor que les diga todo.” (p. 111).

El esquema emisor (relator/narrador), mensaje (anécdota contada) y receptor (interlocutores a quienes se dirige el narrador-protagonista) está patente en todo el texto. A este respecto dice Mauricio Ostria: “...la situación dialógica primordial, la relación emisor-receptor... no sólo existe como expresión más o menos específica de las dimensiones comunicativas... sino que además, constituye el referente último de la historia y

(4) Estos interlocutores ficticios de que hablamos pueden ser identificados con el *narratario* de Gerald Prince. La definición dada por Todorov es la siguiente: “...aquél a quien se dirige el discurso enunciado... El narratario no es el lector real, así como el narrador no es el autor y no hay que confundir el papel con el actor que lo asume.” En: *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1975, p. 78.

se encarna en su trama..." (5). Por su parte, Alfred Mac Adam, hablará de un narrador que aparece como una "figura proteica que se metamorfosea" (6).

La génesis de la acción a desarrollarse, en el cuento que nos ocupa, parte de una acción ya ocurrida. La venganza va a ser la iteración significativa donde convergen los movimientos operados por el narrador hacia la búsqueda del asesino de su amigo. Encontramos un paralelismo de situaciones donde los tres términos del paralelo serían: víctima, motivación y victimario. A la vez que constituyen tres funciones cardinales del relato sugieren un triángulo sexual creado en el segundo momento de la acción y ya enunciado para el primer momento. Concretemos lo anterior en el siguiente esquema:

| | 1a. situación | 2a. situación |
|---------------|--|---|
| 1. Víctima | Montes | Pereyra |
| 2. Motivación | mujer X que está insinuada en el texto como causante del hecho. (p. 107). | Petrona. Personaje en que convergen los galanteos de Pereyra y el protagonista. |
| 3. Victimario | Lamas. Su identidad como asesino es sólo sugerida hacia el final del cuento. | El protagonista. |

Hay una ambigüedad implícita en el relato que está sugerida casi imperceptiblemente. La coincidencia de las acciones por su motivación se corrobora en las partes últimas del texto. Sin embargo, se va captando un consecuente desvío del objetivo propuesto inicialmente por el protagonista. Tal objetivo —vengar la muerte de Montes— es camuflado por otro que también está motivado por los deseos vengativos del protagonista.

"Que a uno le saquen la mujer no es para reírse, pero si encima de eso la culpa la tenés vos, se imaginarán que no le veía la gracia. Cuando la apremié para que me viniera a ver esa misma noche, se puso a llorar y dijo que el cabo o el capataz de a bordo la tenía entre ojos y se sospechaba lo ocurrido, que no quería perder el conchabo [el trabajo] y

(5) OSTRIA GONZALEZ, Mauricio. "Rayuela: poética y práctica de un lector libre". Concepción, Universidad de Concepción, 1977, p. 3.

(6) MAC ADAM, Alfred J. *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*. Buenos Aires-Nueva York, Ed. La Librería, 1971, p. 108.

otras bolas [mentiras] parecidas. Creo que fue en ese momento que me di cuenta de la cosa y me quedé pensando. De la gallega no me importaba mucho, aunque el amor propio me comía la sangre." ("El móvil", p. 112). Las aclaraciones parentéticas son nuestras.

La caracterización de Lamas, a través de las palabras del narrador (caracterización indirecta), ofrece los mismos aspectos en las dos veces que es descrito:

"En seguida estuvimos como chanchos con Pereyra, pero Lamas era más reservado y parecía medio tristón." ("El móvil", p. 110).

"A la mañana siguiente charlé largo con Lamas... Era un tipo callado, medio tristón..." (p. 111).

El contraste entre los rasgos que definen la personalidad de Lamas y la evidencia del asesinato cometido por él permiten que la intensidad de la trama (el acercarnos paulatinamente a su desenlace) sólo llegue a su punto crítico cuando el narrador confíe a Lamas el crimen cometido. Concretamente, Petrona, cumplirá con un papel transitorio —en un primer momento— y resolutorio —después—. Contribuye en la pesquisa del narrador hasta generar el velado conflicto entre Pereyra y aquél. La fricción que brota en la mente del protagonista es abolida con la eliminación física del rival. Las fuerzas emotivas se sobreponen a la intención racionalizada hasta emerger a un primer plano en la conciencia del personaje-narrador.

