

Dos juegos centrales

Daniel González Dueñas

LA “CADUCIDAD” DE *RAYUELA*: LA COMPETENCIA

Rayuela (1963) de Julio Cortázar fue inmensamente célebre en su momento en cuanto se la consideró parte sustancial del así llamado Boom de la literatura latinoamericana. Al correr del tiempo, la mirada sobre este libro se ha diversificado. La crítica que menos se deja seducir por la modernidad y sus espejismos la sigue considerando un hito: resulta innegable que en la literatura hispanoamericana existe un antes y un después de *Rayuela*.

La otra crítica, aquella que desacredita el Boom como “fenómeno de mercado”, y que por tanto se ve obligada a decretar la “caducidad” de *Rayuela*, lo hace a partir de la superstición de que la literatura es una carrera de relevos en la que unos libros “superan” a otros. Esta crítica llega a definir a *Rayuela* como “obstáculo para la vanguardia”, en el sentido de que cualquier novela que intente lo permutante será llamada “copia” de *Rayuela*. Se trata de una objeción formal y finalmente inoperante, porque implica otra gran superstición: la de que basta romper las formas narrativas tradicionales para escribir un libro-hito como el de Cortázar —que es, en efecto, muchas cosas a la vez: desde un manifiesto hasta una antinovela—. Vista de este modo, *Rayuela* es, en sí, una escuela y casi una universidad: estudiarla y jugarla ha sido para muchos aprender a escribir, en tanto que su primordial enseñanza radica en considerar a la escritura como un modo de insobornable cuestionamiento del mundo.

Pero no sólo eso: hay en *Rayuela* una forma de asumir la lectura como un acto tan creativo como fue el de la escritura, más allá de todo lo previsible. Cortázar fue el primero en advertirlo: “También a mí me gustan esos capítulos de *Rayuela* que los críticos han coincidido casi siempre en subrayar: el concierto de Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour. Y sin embargo no creo que en ellos esté ni por asomo la justificación del libro. No puedo dejar de ver que, fatalmente, quienes elogian esos capítulos están elogiando un eslabón más dentro de la tradición novelística, dentro de un terreno familiar y ortodoxo. Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en *Rayuela* la denuncia imperfecta y desesperada del *establishment* de las letras, a la vez espejo y pantalla del otro *establishment* que está haciendo de Adán, ciberné-

tica y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada”.¹

¿Cuántas veces, a lo largo de las décadas, se ha dicho que “dan el ‘carpetazo’ a *Rayuela*” ciertas novelas que hacen ruido fugaz y luego se olvidan? Esa expresión, “dar el carpetazo”, significa que por fin *Rayuela* se ha dejado atrás, que ha sido “superada”, que ya no es significativa en el terreno de las vanguardias, que ha sido desbancada de su sitio y, finalmente, que se ha detenido su influencia, como en una suerte de venganza, de ulterior culminación de una espera angustiada. ¿En qué sentido se dice a cada tanto que *Rayuela* ha envejecido o ha sido superada *por fin*?

La idea de la literatura como competencia es gemela a cualquiera otra idea occidental: los individuos son entrenados para competir entre sí y “distinguirse” —distinguirse, precisamente, a través de la habilidad por medio de la cual compiten—. En el lenguaje cotidiano abundan expresiones de esta mentalidad; así, se dice “competente” como sinónimo de “hábil” o “capacitado”.

En un mundo que se basa en ese paradigma, no resulta difícil entender por qué la literatura es virtualmente concebida como competencia entre escritores. Nos parece lo más “natural” asistir a la contienda literaria lo mismo que a un torneo atlético. Las Olimpiadas tienen la más alta consideración como muestrario internacional de “excelencia física”; del mismo modo asistimos día con día a las olimpiadas literarias. Unos libros superan a otros y la “juventud” de unos depende del “envejecimiento” de otros. Como diría Charles Fort, si no hay exclusión, no hay inclusión.

Se llama “clásicos” a los autores que se han retirado luego de presentar una lucha ejemplar, una competencia modélica. Son aquéllos a quienes se homenajea convirtiéndolos en bustos que adornan las pistas en donde compiten los *más capaces*, es decir, los que han llegado más lejos en su desesperada búsqueda de “superar a los demás”. La mera presencia de los bustos en el “salón de la fama” condiciona las vocaciones y ambiciones de los que “vienen detrás”. Porque el tiempo mismo se concibe como la gran carrera, la más tremenda de las compe-

¹ Julio Cortázar, “Volviendo a Eugenia Grandet” en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México/Madrid, 1967.

tencias. Todos están “en carrera contra el tiempo” y anhelan el podio de los vencedores coronados con laureles; nadie ignora que, por cada coronación, quedan “detrás” (o más bien, debajo) multitudes enteras de competidores anónimos que no lograron siquiera llegar a las Olimpiadas, ya no se diga a los lugares subsidiarios al del “ganador”. Sin embargo, esa certeza no impide, sino fomenta, el acto social por excelencia al que Antonio Porchia denunció con todas sus letras: “A veces pienso en ganar altura, pero no escalando hombres”.

También tiene injerencia la idea del parricidio, a la que Octavio Paz llamó “la tradición de la ruptura” (un término que si no se entiende a fondo parece apostar por el más conservador de los determinismos modulares). Resulta “tradicional”, pues, que el hijo se vuelva contra el padre; en otros términos, que toda vanguardia significativa se convierta a su vez en tradición y sea, por tanto, “rota” por la siguiente. Toda modernidad se vuelve contra los clásicos desde el momento en que los convierte en bustos, es decir, metafóricamente los rompe y sólo rescata de sus cuerpos la cabeza y un poco más (los bustos suelen “cortarse” en la línea del corazón): son sus ideas las que nos interesa rescatar, y por ello los volvemos *ideas*. La ruptura es, pues, “tradicional”, es decir, previsible y hasta necesaria: forma parte del proceso ineludible no por otra cosa llamado “tradicción”.

