

I GIOCHI CON LE PAROLE IN *RAYUELA* E *62. MODELO PARA ARMAR* DI JULIO CORTÁZAR

MARA IMBROGNO
UNIVERSITÀ DI ROMA LA SAPIENZA

Abstract – This article aims to analyze games with the language that are present in *Rayuela* and *62. Modelo para armar*, novel published by Julio Cortázar in 1968, five years after his most famous work and inspired by one of its ‘expendable’ chapters. Games with which the writer puts into question reality and offers a new look at literature and life.

The first section of the article will focus on the many games with words in the two novels and on the languages invented by the characters. The second section, instead, will address puns (consisting mainly of distorted quotes or alterations of philosophical or religious language). The third will be dedicated to the games that Cortázar creates on the ‘direction’ level of the two novels, like the organization of the dialogues, the innovative spelling of phrases, the brilliant use of the mechanism of repetitions.

Keywords: Cortázar; word games; language; *Rayuela*; *62. Modelo para armar*

1. Giochi con le parole

Molti dei personaggi che popolano *Rayuela* e *62. Modelo para armar* – pubblicato da Julio Cortázar nel 1968, a cinque anni di distanza dal suo romanzo più famoso e composto proprio a partire da uno dei suoi capitoli¹ – intrattengono relazioni abbastanza strette con il linguaggio: Morelli e Calac sono scrittori, Juan fa l’interprete, la pittrice Nicole riceve l’incarico di realizzare illustrazioni per i vocaboli di un’enciclopedia... La maggior parte di loro subisce del resto – a prescindere dalle rispettive professioni – il fascino delle parole, e interagisce con esse in modi sorprendenti.

Ad esempio la Maga, personaggio che mantiene un contatto privilegiato con i sensi e la fantasia, mentre ascolta un complesso discorso di Gregorovius immagina che le sue parole prendano forma nella penombra della stanza colorandosi di bianco, azzurro o giallo, e componendo immagini simili ai quadri di pittori contemporanei:

Por momentos alguna frase de Gregorovius se dibujaba en la sombra, verde o blanca, a veces era un Atlan, otras un Estève, después un sonido cualquiera giraba y se aglutinaba, crecía como un Manessier, como un Wifredo Lam, como un Piaubert, como un Etienne, como un Max Ernst. Era divertido, Gregorovius decía: «...y están todos mirando los rumbos babilónicos, por expresarme así, y entonces...», la Maga veía nacer de las palabras un resplandeciente Deyrolles, un Bissière, pero ya Gregorovius hablaba de la inutilidad de una ontología empírica y de golpe era un Friedländer, un delicado Villon que reticulaba la penumbra y la hacía vibrar, *ontología empírica*, azules como de humo, rosas, *empírica*, un amarillo pálido, un hueco donde temblaban chispas blanquecinas. (Cortázar 1996, p. 116).

Manolo Traveler, in perfetto accordo con il proprio cognome – e a dispetto della sua esistenza assolutamente statica –, è incantato dalle parole straniere, che gli appaiono come

¹ Il legame tra i due romanzi è stato analizzato più estesamente in altra sede (Imbrogno 2012).

oasi o scale che conducono ad altri mondi. Mentre Juan, “beduino poligloto” abituato agli assalti continui delle parole evase dalla sua cabina d’interprete, è capace di fermarsi in strada a contemplare la parola *trapisonda*, che si apre come una valigia e lascia rotolare via tutte le possibili realizzazioni del suo campo semantico:

la palabra trapisonda que daba trampa, sonda, trapa, pisos, trapos, el estrecho de Sonda, y con un leve cambio hasta un viento caliente que soplab a veces en Mendoza y en la infancia. Habitudo a esas secuelas del trabajo, Juan se había parado en una esquina esperando lo que todavía pudiera brotar de la maleta trapisonda. Faltaba el pisón, pero vino antes de la honda, que fue la última chispa que alcanzó a dar la palabra al apagarse. (Cortázar 1995, p. 66).

Chi però vanta il rapporto più peculiare ed intenso con il linguaggio è Horacio Oliveira: lui non si limita ad usare le parole come strumento di comunicazione,² ma le descrive, ne commenta le qualità estetiche, ne parla insomma come se si stesse riferendo ad esseri dotati di vita propria. Se infatti nel corso del suo dialogo immaginario con René Crevel, rispondendo ai commenti del poeta surrealista sul suo rapporto con le parole, chiarisce: “Hace un rato que no me acuesto con las palabras. Las sigo usando, como vos y como todos, pero las cepillo muchísimo antes de ponérmelas” (Cortázar 1996, p. 87), più tardi spiega a Etienne come alle parole piaccia essere tirate fuori dall’armadio e lasciate libere di volteggiare per la stanza, e ne descrive affettuosamente i giochi. Altre volte, in preda ai fumi dell’alcool, gli capita di immaginare lotte senza quartiere di ‘parole-formica’ contro ‘parole-scolopendra’ che si danno battaglia sulla sua lingua... Allarmato dunque all’idea di una temibile ribellione del verbo contro il proprio creatore – “También a mí, a veces, me parece estar engendrando ríos de hormigas feroces que se comerán el mundo” (ivi, p. 351) –, Oliveira decide di difendersi da questo incombente assedio sferrando a sua volta degli attacchi contro il linguaggio. Il più famoso tra questi è l’*hachismo*, stratagemma che consiste nell’anteporre la lettera ‘h’ a tutti i termini che iniziano con una vocale e che Horacio vuole ridicolizzare o rendere inoffensivi: l’argentino ci mette ad esempio in guardia dalla “Hebriedad, hastuta complice del Gran Hengaño” (ivi, p. 175), dalle perniciose “hinquietudes del hespíritu” (ivi, p. 238), e persino dalle proprie strategie discorsive: “Heste Holiveira siempre con sus hejemplos” (ivi, p. 334). Esaminando con attenzione le parole e i contesti in cui Oliveira opera queste aggiunte è possibile constatare che, oltre a mettersi al riparo da eventuali aggressioni da parte del linguaggio, il protagonista di *Rayuela* ottiene come effetto secondario quello di prendere meno sul serio le sue stesse riflessioni- invitando il lettore a fare al trettanto - e di superare col ricorso all’autoironia l’impasse a cui spesso la sua inesauribile auto-dialettica lo conduce. Le altre strategie che il personaggio predilige per neutralizzare le parole e i contenuti che esse veicolano, o che a suo dire non riescono a veicolare adeguatamente, sono il ripetere d’un fiato la stessa parola tradotta in quattro o cinque lingue diverse³ e lo spaziare nel campo semantico di un vocabolo. La sua difficoltà nel raccontare all’amico Traveler il vissuto parigino, ad esempio, è illustrata così:

² Diffidando anzi della loro effettiva utilità in questo ambito. In uno dei lunghi dibattiti esistenziali del *Club de la Serpiente* Horacio afferma infatti, rivolgendosi a Roland: “Vos y yo somos dos entes absolutamente incomunicados entre sí salvo por medio de los sentidos y la palabra, cosas de las que hay que desconfiar si uno es serio” (Cortázar 1996, p. 138).