"A eso de las cinco me golpeó la puerta. Venía muerta de risa y de entrada me anunció que Pereyra no tenía nada en los brazos. "Me sobró tiempo para mirarlo por todos lados", dijo, y se reía como loca. Yo pensé en Lamas que me había resultado el más simpático, y me di cuenta de lo infeliz que es uno por dejarse llevar así. Qué simpático ni qué carajo. Si Ferro y Pereyra quedaban afuera, no había vuelta que darle. De pura bronca la tumbé ahí nomás a la Petrona, que no quería, y le di unos chirlos para activar la desvestida." ("El móvil", p. 111).

La encrucijada de sentimientos encontrados (venganza, amor, recelo, o nostalgia por volver a Buenos Aires) será precisada por Joaquín Roy quien se expresa así a propósito de "El móvil": "...presenta la dureza del compadrito de arrabal, sus pocos escrúpulos. Sin embargo, no por ello deja de estar carcomido por la nostalgia. El ser sin resentimientos aparentes pa-

rece estar rodeado de música tanguera y los versos muchas veces carentes de poesía conceden aureola de ser humano al criminal..." (7).

Las alusiones extratextuales se dan por la similitud de la historia contada con el cine ("biógrafo") o con la literatura ("el conde de Montecristo"). El narrador equipara su anécdota —con el cine o la literatura— concediéndose el papel de codificador (director o autor) de determinados sucesos que son seleccionados por él para narrarlos. El significado de estas referencias extratextuales es puntualizado por Jaime Alazraki: "Estas comparaciones con la ficción, interpoladas para acentuar el carácter inverosímil de la narración, actúan... como "el teatro dentro del teatro", como un medio de otorgar verosimilitud a la ficción autenticando, por contraste el relato del narrador" (8). Veamos el contexto en que se encuentran tales referencias:

"No me lo van a creer, es como en las cintas de biógrafo, las cosas son como viene y vos las tenés que aceptar, si no te gusta te vas y la plata nadie te la devuelve." ("El móvil", p. 107).

Y más adelante volverá sobre la misma alusión cinematográfica.

"O andá a saber si el mozo a última hora no consiguió otros papeles. La cosa es que ahora sigue el biógrafo porque yo y Barros hablamos toda una noche, y a la mañana me constituí en el Departamento y empecé con los papeles." (pp. 108-109).

La alusión al pasado de la historia en contraposición con el presente en que se está contando es utilizada para interpolar la referencia literaria.

"Ya les estoy viendo la cara pero paciencia. Si quieren no lo sigo. Y bueno, entonces echá más caña y háganse de cuenta que están leyendo el conde de Montecristo. Ya les previne de entrada que estos casos no les ocurren a todos, aparte que eran otros tiempos." (p. 109).

(7) ROY, Joaquín. *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona, Ed. Península, 1974, p. 126.

(8) ALAZRAKI, Jaime. "Dos soluciones estilísticas al tema del compadre". En: *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona, Ed. Hispam, 1975, p. 26.

La simbiosis que se efectúa entre los registros de habla popular y la elaborada estructura lingüística potencia la evidencia de un espíritu nacional sin caer en el costumbrismo trasnochado. El crítico Alazraki expresa: "No se trata de reproducir, más o menos literalmente, una jerga o habla determinada. La autenticidad que logra Cortázar proviene de la asimilación de la voz de un tipo porteño, no muy diferente a la suya, a las necesidades *literarias* de la narración" (9). Un segundo plano de la realidad emerge de la recreación literaria de un acaecimiento donde el narrador incorpora condensadamente los hilos significativos del relato.

EXPRESIONES POPULARES ARGENTINAS I

Ofrecemos aquí un cierto número de palabras y frases propias del habla popular argentina que aparecen en "El móvil".

En algunos casos se puede hablar de voces típicamente argentinas y en otros de voces rioplatenses, de hispanismos o incluso regionalismos ("maula"), arcaísmos ("biógrafo") y hasta de lunfardo (hablar al vesrre, al revés, que se da en el cuento "Torito" como veremos oportunamente).

Estas expresiones admirablemente utilizadas por Cortázar en función de la atmósfera y necesidades literarias del cuento nos remiten necesariamente a recordar antes ciertos conceptos básicos pertinentes al tema.