Tradicionalmente, pues, a cada tanto se volverá a hablar de *Rayuela* con cualquier pretexto y, luego de “reconocer sus valores”, se procederá a decretarla “envejecida” para que rejuvenezca automáticamente todo aquel que enuncia el decreto. También se la llamará “superada” para que la tradición, ineludiblemente predatoria, parricida y hasta antropófaga, sea al menos tolerable en cuanto el hijo que mata sabe que a su tiempo será matado por su propia descendencia. Es, de hecho, la única forma que tiene para eludir la penosa conciencia sobre su propio destino: la fuerza invertida en el parricidio será duplicada cuando el parricida tenga hijos y ellos a su vez cumplan su destino ineludible.

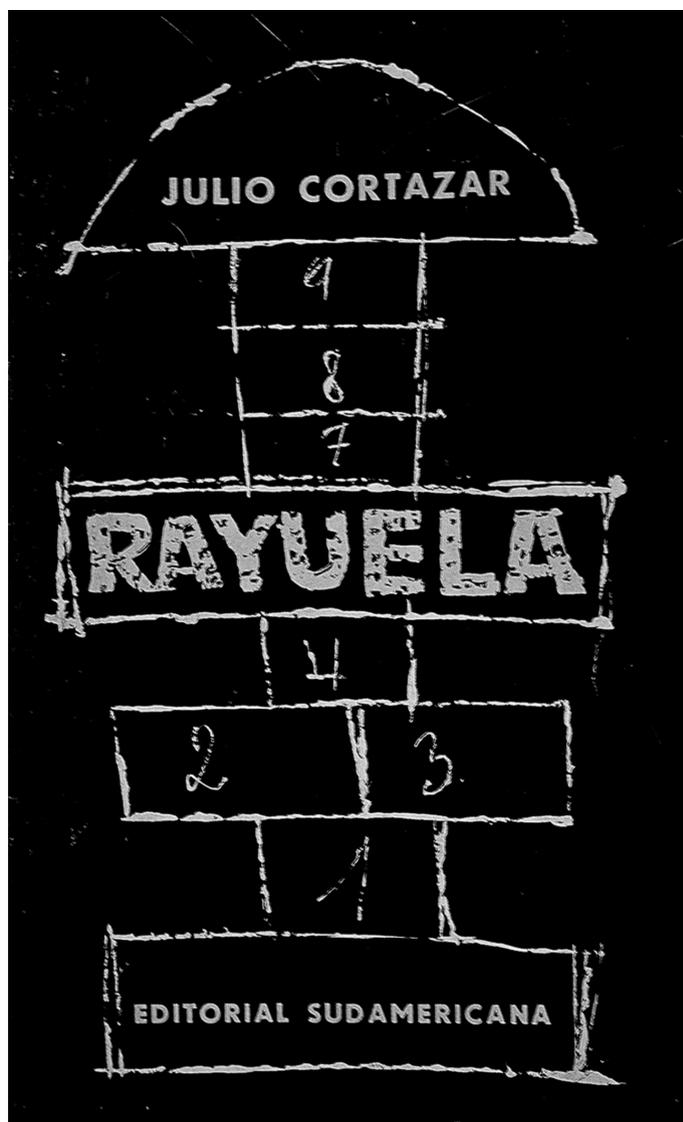
Rayuela fue la inusitada vanguardia compuesta por un solo libro que “movió el piso” a los demás vanguardistas del momento y les mostró, por comparación, la debilidad y precariedad de sus propuestas, a las que ellos consideraban poderosas y arriesgadas. En este sentido, *Rayuela* se libró del “destino inamovible”: su parricidio fue una incorporación más que un degüello, y en todo caso su gran logro (lo que en el fondo no le han perdonado las generaciones subsiguientes) fue no usar a la vanguardia como un enésimo apoyo a la “tradicción”; no hacer de la revuelta contra el poder una forma de perduración de ese poder; tomar de la tradición no lo que tenía de previsible y manipulado para renovar tradicionalmente los medios de prever y manipular, sino introducir la duda en cada uno de sus elementos, y hasta