³ Ad esempio quando immagina che le parole si vendichino della sua artificiosità nello scrivere, mordicchiandolo come farebbe un cane acquattato sotto la sua scrivania, e si domanda: “¿Por qué, por qué, pourquoi, why, warum, perchè este horror a las perras negras?” (ivi, p. 351). O quando parla dei gatti, “siempre inevitablemente los minouche morrongos miaumiau kitten kat chat cat gatto grises y blancos y negros y de albañal [...] invariablemente amigos de la Maga” (ivi, p. 27).

Si empezaba a tirar del ovillo iba a salir una hebra de lana, metros de lana, lanada, lanagnórisis, lanatúrner, lannapura, lanatomía, lanata, lanatalidad, lanacionalidad, lanaturalidad, la lana hasta lanáusea pero nunca el ovillo. (ivi, p. 254).

Questo aspetto conflittuale del suo rapporto con il linguaggio lascia comunque spazio a dei giochi in cui prevale l'aspetto ludico o d'intrattenimento. Per ammazzare il tempo nei lunghi pomeriggi a Buenos Aires gli capita infatti di elaborare ipotetici titoli di giornali nei quali alterna notizie catastrofiche a notizie tragicomiche, infarcite di giochi di parole, come quella che recita: "Se le enreda la lana del tejido y perece asfixiada en Lanús Oeste" (ivi, p. 197). Alternativa valida è quella di comporre – sfruttando l'ispirazione ricavata dall'ascolto di conversazioni altrui in metropolitana, caffè o negozi –, dei *diálogos típicos*, come la seguente conversazione tra spagnoli in cui ciascun interlocutore (adeguandosi perfettamente allo stereotipo che rappresenta e che Cortázar prende scherzosamente di mira) cerca di imporre all'altro l'argomento che gli interessa:

DIALOGO TIPICO DE ESPAÑOLES

López. –Yo he vivido un año entero en Madrid. Verá usted, era en 1925, y...

Pérez. –¿En Madrid? Pues precisamente le decía yo ayer al doctor García...

López. –De 1925 a 1926, en que fui profesor de literatura en la Universidad.

Pérez. –Le decía yo: «Hombre, todo el que haya vivido en Madrid sabe lo que es eso.»

López. –Una cátedra especialmente creada para mí [...].

Pérez. –Exacto, exacto. Pues ayer mismo le decía yo al doctor García, que es muy amigo mío...

López. –Y claro, cuando se ha vivido allí más de un año, uno sabe muy bien que el nivel de los estudios deja mucho que desear.

Pérez. –Es un hijo de Paco García, que fue ministro de Comercio, y que criaba toros.

López. –Una vergüenza, créame usted, una verdadera vergüenza.

Pérez. –Sí, hombre, ni qué hablar. Pues este doctor García... [...] (ivi, p. 198).

Se poi sopraggiunge la noia anche per questo nuovo passatempo, la soluzione ideale è comporre una *jitanjáfora*⁴ sfruttando la lista di nomi esotici inserita in una pubblicazione dell'Unesco:⁵

U Nu,
U Tin,
Mya Bu,
Thado Thiri Thudama U E Maung,
Sithu U Cho,
Wunna Kyaw Htin U Khin Zaw,
Wunna Kyaw Htin U Thein Han,
Wunna Kyaw Htin U Myo Min,
Thiri Pyanchi U Thant,
Thado Maba Thray Sithu U Chan Htoon. (*ibidem*).

Anche il terzetto che Horacio forma con Talita e Traveler dopo il suo rientro a Buenos Aires, numericamente inferiore al *Club de la Serpiente* ed in cui la componente ludica sembra prendere il posto di molte delle discussioni intellettuali parigine, si dedica a creare

⁴ Piccolo componimento poetico insensato ed eufonico. Alfonso Reyes spiega la genesi di questo termine, da lui coniato, in *La experiencia literaria* (Reyes 1962, pp. 183-185).

⁵ Organizzazione per la quale Cortázar ha lavorato come traduttore e dalle cui pubblicazioni prendono spunto, nel cap. 140, anche gli interessanti 'esercizi linguistici' di Traveler e Talita.

nuovi giochi con le parole, in particolare *los juegos en el cementerio*: questi consistono nell'aprire un vocabolario scegliendo una pagina a caso e giocare con la sequenza di termini, più o meno arcaici, in essa riportati. È evidente, fin nel nome dato al dizionario, l'allusione ironica a un linguaggio imbalsamato ed accademico, il quale non ha riscontri nella lingua viva e si ostina a custodire vocaboli che sentiamo per la prima volta proprio grazie a questa scherzosa 'riesumazione'. Il gioco si dimostra inoltre capace di adattarsi magicamente alle dinamiche dei personaggi, facendo saltare fuori di volta in volta sequele di parole in sintonia con l'umore dei giocatori o il loro grado di intesa.⁶ Altro passatempo al quale i tre si dedicano con impegno è quello delle *preguntas-balanza* che consiste, secondo la definizione di Milagros Ezquerro, nel "poner en balanza dos definiciones cuyo acercamiento resulta particularmente inesperado, poético o humorístico" (Ezquerro 1996, p. 624). L'unica dimostrazione del suo funzionamento l'abbiamo nella famosa scena della tavola sospesa tra la due finestre quando Horacio, per distrarre Talita che teme di precipitare, le propone il gioco come ancora di salvataggio (Cortázar 1996, pp. 207-208). In ognuno di questi giochi i partecipanti forzano in vario modo il linguaggio rifiutando fermamente il suo utilizzo convenzionale e prendendo le distanze dai suoi veicoli ufficiali (come il vocabolario), nel tentativo di aprire cammini linguistici inesplorati che possano coincidere con nuovi percorsi esistenziali.

Del resto, i personaggi di *Rayuela* mettono in atto le teorie dello scrittore Morelli, che nel romanzo rappresenta l'alter ego di Cortázar e che porta avanti una strenua battaglia contro il linguaggio –principalmente quello letterario – utilizzato con finalità estetiche, mettendone in dubbio l'effettivo contatto con il mondo che esso pretende di descrivere. Con le sue azioni di *guerrilla* linguistica,⁷ che mirano a restituire alle parole la capacità di illuminare le cose e si inscrivono nell'ostinata ricerca di un ponte più autentico con la realtà, Morelli si propone come degno portavoce di un autore che esplora di continuo le parole per "buscar todas las posibilidades de pasaje" (Prego 1985, p. 27).