Se denominan "niveles" de lengua a los planos o matices que la lengua general recibe según su uso por diferentes grupos sociales, profesionales, de diferentes lugares geográficos, etc.

La "jerga" es la forma variable fonéticamente, es el lenguaje especial de un grupo profesional. La jerga de los delincuentes se llama "lunfardo" (lo que en España se llama o llamaba "germanía"). El lunfardo se originó en las afueras de Buenos Aires y avanzó hacia el centro arraigándose en gentes de mediana condición. Tiene unas 1.500 palabras. A veces se vale del "vesrre" o de la repetición (que también es apreciable en el monólogo del protagonista de "Torito"), etc.

Sin pretender agotar el tema (que en sí excede los objetivos de este trabajo) seleccionamos algunos ejemplos con la explicación adjunta, que se ha intentado sea lo más fiel posible,

(9) *Ibid.*, p. 37.

con la intención de precisar la riqueza que encierra el texto del autor argentino en el plano lingüístico. Otro tanto haré con "Torito" cuando corresponda.

biógrafo (p. 107) = antiguamente la sala de cine.

macaneo, macana, macanear (p. 107) = voz de origen indígena referente a un tipo de arco. Hoy significa decir mentiras, fastidiar.

timba (p. 107) = jugar a las cartas.

espichado (p. 107) = muerto.

coco (p. 108) = cabeza.

al cuete (p. 108) = corrupción de al cohete: de balde.

rajaba (p. 108) = escapaba.

hacerse humo (p. 108) = desaparecer.

palanquear (p. 109) = ayudar con recomendación, "enchufar".

polleras (p. 109) = faldas.

afilar (p. 110) = flirtear, "ligar".

gallegos (p. 112) = españoles por inclusión.

tanos (p. 112) = abreviación de napolitanos, italianos por inclusión.

bolas (p. 112) = mentiras.

conchabo (p. 112) = trabajo.

facón (p. 114) = cuchillo.

al ñudo (p. 114) = corrupción de "al nudo", significa que ya carece de sentido.

pisar el palito (p. 110) = caer en la trampa.

tirar un lance (p. 110) = probar suerte.

estar embalado (p. 110) = dirigirse en una dirección como una bala, en el sentido literal y figurado.

agarrar viaje (p. 111) = comprender y aceptar algo rápidamente.

lo sobraba (p. 112) = superar a alguien fácilmente, con diferencia.

tener un punta de hijos (p. 113) = tener varios hijos.

"TORITO"

La recreación literaria de un personaje histórico para el deporte argentino, se lleva a cabo en el contexto del cuento. Hay una imbricación patente entre la realidad y lo narrado en primera persona. El protagonista desde el hospital —presente del relato— rememora su pasado sirviéndose de la técnica del estilo indirecto libre.

"Torito" es Justo Suárez (conocido como el "Torito de Mataderos" y que por los años 30 contaba con el inmenso afecto

de los argentinos aficionados al box). Ya desde la dedicatoria se nos anticipa el asunto (10) del cual partirá la narración. Es una especie de homenaje literario.

“A la memoria de don Jacinto Cúcaro, que en las clases de pedagogía del Normal “Mariano Acosta”, allá por el año 30, nos contaba las peleas de Suárez.” (“Torito”, p. 117).

Volvemos aquí, como en “El móvil”, a encontrar un sinnúmero de locuciones que son propias del habla del protagonista (ver p. 154). Personalizan una conciencia colectiva latente en la realidad que refiere y nos trasladan a un Buenos Aires del Parque Romano, el River (equipo deportivo), la calle Chacabuco, o el barrio de Lanús.

Los dos espacios sobre los que gira la narración están supeditados a los tiempos evocados por el narrador. El presente del relato y el pasado, donde se sitúan sus memorias boxísticas, se conectan respectivamente con los siguientes espacios: el espacio físico —la habitación del hospital donde se encuentra— y el espacio mental —escenario donde cobran realidad por el recuerdo dichas memorias—. Se presentan indistintamente alterando así la linealidad espacio-temporal. El pasado más próximo está constituido por la alusión a su última pelea con Víctor Peralta quien fue el causante de la derrota del protagonista.