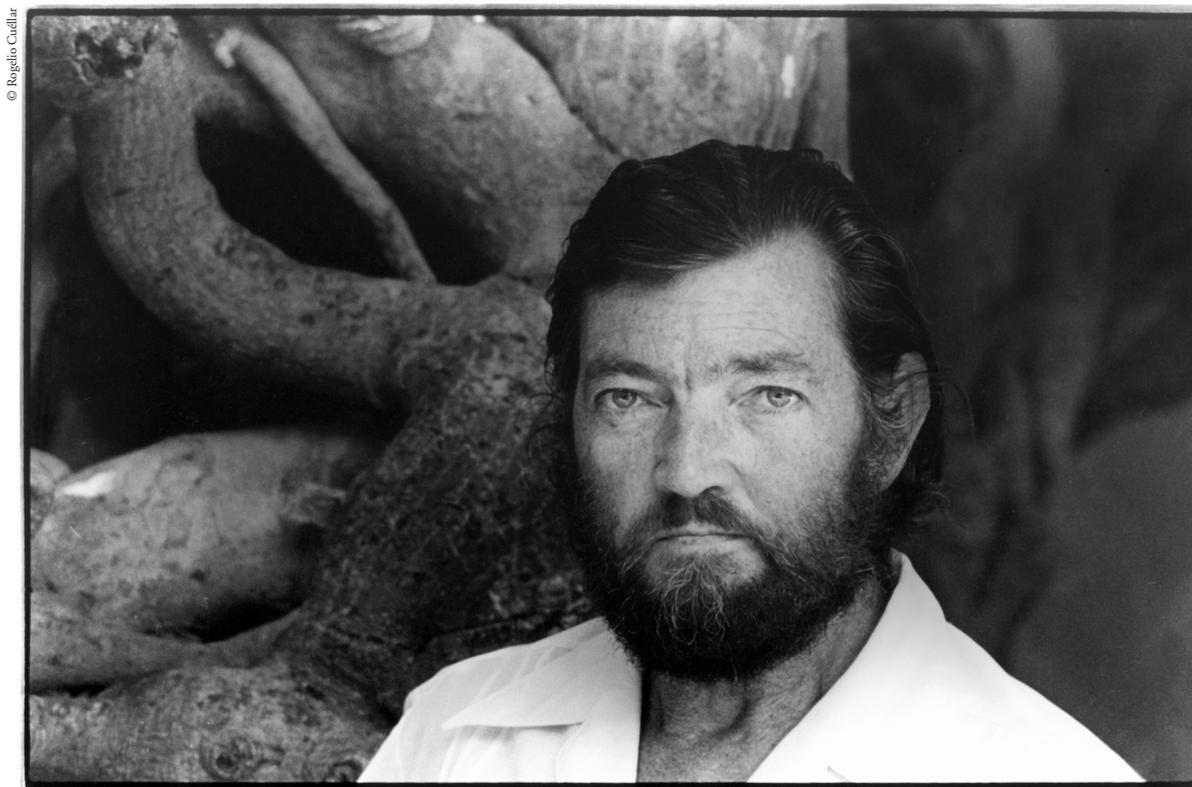
en el modo usual de dudar. *Rayuela* dejó de ser tradición en ese sentido “tradicional”. A la vez, reveló, por una vez, la verdadera tradición: la del ser humano que busca salidas más allá de las contradictorias y asfixiantes imposibilidades que él mismo ha inventado para no permitirse buscar demasiado lejos.

LOS JUEGOS

En *Rayuela*, las propuestas lúdicas son invitaciones a jugar como lo hace el niño: la medida del gozo y del transporte es la de la responsabilidad y la seriedad de un desafío verdaderamente asumido. Así, una parte esencial de los juegos con el lenguaje consiste precisamente en adivinar cómo se juega. Primero aparece el nombre del juego, en una escueta referencia rodeada de un vago desglose; páginas más adelante se ejemplifica sin enunciación de las reglas. ¿Y no es eso lo que hacen la gran literatura y la vida misma en lo que tienen de más exaltante?

Cuando se me anteponen las reglas de un juego se me somete a ellas: quedo supeditado y, en más de un sentido, permanezco *fuera* aunque juegue de manera pasio-





Julio Cortázar

nal y fervorosa (y entonces mi pasión y mi fervor se agotan en querer *entrar*, no en el juego en sí). Pero si soy yo quien debe deducir las reglas, en cierta forma las creo (las hago mías en cuanto nada hay *a priori*: el juego es un enigma que debo descifrar, y desde que me doy cuenta de esto ya estoy *dentro*: ya estoy jugando). El juego comienza para mí con el acto de ver a otros jugar; luego, desprendo de ahí ciertos parámetros y, finalmente (pero es un final cuyo verdadero nombre es *principio*), me arriesgo a jugar. Sólo jugando puedo ir afinando mis deducciones iniciales, pero a la vez (y he aquí lo exaltante) voy afinando las reglas mismas. Independientemente de cómo sea mi desempeño, estoy *dentro* desde el principio y el juego es mío (sin contradecir que, como todo gran juego, éste pertenece a cada uno de los jugadores en el triple rostro de cada uno: creador, criatura y *creación*). Las reglas están “en el aire”, no talladas en un solemne e inamovible monolito (no son tablas de la ley, como las hay para toda otra actividad comunitaria, sino aire abierto y fluyente). El juego depende de sus codificaciones tanto como éstas del juego mismo. Justamente por eso soy tan libre y ligero cuando juego: nadie me está “calificando”, no entro en competencia mortal con otros (como sucede cuando el juego es precedido por su codificación en piedra); en una palabra: no me “mido” al comparar la forma de mi sumisión con la de los otros sometidos, sino que pruebo mis límites gracias a la *indeterminación* a la que los *jugadores* se han abierto a través del gozo del propio desafío. Así sucede con los dos juegos primordiales de *Rayuela*: el glíglico y las preguntas-balanza. No es gratuito que éstos sean jugados

por Horacio Oliveira con la Maga en el *lado de allá* (el glíglico) y con Talita en el *lado de acá* (las preguntas-balanza): un equilibrio.

EL GLÍGLICO

La crítica especializada de *Rayuela* (compuesta por ensayos y libros escritos en su mayoría por contemporáneos de Cortázar, muchos de los cuales fueron sus amigos y colaboradores) tiene una contraparte en aquella especie de consenso crítico que tiende a descalificar a esta novela y “desbancarla” del terreno de la vanguardia. Ambas corrientes (incluida la crítica “intermedia”, aquella que pone objeciones pero a la vez acepta virtudes en *Rayuela*) tienen un punto álgido: el glíglico, ese pseudo-lenguaje erótico que inventan y hablan los protagonistas de la novela y que se concentra ante todo en el capítulo 68. Aun la crítica especializada se ve en problemas para defender esta invención, mientras que la crítica destructiva no duda en hablar de ridículo e incluso titubea, como con vergüenza ajena (qué pudorosa es en el fondo esta crítica), cuando se ve obligada a citar fragmentos del glíglico.