Nella loro continua ricerca di nuove possibilità ludiche e comunicative della parola, i personaggi di Cortázar si spingono fino a creare linguaggi nuovi: Horacio e la Maga, ad esempio, comunicano con il *glíglico* che è – mi affido ancora una volta alla definizione di Ezquerro –:

una especie de quimera: conserva la sintaxis y algunas palabras del español, e inventa el resto del léxico. El glíglico no es propiamente intellegible para el lector, ni siquiera para los personajes que lo usan, sin embargo «significa», no mediante conceptos claros y precisos, sino mediante intuiciones aproximativas y polisémicas. Se consigue este resultado gracias a la unión de dos recursos: por una parte la conservación de elementos usuales (las voces gramaticales, de modo general), y por una parte el proceso de invención de las voces lexicales, construidas por asociación fónica con palabras españolas existentes. (Ezquerro 1996, p. 623).

Siamo dunque di fronte ad una sorta di linguaggio cifrato che crea complicità tra chi è in grado di gestirlo, escludendo i non 'iniziati': i due lo usano per parlare di un ipotetico

⁶ Può infatti capitare che, aprendo *el cementerio* dopo una serata di particolare tensione e disarmonia latente, i giocatori si trovino di fronte a sequenze di vocaboli minacciosi come "cisco cisticerco, ¡cito!, cisma, cístico e cisión" (Cortázar 1996, p. 192).

⁷ L'anziano scrittore sostiene infatti che "el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar." (ivi, p. 367). E un membro del *Club del la Serpiente* commenta così il suo modo di trasgredire le consuetudini letterarie: "Procede como un guerrillero, hace saltar lo que puede" (ivi, p. 620).

rapporto erotico tra la Maga ed Ossip, coprendo in questo modo termini più diretti e brutali, ma lasciando comunque che il lettore intuisca l'argomento della conversazione:

- Decime cómo hace el amor Ossip–murmuró Oliveira, apretando los labios contra los de la Maga [...]
 –Lo hace muy bien –dijo la Maga, mordiéndole el labio–. Muchísimo mejor que vos, y más seguido.
 –¿Pero te retila la murta? No me vayas a mentir. ¿Te la retila de veras?
 –Muchísimo. Por todas partes, a veces demasiado. Es una sensación maravillosa.
 –¿Y te hace poner con los plíneos entre las argustas?
 –Sí, y después nos entretornamos los porcios hasta que él dice basta basta, y yo tampoco puedo más, hay que apurarse, comprendés. Pero eso vos no lo podés comprender, siempre te quedás en la gunfia más chica. (Cortázar 1996, p. 80).

Cortázar costruirà un intero 'capitolo prescindibile' di *Rayuela* (il 68) utilizzando questo codice comunicativo inventato dalla Maga per descrivere un incontro amoroso tra lei ed Oliveira, e lo stesso Oliveira, nel cap. 144, realizzerà una descrizione analoga, mascherando l'approccio erotico dietro una cortina di vocaboli ricercati arricchita da audaci accostamenti sinestetici tra profumi e pietre preziose. Tornando al *glígligo*, è significativo che Horacio e la Maga ce ne forniscano l'unico esempio pratico proprio mentre si stanno lasciando: ciò lo fa apparire in parte come l'estremo tentativo di preservare un ponte tra loro dopo l'annuncio della rottura ed in parte come una strategia per evitare parole più dirette e dolorose. Una scena quasi identica la troviamo in 62 quando Marrast e Nicole, dopo un confronto a lungo evitato che li obbliga a dichiarare apertamente l'agonia della loro storia, si rifugiano in un armistizio precario e, mentre i loro corpi si allacciano, giocano ai *sobrenombres*, scambiandosi appellativi affettuosamente offensivi, e agli *animalitos*, bestioline immaginarie che ognuno dei due crea e manda a rovinare l'altrettanto immaginario giardino dell'altro (Cortázar 1995, p. 53). Un altro esempio, dunque, di come questi 'linguaggi a due' possano a volte farsi strumento di una tregua momentanea tra chi li usa.

In 62 esiste però anche un linguaggio inventato che, ricalcando la struttura del *glígligo*, mira ad un più immediato effetto comico e che Calac e Polanco fanno irrompere nelle loro discussioni per insultarsi – forti dell'aspetto minaccioso dei termini usati –, senza che il lettore o gli spettatori del loro scontro riescano a capire cosa i due stiano davvero dicendo. Ecco, ad esempio, l'animata discussione che gli argentini intrattengono presso una fermata del metrò londinese:

- De todos los que conozco, usted es el más cronco –dice Calac.
 –Y usted el más petiforro –dice Polanco–. Me llama cronco a mí, pero se ve que nunca se ha huesnado la cara en un espejo.
 –Lo que usted busca es pelearme, don –dice Calac.
 Los dos se huesnan con una mulga tremenda. Entonces Polanco saca una tiza y dibuja un zote en el piso.
 –Usted es el más cronco –dice Calac.
 –Y usted el más petiforro –dice Polanco. Calac tora el zote con la suela del zapato. Parece como si estuvieran a punto de amafarse.
 –Usted es el más cronco –dice Calac.
 –Y usted el más petiforro –dice Polanco.
 –Lo que usted busca es pelearme –dice Calac.
 –Usted me toró el zote –dice Polanco.
 –Yo se lo toré porque usted me motó de petiforro.
 –Y lo moto de nuevo, si vamos a eso.

–Porque usted es un cronco –dice Calac.

–Un cronco es mucho más que un petiforro –dice Polanco.⁸ (ivi, p. 39).

Altrettanto esilarante è il ‘linguaggio collettivo’ di 62, una sorta di gioco che si scatena quando il gruppo è riunito e consiste in una serie di scambi serrati a colpi di parole incomprensibili, a cavallo tra l’onomatopea ed il linguaggio infantile. Di solito a dare l’avvio a queste sessioni è il monolitico gorgoglio di Feuille Morte, “Bisbis bisbis”, teso a porre fine ad un estenuante scambio di sguardi dei componenti del gruppo, il che ci permette di individuare la stessa funzione catartica che potremmo assegnare al *glíglico*. Ma, in almeno un caso, a provocare questa gioiosa esplosione linguistica sono le riflessioni della signora Cinamomo – assidua frequentatrice del caffè in cui si riuniscono abitualmente i ‘tartari’ – sulla statua realizzata da Marrast, che attivano immediatamente

las tendencias de los tártaros a explicarle las cosas a su manera: «Gutiguti guti guti», dijo mi paredro. «Ostás ostás fetete», dijo Tell. «Poschos toquetoque sap», dijo Polanco. «Tete tete fafa remolino», sostuvo Marrast, a quien naturalmente le tocaba defender la estatua. «Bisbis bisbis», dijo Feuille Morte. «Guti guti», dijo mi paredro. «Ptac», dijo Calac, que confiaba en que el monosílabo cerrara la discusión. «Honk honk honk», dijo Marrast que por el contrario quería mantenerla encendida. (ivi, pp. 169-170).