“Lástima esta tos, te agarra descuidado y te dobla. Y bueno, ahora hay que cuidarse, mucha leche y estar quieto, qué le vas a hacer. Una cosa que me duele es que no te dejan levantar, a las cinco estoy despierto y meta mirar p'arriba. Pensás y pensás, y siempre lo malo, claro. Y los sueños igual, la otra noche, estaba peleando de nuevo con Peralta. Por qué justo tengo que venir a embocarla en esa pelea, pensá lo que fue, pibe, mejor no acordarse. Vos sabés lo que es toda la barra ahí, todo de nuevo como antes, no como en Nueva York, con los gringos... Y la barra del ring-side, toda la hinchada, y unas ganas de ganar para que vieran que... Otra que ganar, si no me salía nada, y vos sabés cómo pegaba Víctor.” (“Torito”, pp. 124-125).

(10) El asunto está definido por Wolfgang Kayser como “Lo que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria, y va a influir en su contenido. El asunto está siempre ligado a determinadas figuras y comprende un período determinado de tiempo.” *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Ed. Gredos, 1972, pp. 71-72.

Así el manejo del tiempo se constituye en "...un pretérito presentizado por el autor que lo presenta" (11).

Se puede hablar de la existencia de un monólogo dramático, tradicional, entremezclado con una de las técnicas de la corriente de la conciencia: el soliloquio (12). Dicha técnica está mediatizada por la presencia de un interlocutor no concretizado para quien el narrador verbaliza sus digresiones mentales. Dicha técnica contribuye al procesamiento de los acontecimientos objetivos a través de un pensamiento —el del narrador-protagonista— que los decanta y los revierte en el interlocutor —elemento creado para la estructura del relato—. A este respecto dirá Mercedes Rein: "el ...hecho objetivo... pasa por la conciencia del personaje intermediario, que actúa como espejo de la situación" (13). Veámoslo en el cuento:

"Después me pusieron hielo, fíjate un poco yo con hielo. El trompa no decía nada, lo malo que no decía nada. Te juro que tenía ganas de llorar como cuando llega... Pero para qué te vas a hacer mala sangre. Si llego a estar solo, te juro que moqueo. "Mala pata, patrón", le dije. Qué más le iba a decir. El dale que dale al tabaco. Fue suerte dormirme. Como ahora, cada vez que agarro el sueño me saco la lotería. De día tenés la radio que trajo la hermanita, la radio que... Parece mentira ñato." ("Torito", p. 119).

La Realidad 1, objetiva, está constituida por la trayectoria pugilística y personal de Justo Suárez: sus peleas, sus relaciones sentimentales que influyeron negativamente en su combate en Nueva York, su empresario boxístico (el patrón, el "trompa" que en lenguaje al "vesrre" —al revés— significa precisamente patrón), su vida familiar con su madre y su vida de muchacho de barrio, humilde, con sus amigos. Igualmente forma parte de esto el cúmulo de anécdotas que jalonaron su vida

(11) LOPEZ, Osvaldo. "Sobre Julio Cortázar". En: *Homenaje a Julio Cortázar*. Nueva York, Ed. Helmy Giacomani, 1972, p. 214.

(12) La definición que nos da Robert Humphrey acerca del soliloquio es la siguiente: "El soliloquio... puede definirse como la técnica de representar el contenido y los procesos síquicos de la mente del personaje al lector, directamente y sin la presencia del autor, pero con un público tácitamente supuesto". En: *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969, p. 47.

(13) REIN, Mercedes. *Cortázar y Carpentier*. Buenos Aires, Ed. Crisis, 1974, p. 38.

profesional (las del Príncipe de Gales, futuro Duque de Windsor, y la de la lluvia en la noche de la pelea con el primero de los hermanos Venturi, entre otras).

La Realidad 2, la de los recuerdos, está vertida a través de una visión subjetiva del protagonista-narrador. Podemos establecer una tipología del "corpus" evocado así: 1. Sus peleas (nos referimos a las diez que en el texto aparecen rememoradas). 2. Sus anécdotas familiares de niñez y juventud en que aparece patente la figura de la madre. 3. Las relaciones que sostiene con el patrón que ejemplifican las etapas de su carrera profesional (inicio, ascenso, consagración y ocaso). 4. La relación con la figura influyente de su novia.