Julián Ríos sabe colocar este fenómeno en el contexto que le corresponde: “Comprobé más de una vez que el lector sin sentido del humor se quedaba en seguida fuera de juego [...]. El cielo de un autor son sus lectores —la calidad cuenta más que la cantidad— y el lector cómplice de *Rayuela* recorre y descubre las casillas para llegar al cielo abierto en que autor y lector (o

co-autor y co-lector) completan la figura de su propia constelación”.²

Los más serios esfuerzos para asumir y entender el glíglico se dan en la crítica especializada (puesto que de entrada está dispuesta a jugar); así, Saúl Sosnowski anota que Cortázar enfrentó de manera decidida la “dificultad de crear una realidad lingüística que en sentido estricto [fuera] nueva o inédita”.³ Sin embargo, el hecho es que estos intentos interpretativos no van más allá de lo que concluye el propio Sosnowski: “Dentro del mundo de una novela, un personaje, dos o más pueden exhibir cualesquiera particularidades lingüísticas que el autor quiera atribuirles, pero mientras el escritor no las use en aquello que comunica la voz narrativa, eso no pasará de ser un tic, una afectación, una debilidad, una locura, lo que sea, pero del personaje y no del creador. [...] Cortázar debe haber percibido esa limitación [...]: por eso su experimentación no se detiene en las páginas de *Rayuela*”.

Resulta indispensable asumir el glíglico no como una experimentación limitada por sí misma (conclusión más o menos compartida por la crítica especializada) ni como una extravagancia que bordea el ridículo (consenso de la crítica destructiva), sino como uno de los impulsos fundamentales del espíritu de *Rayuela*.

Esta palabra aparece primero en el capítulo 4: “Vamos a acabar hablándole en glíglico al almacenero o a la portera, se va a armar un lío espantoso”. El lector que aborda *Rayuela* sucesivamente y omitiendo los “capítulos prescindibles” (a lo que puede llamarse “Libro A”) deduce de esta mención de paso que se trata de una especie de dialecto o caló (“hablándole en”) de uso exclusivo dentro del círculo que lo maneja. Sólo hasta mucho después, en el capítulo 20, este lector encontrará una nueva referencia al glíglico: así, no tendrá de este juego más que las menciones laterales de los capítulos 4 y 20, es decir, casi nada.

La ejemplificación directa del glíglico entra en acción en el capítulo 68, es decir, únicamente para quien accede de forma integral a la experiencia lúdica de *Rayuela* según el “Tablero de dirección” (a lo que podría aludirse como “Libro B”). La propuesta del glíglico, pues, está destinada al lector cómplice que, además de aquellas menciones de paso, dispone de la muestra del capítulo 68 —que, por otro lado, carece del menor intento de jerarquización—; de todos modos, si quiere adivinar este juego, deberá atar referencias bastante separadas en el texto.

En otras palabras: cuando el lector del libro A llega al capítulo 20, no tiene sino un leve antecedente en el lejano capítulo 4; para este lector, el glíglico queda en

una curiosidad lateral, algo que mencionan los personajes sin introducirlo mayormente en esa referencia, misma que termina por diluirse (“no pasará de ser un tic, una afectación, una debilidad, una locura, lo que sea, pero del personaje y no del creador”: Sosnowski). Ese “algo” deja a tal lector fuera de sus codificaciones. En cambio, el lector del libro B tiene, entre los datos ofrecidos en los capítulos 4 y 20, la concreción del capítulo 68, cuya primera función es integrarlo al juego. Es muy distinta, pues, la lectura de un mismo capítulo, el 20: el lector del libro A no ve sino datos adventicios y finalmente insignificantes, mientras que el lector del libro B encuentra las claves, más profundas del juego.

En el capítulo 20, la primera clave para el lector del libro B se halla en el momento en que Oliveira canturrea una estrofa de un tango llamado “Flor de fango”:

*Después fuiste la amiguita
de un viejito boticario,
y el hijo de un comisario
todo el viento [dinero] te sacó...*

El lector del libro A siente que la inclusión del lunfardo en este capítulo no es sino un apunte de “color local”. En cambio, el lector del libro B detecta ahí una deliberada contraposición cuando un poco después en el mismo capítulo se da este diálogo entre Oliveira y la Maga:

—¿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.

—Yo y cualquiera —rezongó Oliveira, enderezándose—. Che, este mate es una porquería, yo me voy un rato a la calle.

—¿No querés que te siga contando de Ossip? —dijo la Maga—. En glíglico.

—Me aburre mucho el glíglico. Además vos no tenés imaginación, siempre decís las mismas cosas. La gunfia, vaya novedad. Y no se dice “contando de”.

—El glíglico lo inventé yo —dijo resentida la Maga—. Vos soltás cualquier cosa y te lucís, pero no es el verdadero glíglico.

En principio, la única analogía entre el lunfardo y el glíglico radica en que ambos son sublenguajes cifrados; mas su diferencia esencial es el *modo* en que cada uno cifra. El lunfardo es una especie de palabreo (“malan-

² Julián Ríos, “Rayuela a saltos” en *Noticia*, número 257, Madrid, 2003.

³ Saúl Sosnowski, *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997.

dreo”) callejero nacido en las zonas cercanas al Río de la Plata (existió un lunfardo más complejo desarrollado en las cárceles argentinas) y tiene correspondientes unívocos; si en un tango escuchamos “cacé un estrilo a la gurda”, “percanta que me amuraste” o “vivía engrupida de un cafiolo vidalita”, bastará conocer las claves y sustituir los términos desconocidos por los conocidos (respectivamente: “agarré una rabieta a lo grande”, “mujer que me engañaste” y “engatusada por un proxeneta explotador de mujeres”).