A differenza di quanto accade col *glíglico* e nelle discussioni tra Calac e Polanco - in occasione delle quali è possibile afferrare se non il contenuto preciso, perlomeno il senso e i toni del discorso -, nella performance del gruppo di 62 il nonsenso prevale, e riusciamo a seguire in parte la ‘conversazione’ solo grazie ai commenti che il narratore intercala alle incomprensibili esclamazioni dei personaggi. In questo caso, dunque, non sono solo gli altri personaggi delle narrazioni ad essere esclusi dallo scambio dialogico dei protagonisti, ma lo è anche il lettore, che in ogni caso resta il destinatario dell’ennesimo esperimento ludico di Cortázar.

2. Giochi di parole

Oltre ai giochi con le parole, nei libri in esame abbondano i giochi di parole, dei quali le strategie di Horacio contro il linguaggio ci hanno fornito in precedenza qualche esempio.

La profonda eterogeneità razziale che caratterizza il *Club de la Serpiente* consente ai suoi membri di ironizzare variamente sulla nazionalità della vittima prescelta: a proposito del cinese Wong, che arriva sul luogo di un appuntamento inzuppato di pioggia, Perico commenta: “El chino está hecho una sopa de algas” (Cortázar 1996, p. 41), modificando il detto popolare con l’aggiunta di un elemento ‘esotico’ suggerito dalla provenienza del personaggio.⁹ Pochi attimi prima lo spagnolo si era invece burlato – con la tipica arroganza del colonizzatore – di Oliveira, applicando alle sue parole il tipico *yeísmo* argentino (*ibidem*). Sempre giocando con le caratteristiche dell’idioma ispanico

⁸ Analizzando il linguaggio di Calac e Polanco, Béatrice Salazar evidenzia che i due “utilizan igualmente un vocabulario con valor puramente connotativo, que engloba diálogos y narración [...] el juego connotativo es doble: por un lado, en el enunciado, contexto y vocablos sugieren una disputa; por otro, la enunciación connota psicológica y culturalmente una pelea de compadres, un lúdico ‘pastiche’ gauchesco” (Salazar 1986, p. 73). Cortázar adotta un procedimento simile per descrivere il litigio tra due comari in *La inmiscusión terrupta*, contenuto nel vol. 2 di *Último Round* (1969). Il particolare linguaggio utilizzato in questo testo è stato analizzato da David Lagmanovich (2008).

⁹ Su procedimenti linguistici di questo tipo si è soffermato José Amicola (1969, p. 62).

nella pratica americana, il terzetto Horacio-Talita-Traveler si diletterà a lungo nella lettura di “Renovigo, periódiko Rebolusionario Bilingüe” e nella parodia della pronuncia ispanoamericana; lo stesso Cortázar dedicherà del resto un capitolo ‘prescindibile’ (il 69) ad un immaginario articolo di questa rivista. Lo scontro epico tra nazioni e detti tipici ritorna in 62 nel divertente scambio tra Marrast che – momentaneamente dimentico delle propria nazionalità francese – afferma: “lo siento en los huesos, como decimos aquí en Londres” e Calac, che fa precedere la sua risposta da una fondamentale premessa: “a parte que a mí tus neuróticos me importan un corno, como decimos allá en Buenos Aires” (Cortázar 1995, p. 87).

Non mancano inoltre nei dibattiti tra i personaggi citazioni letterarie, storiche e filosofiche, opportunamente alterate. Il pittore Etienne, ad esempio, criticando negli altri componenti del *Club de la Serpiente* l’incapacità di percepire la realtà senza la mediazione di etichette linguistiche, e difendendo la teoria secondo cui le cose non andrebbero spiegate ma mostrate, propone, al grido di “Pinto, ergo soy” (Cortázar 1996, p. 39), un diverso e più immediato approccio alla realtà.¹⁰ Alla sua citazione stravolta del cogito cartesiano faranno eco, sempre nell’ottica della ricerca di forme alternative di comunicazione, lo “Swing, ergo soy” (ivi, p. 63) di Roland e l’“Acido, ergo sum” (ivi, p. 368) di Oliveira.¹¹ Sempre Etienne, durante un’appassionata discussione su Morelli – e combinando riferimento storico ed assonanza –, apostrofa Oliveira con uno scherzoso “Horacio Curiacio” (ivi, p. 364), appellativo certamente appropriato per un personaggio così tormentato, dal momento che evoca (riunendole) le due fazioni opposte di una lotta.

Tra le pagine di 62 vediamo invece Tell ricorrere, in un dialogo con Juan, addirittura a una citazione evangelica, anche questa opportunamente rimaneggiata: “se ve que eres tú el que lava los diccionarios del mundo” (Cortázar 1995, p. 63). E resta in ambito liturgico anche Nicole, protagonista di un monologo/dialogo immaginario che mescola italiano e spagnolo e sembra parodiare il rito cattolico della confessione sostituendo, tra l’altro, il confessore con il *paredro*¹² e Dio con una divinità azteca:

Padre, me acuso de haber corrompido a un joven/ ¿Y quién eres tú?/ Padre, paredro mío, soy la malcontenta, mi llaman así/ Ma il tuo nome, figliola/ Il mio nome è Nicole/ Ahimè, Chalchiuhtotolin abbia misericordia di te, perdoni i tuoi peccati e ti conduca alla vita eterna/ Confesso a te, paredro mío, che ho peccato molto, per mia colpa, mia colpa, mia grandissima colpa/ Va bene, lascia perdere, andate in pace, Nicole. Visto: se ne permette la stampa/ ¿Pero quién es Chalchiunosecuanto?/ El dios de las tinieblas, el eterno destructor cuya imagen sólo se refleja en la sangre de los sacrificios, el agua preciosa que es la sangre sobre la piedra del suplicio. Y representa a las víctimas femeninas divinizadas por oposición a los guerreros

¹⁰ La posizione di Etienne deriva dalla scarsa fiducia – più volte ribadita nel romanzo, soprattutto da Oliveira – nelle parole come affidabile mezzo di comunicazione. A questo proposito Rosalba Campra ha osservato che, nelle narrazioni di Cortázar, “Quien posee el instrumento incompleto de ~~la~~ palabra racionalidad- busca entonces un medio que supere lo racional para expresar la propia relación con la realidad” (Campra 2009, p. 33).

¹¹ Pronunciata all’interno di un’articolata riflessione sui meccanismi del pensiero nella quale Horacio trova anche il tempo di citare, a suo modo, il *Don Quijote* di Cervantes: “Por si fuera poco, un sueco acaba de lanzar una teoría muy vistosa sobre la química cerebral. Pensar es el resultado de la interacción de unos ácidos de cuyo nombre no quiero acordarme. *Acido, ergo sum*. Te echás una gota en las meninges y a lo mejor Oppenheimer o el doctor Petiot, asesino eminente. Ya ves cómo el *cogito*, la Operación Humana por excelencia, se sitúa hoy en una región bastante vaga, entre electromagnética y química, y probablemente no se diferencia tanto como pensábamos de cosas tales como una aurora boreal o una foto con rayos infrarrojos” (Cortázar 1996, pp. 368-369).

