

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa



El erotismo en la obra de Julio Cortázar

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN HUMANIDADES

LÍNEA EN TEORÍA LITERARIA

Presenta

LIC. FABRICIO BÁRCENAS GUTIÉRREZ

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Rocío Antúnez Olivera', written over a light background.

Comité:

Dr. José Miguel Sardiñas Fernández

Dr. Gerardo Bustamante Bermúdez

Dirección:

Dra. Rocío Antúnez Olivera

México, D.F 2015



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# ACTA DE EXAMEN DE GRADO

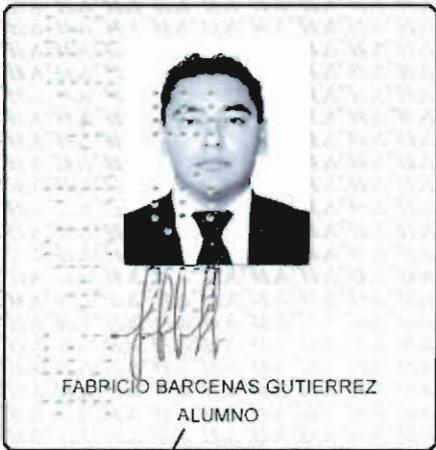
No. 00261

Matrícula: 2125803576

EL EROTISMO EN LA OBRA DE JULIO CORTAZAR

En México, D.F., se presentaron a las 11:00 horas del día 9 del mes de enero del año 2015 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

- DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA
- DR. GERARDO BUSTAMANTE BERMUDEZ
- DR. JOSE MIGUEL SARDIÑAS FERNANDEZ



Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: FABRICIO BARCENAS GUTIERREZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

*Aprobar*

REVISÓ

LIC. JULIO CÉSAR DE LARA ISASSI  
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. JUANA JUÁREZ ROMERO

PRESIDENTA

DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA

VOCAL

DR. GERARDO BUSTAMANTE BERMUDEZ

SECRETARIO

DR. JOSE MIGUEL SARDIÑAS FERNANDEZ

Agradezco a la Universidad Autónoma Metropolitana como a sus profesores por todo lo que me han transmitido a lo largo de estos años; tanto el conocimiento como el amor a la literatura.

Agradezco a la Dra. Rocío Antúnez Olivera, forjadora de este trabajo; por sus consejos, paciencia y apoyo que supieron dar dirección a esta investigación.

Agradezco al Dr. José Miguel Sardiñas Fernández y al Dr. Gerardo Bustamante Bermúdez por sus consejos y observaciones que permitieron esclarecer y llevar a buen término esta investigación.

Para Rita Gutiérrez González y Jesús Bárcenas  
Muñoz por su apoyo y cariño incondicional.

A Diana Chárrez Valenzuela por siempre creer  
en mí.

## ÍNDICE

Introducción	
Palabras iniciales.....	5
Capítulo 1	
1.Mirada crítica y desde la crítica .....	10
1.1 El erotismo según Cortázar.....	10
1.2Julio Cortázar y el erotismo desde su crítica.....	16
1.3 George Bataille. El erotismo en perspectiva.....	31
1.3.1 Lo prohibido y la transgresión.....	33
1.3.2. La continuidad y la discontinuidad.....	35
1.4 “La señorita Cora”. Ver y ser visto.....	37
1.5 “El río”.....	51
Capítulo 2	
2.0 Poesía.....	62
2.1 La poesía en Cortázar. Un acercamiento que parece lejano.....	62
2.2 Construcción del objeto del deseo.....	67
2.3 Eros y Tánatos.....	71
Capítulo 3	
3.0 <i>Rayuela</i> .....	83
3.1 Transgresión.....	83
3.2 El amor juega a inventarse.....	92
3.3 Kibbutz del deseo.....	100
Conclusión.....	107
Bibliografía.....	115

## INTRODUCCIÓN

### Palabras iniciales

La literatura existe  
porque el mundo no basta  
Fernando Pessoa

Intentar una nueva aproximación teórica a la obra de Julio Cortázar (1914-1984) a cien años de su nacimiento y a más de cincuenta de su primera publicación, además de ser un reconocido homenaje que pretende agradecer todas las horas de placer que nos ha dado nuestro amigo Julio Cortázar, es también la posibilidad de revisar con la distancia que ofrece el tiempo la crítica que se ha hecho en torno a su obra y así comprender los esfuerzos que se han realizado para interpretar la obra del escritor argentino.