Cuando el lector del libro B sigue ese hilo propuesto y compara al lunfardo con el glíglico, encuentra que la virtud de este último reposa en su ambigüedad irreductible: “retilar la murta” o “amalar el noema” sólo funcionan en la medida en que *no exista un diccionario* en donde estas palabras sean sujetas con alfileres como las mariposas del entomólogo. El glíglico sería totalmente destruido por un diccionario, de ser éste posible. (Entonces sí se volvería ridículo y hasta grotesco, como en bloque lo define la crítica que, tristemente, se revela cada vez más indispueta a jugar y a cuestionar sus supremas seguridades).

El *slang* inglés, el *argot* francés, el *gíria* o *calão* portugués, el *gergo* italiano o el *rotwelsch* irlandés, así como el lunfardo porteño son códigos lingüísticos cerrados, es decir, sólo entendidos por los miembros de fraternidades o sociedades marginales que elaboraron ese código (y con éste un conjunto de reglas, ideales, formas de convivencia y definiciones del mundo, todas ellas también *cerradas*). Para comprenderlo deben ponerse de acuerdo en los significados, de tal manera que sepan de qué están hablando a la vez que alguien ajeno a ese círculo permanece “en ascuas”. Precisamente por esto Oliveira rechaza una de las palabras usadas por la Maga (“La gunfia, vaya novedad”), esto es, porque “gunfia” es una palabra de lunfardo y por tanto unívoca (“gunfia”, aféresis de “esgunfiola”, equivale a aburrido, fastidioso; “esgunfia”: aburrimiento, hastío). Ello no impide, sin embargo, que el capítulo 68 termine precisamente con esa palabra: “Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias”.

Es la única línea del capítulo 68 que parece susceptible de “traducción directa” (“hasta el límite del fastidio”). Sin embargo, cabe observar que la última palabra está en plural, con lo que la traducción retrocede una vez más al territorio de la polivalencia (podría ser “hasta el límite de los fastidios”, pero el desacostumbrado uso del plural, aun entre hablantes de lunfardo, abre las correspondencias a cualquiera otra palabra en uso desacostumbrado).

En esa palabra final se encuentra también una sutil sugerencia. Oliveira reprueba “gunfia” porque no contiene “novedad”, es decir, originalidad. La colocación

del capítulo 68, muy cerca del 7 (sólo los separan dos capítulos prescindibles, 8 y 93), parece sugerir que ambos son una coautoría: expresiones de la etapa climática de la pareja, de sus momentos de mayor sincronía creativa. Sin embargo, la inclusión de “gunfia” cuestiona la intervención de Oliveira: éste no habría condescendido a incluir una palabra que procedía de una “contaminación” del lunfardo. En el capítulo 20 la Maga se identifica orgullosamente como la creadora del glíglico; puede entonces suponerse que el capítulo 68 es de su exclusiva autoría y, por tanto, resulta posible atribuirlo a ella tanto como la carta a Rocamadour.

En todo caso, resulta perfectamente posible imaginar que la Maga y Oliveira jamás se pusieron de acuerdo en los “significados exactos” de las palabras del glíglico, en sus “correspondencias específicas”; el juego prolongado los lleva a usar las mismas alusiones, atmósferas verbales y referencias abstractas, pero nunca de forma explícita. Y he aquí la clave profunda: la magia del glíglico surge de abrir (y, de manera inaudita, liberar) el muy limitado repertorio del lenguaje amoroso. El erotismo, la sexualidad y la genitalidad son territorios proscritos —sobre todo después del siglo de Freud—: los sustantivos y verbos relacionados con ellos forman una combinatoria cada vez más cerrada, aunque se trate de ampliarla por diversos medios (desde el caló callejero hasta el uso literario de sinónimos y eufemismos).

A través del glíglico, esa combinatoria, inopinadamente, se abre: situado en una indomable zona de ambigüedad, el conjuro verbal genera áreas corporales inapresables por la terminología viciada. Los cuerpos dejan de ser conjuntos previsibles en cuanto se liberan de la limitada y manipulada retórica amorosa, y comienzan a ser más que la suma de sus partes, puesto que sumergen cada “parte” en una ambivalencia que los coloca en el origen. De una forma metafórica —y no poco mágica—, los amantes se vuelven creadores, no sólo de sus acciones sino de los cuerpos que las realizan: se transfiguran, comienzan a adquirir otras formas corporales y una gama totalmente inédita de posibilidades en la deliciosa combinatoria de noemas, clémisos e incopelusas, de arnillas y hurgalios, de orfelunios y marioplumas. Es cierto que “orgumio” y “merpasmio” se acercan demasiado a la palabra “oficial”, pero basta el juego para que el orgasmo sea tan importante y climático como el merpumio.

Tampoco es gratuito que el capítulo 20 deje claramente establecida la autoría del glíglico desde ambos polos: la Maga (“El glíglico lo inventé yo”) y Oliveira (“vos me enseñaste a hablar en glíglico”, dice a la Maga).

—A mí me pareció que yo podía protegerte. No digas nada. En seguida me di cuenta de que no me necesitabas. Hacíamos el amor como dos músicos que se juntan para tocar sonatas.

—Precioso, lo que decís.

—Era así, el piano iba por su lado y el violín por el suyo y de eso salía la sonata, pero ya ves, en el fondo no nos encontrábamos. Me di cuenta en seguida, Horacio, pero las sonatas eran tan hermosas.

—Sí, querida.

—Y el glíglico.

—Vaya.

En la contraposición, el lunfardo se devela como sublenguaje masculino, mientras que el glíglico es una expresión plenamente femenina (lo cual no sólo implica a la persona integral de la Maga, sino a la parte femenina que Oliveira busca a manotazos en sí mismo, y que acaso encuentra en el desenlace de la novela).