¹² Entità immaginaria dietro la quale si celano, a turno, i componenti del gruppo di 62. *Modelo para armar*.

sacrificados/ Pero yo, padre, no tengo nada de víctima, no quiero ser víctima, yo he asestado el primer golpe, paredro mío, yo me adelanté a golpear, es a conciencia pura que pierdo mi amor, el resto que te lo cante Calac que lo sabe en su idioma. (ivi, p. 121).

A conclusione di questa lista di citazioni stravolte e deformazioni di vario genere, è doveroso segnalare il fatto che – nel corso delle loro inesauribili esercitazioni linguistico-letterarie – Horacio e Traveler componano e dedichino a Talita “un poema épico en que las hordas farmacéuticas invadían Cataluña sembrando el terror, la piperina y el eléboro” (Cortázar 1996, p. 191) ed in cui al significato metaforico di ‘seminare’ si fa seguire, con effetto umoristico, quello letterale del termine. Ed è altrettanto doveroso menzionare l’esercizio che prescrive di “traducir con inversión maniquea un famoso soneto”, inducendo Talita - o Traveler - a trasformare i versi mallarmeani “La vierge, la vivace et le bel aujourd’hui / Va-t-il nous déchirer avec un coup d’aile ivre”¹³ in “El desflorado, muerto y espantoso pasado, / ¿habrá de restaurarnos con su sobrio aletazo?” (Cortázar 1996, p. 438).

In questa nuova serie di “esperimenti” si passa dai giochi con il lessico al rimaneggiamento di detti popolari e citazioni religiose, filosofiche o letterarie, che illumina la fitta rete intertestuale in cui si trova immerso *Rayuela*, romanzo che lancia ponti in ogni direzione del sapere e nel quale Cortázar, sempre guidato dal desiderio di mostrare aspetti inconsueti della realtà, con i suoi giochi esorta il lettore a rileggere e a rielaborare i prodotti della cultura occidentale e le sue stesse basi.

3. I giochi di Cortázar

Dopo aver dato tanta attenzione ai giochi dei personaggi, è opportuno concedere un po’ di spazio anche ai giochi che si svolgono sul piano della ‘regia’ dei due romanzi, alle strategie che Cortázar mette in atto (senza utilizzare le sue creature come filtro) per sovvertire i modi tradizionali di fare letteratura, per ribadire una volta di più le sue idee sulla realtà e sul linguaggio, espresse con chiarezza nell’intervista con Omar Prego: “Desde pequeño, mi relación con las palabras, con la escritura no se diferencia de mi relación con el mundo en general. Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas tal como me son dadas” (Prego 1985, p. 27). L’attività ludica in cui si manifesta la sua attitudine alla ribellione si svolge su diversi livelli.

Dal punto di vista linguistico, il fatto che l’azione dei suoi romanzi spazi tra diverse città e l’incrocio dei diversi paesi d’appartenenza dei personaggi offrono lo spunto – come dimostravano i precedenti esempi su scala ridotta – a costruzioni gravide di risvolti umoristici. Molti personaggi alternano più lingue all’interno della frase, spesso mescolando la propria lingua di origine a quella che si parla nel luogo in cui si trovano o utilizzando con la massima naturalezza – spesso agevolati dall’abuso di alcool – tutti gli idiomi che conoscono. Un’immagine indicativa di questo procedimento è offerta da Tell che, nel corso di un lungo monologo accompagnato da diversi bicchieri di Campari, riconosce con sé stessa: “Tell, danesa loca, estás borracha, cuando los idiomas te van saliendo a chorritos laterales es que estás borracha” (Cortázar 1995, p. 62).

¹³ Si tratta del sonetto *La vierge, la vivace et le bel aujourd’hui*, del 1884. Come ha evidenziato Marcelo Aebi (1993, p. 376), l’omissione del componimento originale nel testo stimola la curiosità del lettore e lo spinge a cercare la fonte della citazione.

In *Rayuela* Cortázar riesce a creare situazioni esilaranti, ad esempio mostrandoci come i membri del *Club de la Serpiente* si accalchino sulle scale negli attimi precedenti ad una riunione, tramutando il tipico vociare che accompagna simili circostanze in una selva di idiomi diversi – di cui fanno parte anche l'*argot* ed il *lunfardo* – e creando un effetto Torre di Babele (Cortázar 1996, p. 357).

Altro fenomeno linguistico che produce un certo stupore è che tanto la portiera del palazzo di Morelli quanto il vecchietto xenofobo il cui appartamento è situato sopra la stanza della Maga nel corso delle loro le animose liti con i membri del *Club* si ostinino a parlare in francese, anche in un libro redatto in spagnolo:

–C'est pas des façons, ça –decía el viejo–. Empêcher les gens de dormir à cette heure c'est trop con. J'me plaindrai à la Police, moi, et puis qu'est-ce que vous foutez là, vous planqué par terre contre la porte? [...]

–Andá a dormir, viejito –decía Horacio, tirado cómodamente en el suelo.

–Dormir, moi, avec le bordel que fait votre bonne femme? Ça alors comme culot, mais je vous préviens, ça ne passera pas comme ça, vous aurez de mes nouvelles. (ivi, pp. 125-126).

La scelta di non uniformare alla lingua ufficiale del testo solo alcune sequenze dei dialoghi sembra seguire i dettami di un realismo che, nel caso dell'anziano, si rivela molto efficace per sottolineare i suoi pregiudizi nei confronti degli stranieri. La stessa tecnica è presente in 62, dove un annuncio dei *neuróticos anónimos*, coerentemente alla sua pubblicazione su un quotidiano londinese, è fedelmente riportato in inglese. Ma la teoria del realismo, già scarsamente compatibile col fatto che dei francesi non abbiano alcun problema a comprendere le risposte dei sudamericani ai loro attacchi – coerentemente espresse in lingua spagnola – subisce un altro duro colpo al notare come personaggi di origine non ispanica, come Etienne e Roland, utilizzino continuamente il *voseo* ed altri termini tipicamente argentini. Mi sembra allora percorribile l'ipotesi espressa in proposito da Marcelo Aebi il quale, analizzando il plurilinguismo in *Rayuela*, ha osservato che l'inserimento di frasi in una lingua diversa impedisce al lettore di lasciarsi trasportare passivamente dalla narrazione invitandolo invece ad attivarsi per cercare il significato delle espressioni straniere che non comprende.¹⁴

Cortázar trova poi il modo di burlarsi dei clichés che ricorrono in letteratura e nelle conversazioni di ogni giorno, utilizzando due tecniche differenti. L'una consiste nell'unire con un trattino le parole che compongono un luogo comune particolarmente banale: ne dà un esempio Horacio quando parla del retorico “amor-que-sienten-por-sus-esposas” (ivi, p. 351) alcuni suoi conoscenti di Buenos Aires. L'altra si applica invece riportando le parole tutte di seguito, senza separazioni: l'ammirazione di Babs per il marito Ronald si manifesta, infatti, nell'ascoltare i suoi discorsi “bebiendosupalabrasdeunsolotrago” (ivi, p. 365).¹⁵ Sempre che Cortázar non decida, scrivendo cose come “la noticia corriócomounreguerodepólvora” (ivi, p. 356), di creare un effetto parodico intorno alle formule che caratterizzano alcuni romanzetti popolari.