Con el paso de los años, los estudios sobre la obra de Julio Cortázar son cada vez más y de un espectro de investigación más amplio. Lo que en un principio sólo eran revisiones de su obra como perteneciente a la literatura fantástica, su relación con el jazz, el juego, el otro –el *Doppelgänger*–, ha dado paso a estudios que buscan analizar su obra desde posturas hermenéuticas, procesos de construcción creativa a partir de su correspondencia, lecturas psicológicas, la influencia de distintos autores en la obra de Cortázar entre otros más.

Esos esfuerzos son el resultado de intentar abarcar y comprender a uno de los autores de Latinoamérica que más han enriquecido nuestra literatura, un autor que el paso del tiempo no desgasta, sino todo lo contrario, le da vida.

La justificación de la importancia del tema se vale no de su novedad, sino del enfoque con el que propongo analizar tanto textos narrativos como poemas del autor de

*Rayuela*. Digo que el tema no es novedad porque algunos críticos han señalado ese aspecto en la obra de Cortázar.

En el desarrollo de las siguientes páginas abordaremos las formas del erotismo que encontramos en la obra del autor de *Bestiario*. A lo largo de esta investigación expondremos las distintas estrategias que utiliza el autor argentino para disimular el erotismo en su obra. ¿Por qué decimos disimular? Como veremos más adelante, en su mayoría, los pasajes que dan cuenta de actos eróticos se encuentran subordinados por otra situación que parece ser de mayor importancia. Por ejemplo en *Rayuela*, uno de sus momentos más memorables es el capítulo 68, donde el narrador describe un acto sexual entre la Maga y Oliveira, pero lo narrado pasa a un segundo término ya que el modo en que se expone desvía la atención del lector. Ese capítulo lo retomaremos aquí en el apartado 3.2.

En ese sentido, lo importante en el erotismo de la obra de Julio Cortázar no son las imágenes o situaciones que encontramos, sino su configuración. Este aspecto es importante en la mayoría de los casos en los que hay descripciones de actos sexuales. El discurso por lo regular tiende a pasar a su modo indirecto, lo cual hace posible que dentro del texto aparezca la voz de más de un personaje, aunque no estén presentes. La anulación de la voz del otro opera no sólo a nivel discursivo, sino también en la praxis del erotismo. El uso del silencio es vital para entender su poética del erotismo. Ya Margery A. Safir ha señalado cómo uno de los recursos que utiliza el escritor argentino es la omisión de palabras que connotan violencia, pero ésta se mantiene presente a partir del uso de verbos que denotan fuerza. La violencia opera y rige innumerables situaciones en la obra de Cortázar, pero al no ser expuesta de forma directa hace que la violencia difumine su transgresión, quede disimulada.

En principio esta investigación tenía como objetivo analizar únicamente la poesía de Julio Cortázar; además de haber sido dejada un poco de lado por la crítica, me parecía que las manifestaciones del erotismo eran iguales a las de su narrativa. Al avanzar en la investigación me di cuenta de que el dejar de lado esa parte de su obra se perdería un *corpus* fundamental de su propuesta del erotismo. La propuesta a la que me refiero es la que hace en mayor parte en su ensayo “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” perteneciente a *Último round*. Las posturas que expone en ese ensayo están mejor representadas en algunos pasajes de su narrativa que en los de su poesía, además, el trabajar ambos géneros permite su comparación y la posibilidad de comprender mejor el tema que nos ocupa.

Los más de cuarenta años que abarca la crítica sobre el erotismo en la obra cortazariana dan cuenta de las distintas posibilidades para analizarlo. Es de notar que en más de 60% de su producción cuentística<sup>1</sup> aparece el tema erótico en distintos grados de importancia, que van desde ser el tema central, a sólo un pasaje. Su erotismo no es exclusivo de relaciones heterosexuales, si bien son éstas las que se privilegian; también las hay homosexuales como en “Relato con un fondo de agua” o “Los buenos servicios” e incluso de pedofilia como en “Las babas del diablo” o *Los premios*.