Desde luego que los representantes de la crítica pudorosa se han apresurado a “traducir” un término en glíglico al lenguaje instituido de la sexualidad, y lo han hecho con secreto regocijo, por ejemplo, sentenciando que “amalar el noema” es una máscara beata de “chupar el clítoris”, o cualquiera otra cosa similar cuya literalidad se quiere casi heroica porque “llama a las cosas por su nombre” y no anda buscando “castos eufemismos”. Lo que estos críticos hacen entonces es asesinar a la ambigüedad y volver al glíglico un sublenguaje como cualquier argot. Si se regocijan no es porque el “lenguaje coloquial” les importe más que el “literario”, o porque reconozcan la verdad del “lenguaje de la tribu”, sino porque así convierten a lo inasimilable en asimilable, a lo abierto en cerrado. Emasculan al glíglico y con esto quieren demostrarnos que resulta aberrante como arma de la vanguardia.

LAS PREGUNTAS-BALANZA

Las preguntas-balanza son inicialmente mencionadas en el capítulo 40: “A veces Talita se sentaba frente a Oliveira para hacer juegos con el cementerio, o desafiarse a las preguntas-balanza que era otro juego que habían inventado con Traveler y que los divertía mucho”. El lector no averigua sino que es un juego creado por los personajes. En el capítulo 41 viene la puesta en práctica:

—Mirá, hasta que vuelva ese idiota de Manú con el sombrero, lo que podemos hacer es jugar a las preguntas-balanza.

—Dale —dijo Talita—. Justamente ayer preparé unas cuantas, para que sepas.

—Muy bien. Yo empiezo y cada uno hace una pregunta-balanza.

Entonces Oliveira y Talita pasan directamente al juego: del lector depende deducir las reglas. En este



Tullio Pericoli, Retrato de Julio Cortázar, 1992

caso el juego queda dentro del libro A; el lector del libro B sólo cuenta con un matiz adicional: el que le ofrece el capítulo prescindible 59, insertado entre el 40 y el 41. Ese matiz proviene de un fragmento de *Tristes tropiques* de Lévi-Strauss, en el que nada gratuitamente se habla de un juego en apariencia absurdo, hecho “para pasar el tiempo”.

De modo muy curioso, la crítica (aun la más dispuesta al juego) se ha ocupado apenas de las preguntas-balanza (lo opuesto sucede con el glíglico, acerca del cual ha corrido abundante tinta). Cuando mucho se las equipara, como escribe Andrés Amorós, con aquellas experimentaciones lingüísticas de *Rayuela* en las que “se hacen malabarismos con las ideas, se suscitan asociaciones insólitas, se corroe la seriedad ceremoniosa”. En la novela, en efecto, varias de estas búsquedas se concentran en los “juegos en el cementerio” del capítulo 41, pero entre todos ellos hay uno que tiene metas mucho más altas que los demás: el de las preguntas-balanza.

Por los diálogos sabemos que los personajes las han *preparado*: no son ocurrencias sino frutos de una búsqueda que Oliveira y Talita han hecho previamente, de modo solitario, sirviéndose del diccionario (el “diccionario de la Real Academia Española, en cuya tapa la palabra Real había sido encarnizadamente destruida a

golpes de gillete”: es a éste al que llaman “el cementerio”); sabemos también que las han memorizado para enunciarlas en el momento del juego, del duelo verbal. Oliveira formula la primera pregunta-balanza: “La operación que consiste en depositar sobre un cuerpo sólido una capa de metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas, ¿no es una embarcación antigua, de vela latina, de unas cien toneladas de porte?”.

Talita contraataca con esta otra pregunta-balanza: “Andar de aquí para allá, vagar, desviar el golpe de un arma, perfumar con algalia, y ajustar el pago del diezmo de los frutos en verde, ¿no equivale a cualquiera de los jugos vegetales destinados a la alimentación, como vino, aceite, etc.?”.

¿En qué consiste este juego? Lectores bien intencionados pero que no suelen convivir con la poesía han llegado a entender a las preguntas-balanza como una especie de adivinanzas. Ya que están formadas por definiciones obtenidas del diccionario y casi nunca incluyen la palabra definida, estos lectores piensan que se trata de adivinar de qué palabra se trata, aunque acaban por aceptar que, luego de esa faena extremadamente ardua, el camino se detiene: localizar los términos de origen no implica un juego sino una actividad seca y morosa. Escribe uno de estos lectores en una página de Internet: “La operación de bañar en metal utilizando electricidad puede ser galvanoplastia. Perfumar con algalia es algaliar. Pero esto no aclara mucho la cosa”. Aclara, al menos, el hecho de que ése no es el sentido de este juego.

Magnífico ejercicio para incursionar en la simultaneidad, las preguntas-balanza son búsquedas de la metáfora inaudita. “Quizá la historia universal”, pensaba Borges, “es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”.⁴ Si se acepta la definición de metáfora como un recurso literario (tropo) que consiste en identificar dos términos entre los cuales se descubre alguna similitud, la idea de una balanza queda establecida como paradigma de relación: en cada plato de esa balanza son colocados respectivos términos (y, por implicación, los campos semánticos a que cada uno pertenece) que hasta ese momento habían parecido lejanos o inconexos. Cuando la balanza permanece en perfecto equilibrio se demuestra que “pesan” lo mismo, es decir, que *son lo mismo*. En el fondo, toda metáfora es una pregunta: ¿esto no es esto otro? (Dicho de otra forma: toda metáfora verdadera se coloca *en el fondo*, más allá de los límites implícitos en los campos semánticos. Es una forma de romperlos, o bien de mostrarlos meramente convencionales).

En la simple metáfora bolerística “Tus ojos son como luceros”, dos sustantivos pertenecientes a distintos campos semánticos son “pesados” en la hipotética balanza: “ojos” en un plato (y todo lo que su campo semántico relaciona: mirada, párpados, retina, etcétera), “luceros” en el otro (y estrellas, firmamento, constela-

⁴ Jorge Luis Borges, “La esfera de Pascal” en *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1952; incluido en *Obras completas*, tomo VII, Emecé, Buenos Aires, 1980.