La simbiosis que se opera entre las dos realidades es palpable si nos basamos en el recuento de ambas realidades anteriormente hecho. Refrendamos lo anterior con las apreciaciones objetivas hechas sobre esto por el propio Cortázar: A cuarenta años de la modesta saga de Justo Antonio Suárez (¿Antonio?), los nombres y situaciones que entrego a las investigaciones son estos: El "patrón", claro, era Pepe Lectoure; el negro "Flores, creo"-Bruce Flowers ... A Tala creo que lo inventé, pero "el Brujo" era Juan Carlos Casalá, un uruguayo. El "Tani" Loayza vino de Chile en busca del sueño; el "yoni" del auto rojo era un yanqui llamado Herman; Suárez, cuya memoria también vacila en el cuento, tenía que acordarse sin embargo de que el hombre que acabó con él se llamaba Billy Petrolle, apodado "El expreso de Fargo". Moco-roa, tocayo mío, y Luis Rayo, admirable estilista español, no son nombres fácilmente olvidables; creo que "los hermanos" se llamaban Venturi, y que el episodio del chaparrón que obligó a suspender uno de los combates ocurrió realmente" (14). Más adelante Cortázar especifica que el hombre que derrotó a Suárez, ya en Buenos Aires, luego de perder en Nueva York, se llamaba Víctor Peralta.

La caracterización del protagonista concretamente delineada a través del léxico que le es propio, su modo de hablar (15), refuerza la atmósfera del relato. Citemos un párrafo significativo donde se puede constatar tal apreciación:

(14) CORTAZAR, Julio. "La contratapa de la voz". En: *Análisis*. Buenos Aires, no. 471, mar, 1970, p. 51.

(15) Las modalidades del habla interpoladas en el relato literario son ampliamente estudiadas por Enrique Anderson Imbert en su libro *Crítica interna*. Madrid, Ed. Taurus, 1961, p. 350.

“Hasta me hizo pelear con dos hermanos, con el primero fue colosal, al cuarto round se pone a llover, ñato, y nosotros con ganas de seguirla porque el tanito era de ley y nos fajábamos que era un contento, y en eso empezamos a refalar y dale al suelo yo, y al suelo él... Era un pantomima, hermano... La suspendieron qué macana. A la otra vez el tano cobró por las dos, y el patrón me puso con el hermano y otro pesto... Qué tiempos, pibe, aquí sí era lindo pelear, con toda la barra que venía, te acordás de los carteles y las bocinas de auto, che, qué lío que armaban en la popular...” (“Torito”, pp. 122-123).

La relación soledad-incomunicación es el eje sobre el cual gira la narración. Transcribimos los conceptos de Planells a este respecto que son bastante explicativos de tal línea temática: “Torito está más que solo. Su gran torturadora, su memoria, fluye sin control trayendo recuerdos de su gloria pasada a la sombra de la derrota, la pobreza y la enfermedad presentes. El castigo corporal de Torito se transforma en castigo interior; incomunicado consigo mismo y con los demás, es un solitario sin remedio, que no hallando explicación a sus vivencias crea, inconscientemente, un mecanismo defensivo que detiene y retrocede su tiempo interior” (16). El sueño como apertura imprecisable a “otras” realidades, como prolongación de la realidad latente en el recuerdo, emerge como una iteración significativa preponderante para el relato.

“A la mitad de la pelea la empecé a pasar mal, después no me acuerdo mucho. Mejor no acordarse, no te parece. Son cosas que para qué. Me quisiera olvidar de todo. Mejor dormirse, total aunque soñés con las peleas a veces le acertás una linda y la gozás de nuevo. Como cuando el príncipe, qué plato. 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.” (“Torito”, p. 125).

El narrador-protagonista ofrece una apertura al relato en la medida en que “...abandona su posición de creador absoluto, renuncia a comentarios o aclaraciones que tiendan a una interpretación unívoca, evita descripciones demasiado obvias, rompe con la fácil coherencia de la narración lineal y cronológica. La ruptura se convierte en principio estructurador del texto, creando relaciones de tensión, por contraste, por discontinuidad, por

(16) PLANELLS, Antonio. *Cortázar: Metafísica y Erotismo*. Madrid, Ed. José Porrúa Turranzas, 1979, p. 48.

inconexión..." (17). Esta apertura es posible en la medida en que los saltos temporales dentro del fluir de su conciencia están unidos por un hilo temático consecuente. Las frases entrecortadas por puntos suspensivos marcan, en ocasiones, el paso de una evocación a otra enlazadas por una palabra que se repite.