Más adelante, al revisar la crítica sobre el tema, nos podremos dar cuenta de que es en los personajes femeninos donde radica gran parte de la problemática del erotismo de la obra de Cortázar, ya que, en general, aparecen desprovistos de autonomía, de subjetividad

---

<sup>1</sup> Su producción cuentística contempla setenta y siete cuentos considerando los ocho libros publicados en vida dedicados a este género: *Bestiario*, *Las armas secretas*, *Final de juego*, *Todos los fuegos el fuego*, *Octaedro*, *Alguien que anda por ahí*, *Queremos tanto a Glenda* y *Deshoras*. El número es mucho mayor si consideráramos como cuentos: *Un tal Lucas* e *Historias de Cronopios y Famas*, además de los dispersos en *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, *Territorios* y en *Salvo el crepúsculo*. Podemos sumar también los cuentos inéditos que cada tanto nos dan a conocer, como el volumen de *Papeles inesperados* o *La otra orilla* que apareció en la publicación de los *Cuentos completos* por Alfaguara.



propia, y existen principalmente en un esquema que parece obedecer a la fantasía erótica masculina. A partir de la transgresión de la voluntad de los personajes femeninos es que opera el erotismo. Ya Safir reconocía que “lo verdaderamente erótico, como lo verdaderamente violento no puede expresarse con palabras” (246).

Como habíamos mencionado, en muchos momentos Cortázar se vale del silencio como herramienta de su erotismo; el silencio es aquí la transgresión de la voz, de la voluntad. Para ejemplo basta mencionar un fragmento de *Libro de Manuel* donde podemos leer: “Mi placer tenía un límite ahí donde empezaba el suyo” (*Obras III*, 1164), o el principio de uno de sus poemas: “No quiero que tengas forma, que seas precisamente lo/ que viene después de tu mano” (*Obras IV*, 345). Visto a la luz de esos ejemplos, el erotismo en la obra de Cortázar es un acto de soledad.

Para exponer la importancia que tiene el tema del erotismo ahondaremos en los siguientes textos:

#### **Narrativa**

“La señorita Cora” de *Todos los fuegos el fuego*

“El río” de *Final del juego*

*Rayuela*

#### **Poesía**

“Dios de los cuerpos” de *Último Round*

“El viaje fabuloso” de *Último Round*

“Dadora de playas” de *Último Round*

“Naufragios” de *Último Round*

Nuestro análisis parte de “La señorita Cora”, que para Cortázar es el cuento de mayor carga erótica que había escrito al momento en que formuló su propuesta sobre el erotismo. El segundo cuento que analizaremos pertenece a su anterior libro de cuentos, *Final del juego*, “El río”. Resulta interesante ya que a pesar de que en muchos sentidos

tiene más elementos eróticos que el otro cuento, Cortázar no lo menciona cuando reflexiona sobre el erotismo en su obra. En este sentido nos permite entender lo que para él es erótico y no erótico.

Para la poesía pasaremos a *Último round* y comentaremos parte del pequeño ciclo de poemas “Naufragios en la isla”. No son los únicos poemas con los que cuenta ese libro; también están, entre tantos otros, los que pertenecen al ciclo de “Poesía permutante” que retoma y continúa tanto en *Territorios* como en *Salvo el crepúsculo*. A pesar de estar presente el tema de lo erótico en la mayoría de esos poemas, el hecho de que sean permutantes, es decir, que se puedan intercambiar los versos o las estrofas para dar lugar a nuevos poemas nos exigiría analizarlos en todas sus posibilidades, lo cual no es posible, dado el espacio de esta investigación. Sería necesario dedicar un estudio completo a ese ciclo de poemas. El título del poema “720 círculos”, que da cuenta de sus posibilidades combinatorias<sup>2</sup>, parece suficiente como argumento. Finalmente tomaremos algunos capítulos de *Rayuela*, principalmente el 5, 7 y 68 donde destaca el tema de lo erótico.

Habiendo revisado nuestro *corpus* nos será posible entender cómo es tratado el erotismo en su obra. Desde nuestra postura, Cortázar trató de dejar de lado ese tema tan vital en su obra. Con dejar de lado me refiero, a manejar su erotismo literario de un modo que pudiera pasar desapercibido a partir de distintas estrategias. Será la obra de George Bataille la que nos permitirá entender los matices de lo erótico y así poder releer la obra de Cortázar.

---

<sup>2</sup> Ver Cortázar, Julio. *Salvo el crepúsculo* 123; *Último round* 65-69. Parte baja.