Julio Cortázar

ción, etcétera); la fórmula “son como” actúa como el fiel de la balanza.

Cabe anotar, por cierto, que la metáfora, aunque sólo suele usarse en una dirección, actúa también en la dirección inversa. Cuando se dice “Tus ojos son como luceros”, el milagro perceptual implica asimismo la posibilidad de contemplar a los luceros como ojos. La bidireccionalidad es también una simultaneidad. “Ojos” y “luceros” intercambian atributos: los respectivos campos semánticos se entrelazan hasta fusionarse. En la aparente unidireccionalidad del tiempo puede señalarse el instante en que ese descubrimiento fue hecho (sucesividad), pero esa relación-identidad existió y existirá desde siempre (simultaneidad). No a otra cosa se refiere la pregunta nuclear de la metáfora, que puede matizarse así: *en el fondo, ¿esto no es esto otro, no lo ha sido siempre y lo será?*

Según los teóricos Ivor Richards y Charles Ogden,⁵ la metáfora posee tres niveles: tenor, vehículo y fundamento. El tenor es aquello a lo que la metáfora se refiere, el término literal. El vehículo corresponde a lo que se dice, el término figurado. El fundamento es la relación existente entre el tenor y el vehículo (el discurso). En la metáfora “Tus ojos son como luceros”, “tus ojos” es el tenor, “luceros” el vehículo, y el fundamento correspondería a aquello que hace posible la comparación, en este caso el brillo (de los ojos, de los luceros). Cuando aparecen los tres niveles se habla de “metáfora explícita”; cuando el tenor no aparece, de “metáfora implícita” (como en “los lagos de tu rostro”).

El habla cotidiana está llena de metáforas que buscan ampliar el significado “normal” de las palabras: “se me hace agua la boca”, “andas en las nubes”, “me hierve la sangre”, “la cresta de la ola”, “el ojo de la aguja”, “la pata de la silla”, “el brazo del sillón”, “el ojo del huracán”, “dientes de ajo”, “la copa del árbol”, “la falda de la montaña”, etcétera. No otra es la gran aspiración del arte: multiplicar los significados de forma ilimitada hasta llegar a describir lo desconocido, lo imposible, lo inaudito, lo paradójico, lo contradictorio, lo inasible, lo invisible, lo inefable. Cuando el milagro metafórico encuentra semejanza entre campos semánticos aparentemente inconexos entre sí, no sólo se amplía el lenguaje sino que se ahonda la realidad misma.

En las preguntas-balanza el azar es el encargado de establecer los campos semánticos que van a contraponerse y dialogar. La fórmula general usada en *Rayuela* es una sola, la de la metáfora enunciada en diversas maneras:

A, ¿no es B?

A, ¿no equivale a B?

A, ¿no es como B?

A, ¿no se parece mucho a B?

En este caso, “A”, el “tenor”, es uno o varios enunciados recogidos al azar que se colocan en un plato de la balanza figurativa. El “vehículo” o término figurado, que se sitúa en el otro plato, aparece también al azar. El misterio, y también la revelación, radica en el “fundamento” (el fiel de la balanza), puesto que la relación entre “tenor” y “vehículo” no se da *a priori* sino *a posteriori*. En el ejemplo anterior, el brillo de unos ojos, elemento *a priori*, sugiere relacionarlos con luceros *a posteriori*. En el caso de la pregunta-balanza, un elemento es relacionado con otro por *puro azar*, es decir, sin que exista una condición previa que motive o sugiera el encuentro de ellos. Es el encuentro mismo —este choque— el que provoca la revelación.

El brillo de unos ojos impresiona a la sensibilidad de quien quisiera describir esa impresión de un modo imprevisible, digno de ese brillo, esto es, a la altura de su misterio (lo previsible sería mantenerse en el terreno de lo permitido por los límites de los campos semánticos y decir, por ejemplo, “tus ojos son bonitos”). Es así que busca una comparación con algo mayor que esos ojos, con algo trascendente; el deseo de poner las palabras a la altura del misterio coloca a esa sensibilidad en actitud de búsqueda, de apertura, de ahondamiento, y así da con los luceros.

Las preguntas-balanza (y las búsquedas hermanas en terrenos de la metáfora como resultado del azar) se preguntan cuántos otros hallazgos quedan inéditos porque no existe el incentivo, el buscar con un fin determinado. Se trata, pues, de ir más allá de la asociación preprogramada (en este caso, el querer describir el misterio de unos ojos programa a la sensibilidad, la prepara, la predispone a comparar e interrelacionar con ese objetivo concreto) e incluso más allá de la serendipia o serendibilidad; ésta se define como un hallazgo impredecible alcanzado cuando se buscaba otra cosa (Colón no buscaba sino una nueva ruta hacia las Indias y se topó con un continente entero al que su cultura desconocía), y aquí ni siquiera se trata de buscar algo concreto esperando hallar lo imprevisible, sino de *convertirse en la búsqueda misma*.

La primera pregunta-balanza, hecha por Oliveira, consta simplemente de un “tenor” y un “vehículo”: “La operación que consiste en depositar sobre un cuerpo sólido una capa de metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas [*tenor*], ¿no es [*fundamento*] una embarcación antigua, de vela latina, de unas cien toneladas de porte? [*vehículo*]”.