"Esa vez no me dio gusto ganar, más lindo hubiera sido una linda agarrada, cuatro o cinco vueltas como con el Tani o con el yoni aquel, Herman se llamaba, uno que venía con un auto colorado y una pinta bárbara. Cobró, pero fue lindo. Qué leñada, mama mía. No quería aflojar y tenía más mañas que... Ahora que para mañas el Brujo, ché." ("Torito", p. 122).

Además de las referencias extratextuales de carácter localista encontramos los nombres de personajes de la época dentro del mundo musical: Francisco Canaro, Osvaldo Fresedo y Pedro Maffia, figuras muy populares de la música ciudadana rioplatense (el tango) así como el propio Carlos Gardel. Igualmente se hace alusión al legendario "jockey" de Gardel, Irene Leguísamo (a) Legui, al cual se le dedicaron algunos tangos. Homenaje popular que también mereció Justo Suárez.

También la anécdota con "el príncipe", el Duque de Windsor, tiene una correspondencia con la realidad objetiva. "El episodio del príncipe ocurrió durante la dictadura de Urriburu; el notorio Eduardo de Windsor, príncipe de Gales, vino a inaugurar la Exposición Rural de Palermo, y como buen sátrapa visitando sus dominios —frigoríficos, ferrocarriles y clubes de polo— se trajo bufones y juglares, por ejemplo un regimiento de gaiteros escoceses (los Cameron Highlanders), y al campeón de peso pesado de Inglaterra, Fred Webster que Suárez noqueó a la primera vuelta para estupefacción del príncipe (y tal vez de Urriburu) presentes en el ringside" (18). Tal suceso está narrado en el relato así:

"Claro que a veces la gozaba, como la vez del príncipe. Eso fue un plato, te juro, el príncipe en el ringside y el patrón que me dice en el camarín: "No te andés con vueltas, no te vayas a dejar vistear que para eso los yonis son una luz", y te acordás que decían que era el campeón de Inglaterra, o qué

(17) OSTRIA GONZALEZ, Mauricio. "*Rayuela*: poética...", op. cit., p. 12.

(18) CORTAZAR, Julio. "La contratapa de la...", op. cit., p. 51.

se yo qué cosa... Pobre trompa se creía que no me daba cuenta. Che, y el príncipe ahí abajo, eso fue grande, a la primera finta que me hace el rubio le largo la derecha en gancho y se la meto justo. Te juro que me quedé frío cuando lo ví patas arriba." ("Torito", p. 121).

EXPRESIONES POPULARES ARGENTINAS II

- ñato (p. 117) = de nariz respingada.
fajan (p. 117) = pegan físicamente.
maula (p. 117) = corrupción de malo.
pucha (p. 117) = interjección, en vez de puta.
juné (p. 118) = mirar con malicia.
trompa (p. 118) = patrón en "vesrre"; lunfardo.
leñada (p. 118) = golpes.
piña (p. 120) = trompada, golpe de puño.
la barra (p. 119) = el grupo de amigos, la pandilla.
pera (p. 120) = mandíbula.
empilchada (p. 121) = vestirse bien, ponerse elegante.
pucho (p. 124) = cigarrillo, colilla de cigarrillo.
chamuyó (p. 121) = decir algo inentendible.
pibe (p. 117) = muchacho, niño, chico.
encajar la biaba (p. 117) = encajar, asimilar la paliza.
andate al sobre (p. 117) = vete a la cama, a dormir.
cabrero como la gran flauta (p. 117) = enojado como él solo.
"te la voglio dire" (p. 120) = frase en italiano que se ha hecho "vox populi" en Argentina; significa te la quiero decir.
fue un plato (p. 121) = fue algo genial, o gracioso.
que pestos (p. 120) = se denomina "pesto" a un tipo de salsa italiana, en el habla popular significa paliza física o verbal.
de puro rana (p. 121) = de puro listo.
esperanza e'pobre (p. 117) = contracción; dícese cuando hay que esperar mucho que es más largo que la esperanza de un pobre.