## Capítulo 1

### MIRADA CRÍTICA Y DESDE LA CRÍTICA

#### 1.1 El erotismo según Cortázar

En “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” de *Último round*<sup>3</sup> (1969), Cortázar expone de manera directa por primera vez su perspectiva sobre literatura erótica; en ese ensayo podemos percibir su interés por el tema del erotismo y su inconformidad por la posición que tiene América Latina respecto al tema. “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” será nuestra base para plantear los modelos que delinearon al escritor argentino sobre el tema del erotismo y cómo, a su vez, modelaran nuestra lectura de sus textos. Los ejes temáticos sobre los que gira su ensayo son los siguientes:

- a) el juego como parte del erotismo;
- b) inadecuado manejo lingüístico;
- c) no se debe separar erotismo y amor.

a) *El juego como parte del erotismo*. La importancia de la actividad lúdica –*Eros ludens*–, la percibimos desde el título que nos remite a una canción infantil. El argumento general de la canción popular ‘Arroz con leche’ trata de un hombre que busca una mujer para casarse; entre una serie de actividades que ella debe saber destaca: “abrir la puerta

---

<sup>3</sup> Es interesante saber que *Último round* surge accidentalmente como la necesidad por subsanar las dificultades de traducción y lo locales que podrían resultar algunos textos de *La vuelta al día en ochenta mundos*, publicado un año antes como puede leerse en: Cortázar, Julio. “Arnaldo: Aquí tenés el texto que necesitabas” *Papeles inesperados*. Eds. Aurora Bernárdez, Carles Álvarez Garriga. México: Alfaguara, 2009. 441-445.

para ir a jugar”. El tema del ensayo nos permite saber que para Cortázar el juego para el que quiere que le abran la puerta para divertirse es un juego sexual.

Por otra parte, el juego en el ensayo sale de sus páginas para *obligar* al lector a que también se una al juego, que en esta ocasión consiste en completar el ensayo que está mutilado en varias partes. El lector debe ser también alguien capaz de abrir la puerta para ir a jugar. Algunas de las palabras omitidas en el texto son de orden sexual, lo que puede resultar provocador o intimidante para algunos lectores:

[En] /nuestras latitudes se siente demasiado la ausencia de un *Eros ludens*, e incluso de ese erotismo que no reclama tópicamente los cuerpos y las alcobas, que subyace en las relaciones de padres e hijos, de médicos y pacientes, de maestros y de alumnos, de confesores y feligreses, de tenientes y soldados/ [Se] dirá que hay montones de cuentos y novelas que tratan de ese tipo de relaciones, y es cierto, pero ese *tratamiento* está casi siempre centrado en lo psicológico o behaviorista o lo caracterológico, mientras que las subyacencias eróticas sólo se manifiestan en los ‘pasajes’ donde como se ha dicho antes, el tono cambia y hay algo así como un apagar la luz o lo contrario, un abrir la ventana para los mirones. (*Último round* 147-149 parte alta)

Para László Scholz, considerar la vida como un mero juego es básicamente una actitud existencialista en nuestro tiempo (89); este crítico piensa que en el caso de Cortázar hay algo más profundo, que remitiría a una noción del juego más apegada a la que tenían los surrealistas. En este sentido, encuentra una relación con Nadeau para quien el juego (igual que el humor, el amor, etc.) es una de las características del hombre moderno por ser una actividad anti-racional y colectiva a la vez. Scholz resuelve, y probablemente Cortázar así lo creía, que el “juego sirve para llegar a lo profundo de las cosas; es decir, el juego es considerado como un medio de conocimiento para adentrarse en la esencia de los objetos y de los seres humanos” (89).

La sexualidad -expone Cortázar- es también el momento de escape, el momento desalienante, en el que el individuo se encuentra a sí mismo, deja de ser lo que la sociedad le impone. En “Amor 77” de *Un tal Lucas* podemos ver claramente lo que significa el momento sexual. “Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son” (Cortázar, *Cuentos completos/2*, 277). Similar es lo que expone Cortázar en su poema “Los amantes” de *De Buenos Aires, Buenos Aires*:

¿Quién los ve andar por la ciudad  
si todos están ciegos?  
Ellos se toman de la mano: algo habla  
entre sus dedos, lenguas dulces  
lamen la húmeda palma, corren por las falanges,  
y arriba está la noche llena de ojos.  
Son los amantes, su isla flota a la deriva  
hacia muertes de césped, hacia puertos  
que se abren entre sábanas.  
Todo se desordena a través de ellos,  
todo encuentra su cifra escamoteada;  
pero ellos ni siquiera saben  
que mientras ruedan en su amarga arena  
hay una pausa en la obra de la nada,  
el tigre es un jardín que juega.  
Amanece en los carros de basura,  
empiezan a salir los ciegos,  
el ministerio abre sus puertas.  
Los amantes rendidos se miran y se tocan  
una vez más antes de oler el día. Ya están vestidos, ya se van por la calle.  
Y es sólo entonces  
cuando están muertos, cuando están vestidos,  
que la ciudad los recupera hipócrita  
y les impone los deberes cotidianos ( *Obras IV* 476).

b) *Inadecuado manejo lingüístico*. Cortázar consideró que existe en América Latina una dificultad para acceder a lo que denomina “la erótica del verbo”. Esta imposibilidad la detecta en los rodeos que se dan para abordar temas vinculados a lo sexual;

un subdesarrollo cultural que se manifiesta en el uso verbal. No se puede hablar con naturalidad algo que no te lo parece, opina Cortázar.

A pesar de los intentos, no se alcanza la naturalidad que requiere el erotismo. Para poder escribir materia erótica se necesita dejar de lado el temor a un lenguaje que pueda parecer vulgar. La delicadeza que requiere la literatura erótica nace de una libertad y soltura culturales: “No se habla aquí de significar la sexualidad; aludimos a su estética pero sin tramoyas retóricas [...] su ejercicio directo y a la vez hedónico extrapolante, esa hipóstasis de la libido que ya Platón había proyectado a la metafísica y a la ética y que Sade llevaría a sus más vertiginosas consecuencias morales” (Cortázar, *Último round* 147 parte alta).

En la última de las ocho clases que da Cortázar en Berkeley, dedica una parte al erotismo y la literatura. Sobre la imposibilidad para un correcto manejo lingüístico del tema erótico dice que:

el cristianismo –y aquí estoy abreviando mucho– impone un código moral que no tenían los paganos, en donde la noción del alma y el cuerpo, el espíritu y la carne, toman valores morales. Hay desde muy pronto la tendencia a situar todo lo que es erótico no diré exactamente en el plano del mal –aunque a veces se llega hasta eso en algunos Padres de la Iglesia– pero de todas maneras es un territorio que hay que manejar con mucho cuidado y sobre el cual no se puede escribir de ninguna manera con soltura y la tranquilidad con la que escribían griegos y romanos. (251)

La imposibilidad radica en crear algo que los autores aún no son capaces de aceptar: “en nuestras tierras el erotismo sólo recibe su etiqueta dentro de parámetros de sábanas y almohadas” (Cortázar, *Último round* 149 parte alta) Los grandes modelos de la literatura erótica para Cortázar son: Henry Miller, Jean Genet y George Bataille.

La referencia a Bataille es de gran importancia. Es al que se nota más presente en la obra de Cortázar. Bataille aparece como la flecha que va a guiar la mayoría de sus textos. La reflexión filosófica que expuso el autor francés en *El erotismo* resulta evidente en la concepción de erotismo en la obra de Cortázar. El sacrificio, la transgresión, la pasión y la muerte como parte necesaria del erotismo construirán el concepto cortazariano.

En su curso sobre literatura que imparte en la Universidad de Berkeley en 1980, Cortázar se plantea la común relación entre pornografía y erotismo. Para él sólo la segunda tiene valor literario:

Entre erotismo y pornografía hay una diferencia capital: la pornografía en la literatura es siempre negativa y despreciable en el sentido de que son los libros, o situaciones de libros, escritos deliberadamente para crear situaciones eróticas que provoquen en el lector una determinada excitación o una determinada tendencia; en cambio, el erotismo en la literatura significa el hecho de que la vida erótica del hombre es tan importante y tan fundamental como su vida mental, intelectual y sentimental. Cuando hablo de erotismo en la literatura me refiero al tratamiento de algo que es profundamente nuestro, de cada uno de los que estamos en este momento en esta sala, mientras que la pornografía apunta siempre de alguna manera a lo comercial, a crear sensaciones de tipo carnal que nada tienen que ver con el verdadero erotismo.[...] Si no se articulan eso es pornografía, pero si forman parte vital del libro, si son un elemento de la misma calidad y con la misma necesidad que lo demás, es erotismo perfectamente legítimo y es el camino por el cual creo vamos saliendo un poco adelante. (252-252 259)<sup>4</sup>