Un risultato analogo si ottiene nella scena della criminale collaborazione in manicomio tra Horacio ed il paziente n.18 ripetendo, ogni volta che al matto viene un'idea

¹⁴ “Una vez que el lector está atrapado dentro de la acción, surgen una frase o una serie de frases en un idioma extranjero que alteran el ritmo del relato. [...] En definitiva, el plurilingüismo produce una interrupción de la narración lineal y contribuye así a impedir la formación del relato que Cortázar calificó de hipnótico” (Aebi 1993, p. 381). E ancora: “En *Rayuela* los idiomas contribuyen a “la búsqueda de un lenguaje nuevo, interrumpen el relato lineal y, a partir de esa interrupción pueden fomentar la participación activa del lector que intente comprenderlo” (*ibidem*).

¹⁵ Questi espedienti linguistici sono stati analizzati anche da John G. Copeland (1967, p. 96).

ingegnosa e limitandosi ad alternare opportunamente i tempi verbali,¹⁶ la formula: “entornó sus ojos verdes de una hermosura maligna” (ivi, pp. 270-273).

Bisogna però osservare che Cortázar, nell’ambito dei due romanzi, utilizza il meccanismo della ripetizione con intenzioni ed effetti molto diversi: nel caso della frase “pero el amor, esa palabra” che si ripete alla fine ed all’inizio di due diversi capitoli di *Rayuela* (il 6 ed il 93), non ci troviamo infatti di fronte all’ennesima, vuota ripetizione parodica, ma ad una sorta di *trait-d’union* che chiude il sipario sulle figure unite di Oliveira e la Maga e lo apre sui tormenti amorosi del solitario Horacio.

Anche in 62, nell’ultima parte del romanzo – e nello spazio di poche pagine – si ripete per tre volte una frase interrotta dello stesso Juan, “Hélène, Hélène, anoche...” (Cortázar 1995, pp. 181, 187, 188), per introdurre una serie di *flash-back* sul suo incontro con la donna della notte precedente – nel corso della quale si sancisce l’impossibilità della loro unione –, quasi con la speranza che ogni volta che la scena si ripete possa cambiare qualcosa, determinando per loro un finale diverso.

L’aspetto ludico della ripetizione ritorna in *Rayuela*, producendo risultati interessanti e stranianti, nel racconto del solitario gioco di Talita con il magnetofono. Le parole che lei registra, e che noi leggiamo sulla pagina, si ripresentano infatti – identiche – ai nostri occhi, ogni volta che la donna riavvolge il nastro per riascoltarle:

Soy yo, soy él. Somos, pero soy yo, primeramente soy yo, defenderé ser yo hasta que no pueda más. Atalía, soy yo, Ego. Yo. Diplomada, argentina, una uña encarnada, bonita de a ratos, grandes ojos oscuros, yo. Atalía Donosi, yo. Yo. Yoyo, carretel y piolincito. Cómico. Manú, qué loco, irse a Casa América y solamente por divertirse alquilar este artefacto. *Rewind*. Qué voz, ésta no es mi voz. Falsa y forzada: «Soy yo, soy él. Somos, pero soy yo, primeramente soy yo, defenderé...» STOP. Un aparato extraordinario, pero no sirve para pensar en voz alta, o a lo mejor hay que acostumbrarse [...]. El ojo mágico es realmente mágico, las estrías verdes que oscilan, se contraen, gato tuerto mirándome. Mejor taparlo con un cartoncito. *REWIND*. La cinta corre tan lisa, tan parejita. *VOLUME*. Poner en 5 o 5 ½: «El ojo mágico es realmente mágico, las estrías verdes que os...» Pero lo verdaderamente mágico sería que mi voz dijese: «El ojo mágico juega a la escondida, las estrías rojas...» (Cortázar 1996, p. 234).

Cortázar riesce a ottenere effetti mirabili anche con la rappresentazione di dialoghi e monologhi. In entrambi i romanzi elimina, ad esempio, i consueti trattini di separazione che caratterizzano un dialogo e ci lascia disorientati nel groviglio di parole che si susseguono, rendendo impossibile identificare chi sta parlando. Riportando una conversazione che si svolge durante il già citato incontro dei componenti del *Club* di fronte ad una porta d’ingresso, colloca sul lato sinistro della pagina i nomi dei personaggi in maiuscoletto, un po’ come per un dialogo teatrale, senza però farvi coincidere le ‘parti’ di ognuno: le frasi strabordano, invadono lo spazio altrui ed accentuano l’impressione di un sovrapporsi dei discorsi e delle voci:

Babs	Alguno que saque el yesquero, coño. Tu pourrais quand même parler français, non? Ton copain l’argencul n’est pas là pour piger ton charabia. Un fósforo, Ronald.
Ronald	Maldita llave, se ha herrumbrado, el viejo la guardaba dentro de un vaso con agua. Mon copain, mon copain, c’est pas mon copain. No creo que
Etienne	
Etienne	
Wong	

¹⁶ Solo in un caso viene sostituito il verbo iniziale, precisamente nel passaggio in cui, contraddetto da Oliveira, l’aiutante “abrió sus ojos verdes de una hermosura maligna” (Cortázar 1996, p. 270).

PERICO vengá. No lo conocés. Mejor que vos.
 Ronald Qué va. Wanna bet something? Ah
 PERICO merde, mais c'est la tour de Babel,
 Wong ma parole. Amène ton briquet,
 Babs Fleuve Jaune de mon cul, la poisse,
 ETIENNE quoi. Los días del Yin hay que
 Babs Ronald armarse de Paciencia. Dos litros pero
 Babs Babs del bueno. Por Dios, que no se te
 Ronald caigan por la escalera. Me acuerdo de
 ETIENNE una noche, en Alabama. Eran las
 & chorus estrellas, mi amor. How funny, you
 ought to be in the radio. Ya está,
 empieza a dar vueltas, estaba
 atascada, el Yin, por supuesto, stars
 fell in Alabama, me ha dejado el pie
 hecho una mierda, otro fósforo, no se
 ve nada, où qu'elle est, la minuterie?
 No funciona. Alguien me está
 tocando el culo, amor mío... Sh... Sh... (ivi, p. 357).