Primero, Oliveira ha abierto al azar el diccionario y su vista ha caído en “galvanoplastia”; pero no le interesa la palabra definida sino los modos de la definición (“arte

⁵ Ivor Armstrong Richards y Charles K. Ogden, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism* (1923), Harcourt, Nueva York, 1989.

de sobreponer a cualquier cuerpo sólido una capa de metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas, procedimiento con que suelen prepararse moldes para vaciados y para la estampación estereotípica), de la que su intuición poética toma lo esencial. Luego establece la pregunta “¿no es...?” y sus ojos saltan un corto trecho para caer en “galizabra” (“embarcación de aparejo latino de unas cien toneladas de porte”). El equilibrio es completo y no resta sino observar la imagen metafórica, la conexión, que está más allá de las palabras que la desencadenaron.

Puede sin duda ponerse en palabras el hallazgo y contemplar los resultados de los campos semánticos fusionados; basta ver cómo de un lado la palabra “líquido” establece un diálogo inmediato con “embarcación”, cuyos términos asociados son “mar”, “agua”; así brota otra línea de identidad: las corrientes eléctricas y las corrientes del mar. A partir de esas ligas surgen imágenes poéticas impredecibles: la entrada de la galizabra en contacto con el océano equivale a una galvanoplastia; la embarcación, cuerpo sólido, se disuelve en el líquido; el mar es electricidad, y a la inversa; o bien, qué impactante es pensar en el mar como un cuerpo sólido con el que entra en contacto una embarcación eléctrica.

Sin embargo, poner en palabras todas estas imágenes es de alguna forma traicionarlas, puesto que surgen en un terreno anterior a la racionalidad del lenguaje: devolverlas a esa racionalidad, tratar de reinsertarlas en la lógica, es hacerles perder esta descolocación en donde la lógica no es necesaria. Ésta es la suprema virtud del ejercicio, usada esta última palabra sobre todo en su acepción de *entrenamiento*. No se trata de dar al juego una “utilidad” sino de entrenarse para que el gozo de jugar no se agote en el nivel primario. La capacidad metafórica amplía a la conciencia y, por tanto, a la realidad.

Equiparar los ojos a luceros representa un gran salto, sin duda, pero ese salto permanece de todos modos dentro de los terrenos de la lógica asociativa: el brillo de los ojos puede ser identificado con el de los luceros. Sin embargo, no habría ese acomodo (esa modularidad) si se tratara de comparar a los ojos con arañas o con escaleras; esto nos colocaría en un terreno de incertidumbre porque la analogía no es fácil. La pregunta-balanza actúa de este último modo: no necesitamos saber que la embarcación se llama galizabra ni que la operación recibe por nombre galvanoplastia. Asociar concepto a descripción es fincarse en la racionalidad sucesiva del lenguaje; disociadas del concepto, las descripciones también se deshacen de su “utilidad”.

A esa primera pregunta-balanza, Talita contraataca con otra, de mayor cantidad de “tenores”: “Andar de aquí para allá, vagar [*tenor 1*], desviar el golpe de un arma [*tenor 2*], perfumar con algalia [*tenor 3*], y ajustar el pago del diezmo de los frutos en verde [*tenor 4*],

¿no equivale a [*fundamento*] cualquiera de los jugos vegetales destinados a la alimentación, como vino, aceite, etc.? [*vehículo*]”.

El azar ha llevado a Talita de “cazcalear” (“andar de una parte a otra, afectando diligencia, sin hacer cosa de sustancia”) a “baraustar” (“desviar el golpe de un arma”) a “algaliar” (“perfumar con algalia”) a “alfarrazar” (“ajustar alzadamente el pago del diezmo de los frutos en verde”) a “caldo” (“cualquiera de los jugos vegetales destinados a la alimentación, y directamente extraídos de los frutos como el vino, aceite, sidra, etc.”). Ni siquiera le interesan esos conceptos, sino las acciones (andar, desviar, perfumar, ajustar), que el azar contrapone no a otra acción sino a un sustantivo (jugos vegetales).

Puede verse otra vez que estos esfuerzos de verbalizar los hallazgos tienden a observarlos a través de la lógica. En cada una de las preguntas-balanza lo esencial es la descolocación, la apertura de los sentidos en áreas no dominadas por la lógica, la entrevisión de una forma de relacionar que vence, por su pura potencia, a la racionalidad del lenguaje.

Oliveira aporta a continuación otra pieza cuyos cuatro tenores permanecen en el territorio de la letra “e” (señalamos aquí las palabras-origen): “Reverdecer, verdear el campo [*enverdecer*], enredarse el pelo, la lana [*enverdijarse*], enzarzarse en una riña o contienda [*enmarañar*], envenenar el agua con verbasco u otra sustancia análoga para atontar a los peces y pescarlos [*envarbascar*], ¿no es el desenlace del poema dramático, especialmente cuando es doloroso? [*catástrofe*]”.

Talita responde:

El que tiene abultados los carrillos [*carrilludo*], o la fila de cubas amarradas que se conducen a modo de balsa [*carrizada*], hacia un sitio poblado de carrizos [*carrizal*]: el almacén de artículos de primera necesidad, establecido para que se surtan de él determinadas personas con más economía que en las tiendas [*economato*], y todo lo perteneciente o relativo a la égloga [*eclógico*], ¿no es como aplicar el galvanismo a un animal vivo o muerto [*galvanizar*]?

La última pregunta-balanza queda a cargo de Oliveira, que vuelve a la sencillez de pocos elementos: “La acción y efecto de contrapasar [*contrapasamiento*], o en los torneos y justas, hacer un jinete que su caballo dé con los pechos en los del caballo de su contrario [*contrapechar*], ¿no se parece mucho al fastigio, momento más grave e intenso de una enfermedad? [*fastigio*]”.

Quien practica el juego ritual de la pregunta-balanza se entrena en la simultaneidad entendida como ulterior unidad del mundo.

Fragmento de *Para leer Rayuela* (Cuaderno de lectura en el cincuentenario de la novela de Julio Cortázar), que prepara La Cabra Ediciones.