Analogamente, in 62, non sempre i dialoghi (o i monologhi) si mantengono separati dal resto della narrazione con i convenzionali segni di interpunzione: spesso li sostituisce una barra obliqua, che di volta in volta ha il compito di evidenziare l'urgenza o la vivacità degli scambi. Ne forniscono un esempio la lotta interiore di Juan, indeciso se passare o meno la sera della vigilia di Natale nello squallido ristorante Polidor:

Sí/ No/ Por qué no/ Tenés razón, por qué no/ Entrá entonces, cuanto más lúgubre más merecido/ Por imbécil, claro/ *Unto us a boy is born, glory hallelujah*/ Parece la morgue/ Es, entrá/ Pero la comida debe ser horrenda/ No tenés hambre/ Es cierto, pero tendré que pedir algo/ Pedí cualquier cosa y bebé/ Es una idea/ Un vino helado, muy helado/ Ya ves, entrá. (Cortázar 1995, p. 11).

I commenti della gente quando viene esposta ad Arcueil la bizzarra statua di Marrast:

Cuando se corrió el velo de plástico verde y la banda municipal de Arcueil tocó *Sambre et Meuse*, los primeros comentarios audibles para mi paredro fueron pero no tiene la espada ni el escudo/ es un Picasso/ ¿dónde está la cabeza?/ parece un pulpo/ dis donc, ce type-là se fout de nos gueules/ ¿eso ahí arriba es un baúl?/ la mano derecha la tiene puesta en el culo/ no es el culo, es la Galia/ qué enseñanza para los niños/ ya no hay religión/ prometieron limonada y banderitas/ ça alors/ ahora comprendo a Julio César/ no hay que exagerar, eran otros tiempos/ pensar que Malraux tolera esto/ ¿está desnudo o eso que tiene ahí abajo qué es?/ pobre Francia/ yo vine porque recibí esa invitación en cartulina celeste tan distinguida, pero te juro por lo más sacrosanto que si me llevo a sospechar/ (ivi, p. 169).

O il ripetitivo dialogo dello stesso Marrast con il custode di un museo da lui visitato quotidianamente

Es raro de todos modos/ Sí, señor, antes no lo miraba nadie/ Y ahora, de golpe, así.../ Empezó hace unos tres días, y sigue/ Pero no veo a nadie que se interese demasiado/ Es temprano, señor, la gente viene a partir de las tres/ Yo no le encuentro nada de particular a ese retrato/ Yo tampoco, señor, pero es una pieza de museo/ Ah, eso sí/ Un retrato del siglo dieciocho/ (Del diecinueve) Ah, claro/ Sí, señor/ Bueno, tengo que irme/ Muy bien, señor/ Algunas variantes entre el martes y el sábado. (ivi, p. 32).

Il dominio dell'arbitrio del narratore e dei suoi capricci raggiungono però il culmine nel colloquio di Marrast con Mr Withlow, in cui le battute di quest'ultimo vengono completamente omesse – e sostituite dai punti di sospensione – perché ritenute prive di interesse:¹⁷

No es más que una presunción /.../ Estoy sólo de paso en Londres y no creo ser el más indicado para /.../ Una conversación escuchada por casualidad en un *pub* /.../ Hablaban en italiano, es todo lo que puedo decirle /.../ Prefiero que no mencione mi nombre, usted puede decírselo directamente, como pariente /.../ De nada, no faltaba más. (ivi, p. 34).

Le allusioni allo scarsa rilevanza di alcune parole (o personaggi) riemergono in tutti i luoghi del romanzo in cui il un dialogo con qualcuno non riesce ad interrompere il flusso di pensieri di chi lo intrattiene, come segnala Marrast definendo il suo ripetitivo colloquio con il guardiano del museo “el perfecto estereotipo que podía seguirse siempre sin dejar de pensar por cuenta propia” (ivi, p. 32). La stessa cosa capita in *Rayuela* a Morelli, che continua indisturbato a seguire il corso delle proprie riflessioni anche mentre conversa con Etienne ed Oliveira in ospedale (Cortázar 1996, p. 459).

Le interferenze continuano e si moltiplicano, spostandosi anche sul piano musicale e letterario. Le riflessioni di Oliveira dopo la partenza della Maga sono disturbate (o sollecitate?) dal testo di un tango, che si insinua nella sua conversazione con Ossip:

–Se llevó todo –dijo Gregorovius.

Oliveira abrió el cajón de la mesa de luz y sacó la yerba y el mate. Empezó a cebar despacio, mirando a un lado y a otro. La letra de *Mi noche triste* le bailaba en la cabeza. Calculó con los dedos. Jueves, viernes, sábado. No. Lunes, martes, miércoles. No, el martes a la noche, Berthe Trépat, *me amuraste / en lo mejor de la vida*, miércoles (una borrachera como pocas veces. N.B. no mezclar vodka y vino tinto), *dejándome el alma herida / y espina en el corazón*, jueves, viernes, Ronald en un auto prestado, visita a Guy Monod como un guante dado vuelta, litros y litros de vómitos verdes, fuera de peligro, *sabiendo que te quería / que vos eras mi alegría/ mi esperanza y mi ilusión*, sábado, ¿adónde, adónde?, en alguna parte del lado de Marly-le-Roi [...].

–Así que se fue –dijo Oliveira, repantigándose en el sillón con la pavita al alcance de la mano. (ivi, pp. 147-148).

E quando, poco più tardi, resterà solo, le sue riflessioni verranno presentate a righe alterne con dei brani di un romanzo di Pérez Galdós trovato nell'appartamento di Lucía, che diventa oggetto delle sue feroci critiche. La particolare strategia che l'autore adotta in questo frangente per esprimere la sua ribellione verso un certo tipo di letteratura e l'atteggiamento passivo che questa induce nei suoi lettori, è stata descritta efficacemente da Michelle Débax:

No es tanto el texto mismo de Galdós ni su desvalorización por lo cursi y trasnochado de su expresión lo que interpela sino la forma de presentarlo. [Cortázar] Desorienta al lector en un principio y sobre todo dinamita el texto galdosiano al hacerlo estallar y al comentarlo línea a línea sirviendo de aliciente a Oliveira para recordar y criticar a la Maga, lector hembra por antonomasia. (Débax 2007, p. 206).

¹⁷ Nell'ambito di una conversazione che riguarda delle presunte minacce giunte all'orecchio di Marrast ed indirizzate al sovrintendente del museo frequentato dal francese, e nella quale lo stesso materiale informativo – palesemente inesistente – viene in gran parte omesso e lasciato all'immaginazione dell'ascoltatore.

Cortázar sembra inoltre avere un debole per elenchi, iscrizioni, cartelli, cognomi sui citofoni, che riporta accuratamente in maiuscoletto nel testo e che spesso ispirano giochi di parole e catene associative nella mente dei personaggi. È il caso di Pola che, contemplando un calendario, ci fornisce un passivo ed ipnotico ripasso dei giorni della settimana – con rispettive date –, dei santi celebrati in ognuno di questi giorni e dell’orario in cui sorge e tramonta il sole:

Alzando apenas la cabeza Pola veía el almanaque del PTT, una vaca rosa e un campo verde con un fondo de montañas violetas bajo un cielo azul, jueves 1, viernes 2, sábado 3, domingo 4, lunes 5, martes 6, Saint Mamert, Sainte Solange, Saint Achille, Saint Servais, Saint Boniface, lever 4 h.12, coucher 19 h.23, lever 4 h.10, coucher 19 h.24, lever coucher, lever coucher, levercoucher, coucher, coucher, coucher. (Cortázar 1996, p. 374).

Più interessanti le operazioni che Horacio realizza, davanti ad uno sconcertato Ossip, con i nomi contenuti in un elenco di farmacie:

–Primera sección –leyó–. Reconquista 446 (31-5488), Córdoba 366 (32-8845), Esmeralda 599 (31-1700), Sarmiento 581 (32-2021). –¿Qué es eso? –Instancias de realidad. Te explico: Reconquista, una cosa que le hicimos a los ingleses. Córdoba, la docta. Esmeralda, gitana ahorcada por el amor de un arcadiano. Sarmiento, se tiró un pedo y se lo llevó el viento. Segundo cuplé: Reconquista, calle de turras y restaurantes libaneses. Córdoba, alfajores estupendos. Esmeralda, un río colombiano. Sarmiento, nunca faltó a la escuela. (ivi, p. 155).

Per tornare al punto di partenza – dopo una sequela di associazioni che dimostra quanto sfaccettata possa essere la realtà a seconda delle prospettive che si adotta per esaminarla – e restituire loro il significato che avevano in origine: “Reconquista, una farmacia. Esmeralda, otra farmacia. Sarmiento, otra farmacia” (ivi, pp. 155-156).

Se quest’ultimo esempio mostra come in *Rayuela* il gioco con le parole serva ad Horacio, agli altri personaggi ed al loro creatore per cercare finestre su ‘altre cose’ e a decostruire verità universalmente accettate, in 62. *Modelo para armar* l’operazione in qualche modo si radicalizza, diventando fondamentale da un lato per la creazione del romanzo e dall’altro per la sua messa in discussione. Il romanzo si apre infatti con una sorta di gioco linguistico che trasforma l’innocente richiesta di una bistecca al sangue da parte di un cliente del ristorante Polidor nell’evocazione di un ‘castello insanguinato’, dando inizio alla catena associativa¹⁸ – e narrativa – del protagonista:

“Quisiera un castillo sangriento”, había dicho el comensal gordo. [...] *Je voudrais un château saignant*, había dicho el comensal gordo. [...] Desde luego Juan debía ser el único parroquiano para quien el pedido del comensal tenía un segundo sentido; automática, irónicamente, como buen intérprete habituado a liquidar en el instante todo problema de traducción en esa lucha contra el tiempo y el silencio que es una cabina de conferencias, había hecho trampa, si cabía hablar de trampa en esa aceptación (irónica, automática) de que *saignant* y *sanglant* se equivalían y que el comensal gordo había pedido un castillo sangriento, y en todo caso había hecho trampa sin la menor conciencia de que el desplazamiento del sentido en la frase iba a coagular de golpe otras cosas ya pasadas o presentes de esa noche, el libro o la condesa, la imagen de Hélène, la aceptación de ir a sentarse de espaldas en una mesa del fondo del restaurante Polidor. (Cortázar 1995, pp. 5-6).

¹⁸ Che ruota intorno all’inevitabile ed indesiderata associazione tra la sua amata Hélène e l’oscura figura di Erszébet Báthory, contessa ungherese che tra XVI e XVII secolo torturò ed uccise nel suo castello centinaia di giovani donne, usando il loro sangue per i suoi bagni di bellezza.

Ma, soprattutto, si conclude – dopo le cupe atmosfere delle ultime pagine, che vedono la morte di Hélène e l’incontro di Nicole con l’inquietante Frau Marta nella dimensione alternativa della *ciudad* – con il gorgogliante “Bisbis bisbis” di Feuille Morte, che sembra esortarci a non prendere troppo sul serio quanto il narratore ci ha appena raccontato.

D'altronde, anche nell'imprevedibile finale di *62*, Cortázar non fa altro che mettere in atto le strategie inaugurate in *Rayuela* per sorprendere, stupire e richiamare l'attenzione del suo lettore, invitandolo al gioco. Perch  , in opposizione al trattamento compiacente che la letteratura tradizionale riserva al lettore ‘passivo’ - o “lector hembra” -, “al lector c  mplice hay que desestabilizarle y hacer que se sienta copart  cipe de la escritura del texto, jugando y disfrutando con los desfases continuos que contravienen al uso acu  ado” (D  bax 2007, p. 206).

Riferimenti bibliografici

- Aebi M. 1993, “*Marelle Hopscotch Coxcoyilla*”: *Julio Cortázar y las lenguas de «Rayuela»*, in Canonica E. e Rudin E. (a cura di), *Literatura y bilingüismo: homenaje a Pere Ramírez*, Reichenberger, Kassel, pp. 367-382.
- Amícola J. 1969, *Sobre Cortázar*, Editorial Escuela, Buenos Aires.
- Débax M. 2007, *El asalto al lenguaje en Rayuela*, in Vázquez Recio N. (a cura di), *Volver a Cortázar*, Diputación Provincial de Cádiz, Cadice, pp. 203-211.
- Campra R. 2009, *Cortázar para cómplices*, Del Centro Editores, Madrid.
- Copeland J.C. 1967, *Las imágenes de Rayuela*, in “Revista Iberoamericana”, Vol. XXXIII, 63, pp. 85-104.
- Cortázar J. 1995, *62. Modelo para armar*, Alfaguara, Madrid trad. it. di Nicoletti Rossini F. 1974, *Componibile 62*, Einaudi, Torino.
- Cortázar J. 1996, *Rayuela*, edizione critica a cura di Ortega J. e Yurkievich S., ALLCA XX, Madrid; trad. it. di Nicoletti Rossini F. 2005, *Il gioco del mondo*, Einaudi, Torino.
- Ezquerro M. 1996, *Rayuela: estudio temático*, in Cortázar J., *Rayuela*, edizione critica a cura di Ortega J. e Yurkievich S., ALLCA XX, Madrid, pp. 615-628.
- Imbrogno M. 2012, *Julio Cortázar e il ponte da “Rayuela” a “62. Modelo para armar”*, in “Orillas”, 1. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_1/09Imbrogno_arribos.pdf (24/06/2013).
- Lagmanovich D. 2008, *Europa y América en la minificción de Julio Cortázar*, in “Espéculo. Revista de Estudios literarios”, 38. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/minicort.html> (24/06/2013).
- Prego O. 1985, *La fascinación de las palabras, Conversaciones con Cortázar*, Muchnik, Barcelona.
- Reyes A. 1962, *La experiencia literaria*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Salazar B. 1986, *Palabras que juegan, juegos con las palabras*, in AA.VV., *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Atti del colloquio internazionale di Poitiers 1985, Fundamentos, Madrid, pp. 71-76.