~ *No se debe separar erotismo y amor.* Cortázar cree que el error en la obra de Jean Genet fue separar amor y erotismo, y no sólo en una distancia de concepciones, sino también en el cómo tratarlos narrativamente: “Lo malo en Genet: erotismo y amor separan casi siempre sus aguas en el terreno lingüístico, y si el primero es de una admirable eficacia expresiva, el amor tiende a volverse difusamente romántico, cursi y hasta declamatorio” (Cortázar,

---

<sup>4</sup> La postura de Cortázar coincide con la de Baudrillard; ver *De la seducción*. Para Francesco Alberoni la pornografía “es una figura de la imaginación masculina. Es la satisfacción alucinante de deseos, necesidades, aspiraciones, miedos propios de este sexo. [...] La pornografía hace ostentación de un universo fabuloso en el que ya no es necesario seducir para conseguir, en el que la concupiscencia jamás corre el riesgo de ser reprimida ni rechazada, en el que el momento del deseo se confunde con el de la satisfacción, ignorando con soberbia la figura del opositor.” (14-15).

*Último round* 147 parte alta). Para Cortázar el erotismo idóneo es aquel donde esté presente la alegría, la tristeza, la sencillez, la naturalidad. Y es esto último, la naturalidad, la verdadera dificultad y la búsqueda tras la que se lanzó Cortázar. Trasladar a un lenguaje que pretende ser público algo que es en esencia privado. La búsqueda de Cortázar es crear un lenguaje donde puedan armonizar ambos aspectos sin que ninguno desequilibre al otro.

Asumiendo lo expuesto en “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” como la poética del erotismo en Cortázar, se analizarán los siguientes textos para ver cómo operan sus premisas respecto al tema y saber en qué casos y bajo qué circunstancia lo hacen. Sabemos que en muchos casos, como dijo Bajtín “el sentido vital y la significación del enunciado (cualesquiera que fuesen) no coinciden con la estructura puramente verbal del enunciado. Las palabras dichas están impregnadas de lo supuesto y de lo no dicho” (251). Y será nuestra labor como investigadores la de interpretar los vacíos y pasajes oscuros que rodean la obra.



## 1.2 Julio Cortázar y el erotismo desde su crítica

El primero en encontrar este hilo que jala tantos más fue su compatriota, el crítico José Amícola, en su libro *Julio Cortázar* de 1969. En un breve apartado que dedica al tema (una página), encuentra uno de los ejes que regularán el motivo del erotismo en gran parte de la obra de Cortázar. Amícola encuentra que “en la abundante producción de nuestro autor no se encuentra el motivo del amor. [...] Aparece sí el deseo amoroso” (54). La forma en que hay que entender esto que parecería una contradicción en sí misma está en que Amícola entiende “el motivo del amor” como una operación del sentimiento amoroso en sí, donde no existe una reflexión de lo que pasa; lo opone al “sentimiento amoroso muy razonado e intelectual” (54). Hay que poner en claro que el sentido en que utiliza “deseo amoroso” es un eufemismo de relaciones sexuales, es el deseo de posesión en un sentido exclusivamente sexual, alejado del todo de lo sentimental.

La importancia de esta observación se centra en que logra hacer la discriminación entre la relación sexual y una relación puramente sentimental. Amícola, en ese apartado, nos da además ejemplos de cada caso. Para el primero señala “El río”, “Cartas de mamá”, “Lejana”, y para los casos del deseo amoroso menciona “Los venenos”, “La señorita Cora” y “Final del juego”. No podemos dejar de lado que a pesar de que dice “entre otros” para ambos casos, no menciona que en el segundo los tres cuentos son protagonizados por infantes, lo cual podría ser ya un impedimento para la consumación del acto sexual.

Respecto a las imágenes sexuales reconoce que:

En las novelas nuestro autor tiene oportunidad de desarrollar brutales descripciones eróticas difíciles de encontrar anteriormente en la literatura argentina, por lo que no sería arriesgado adjudicarle el valor de haber sabido no prescindir de lo obscuro y sacarle partido sin reticencias y pudores, ya que es absurdo cerrar caminos a las expresiones artísticas porque representan imágenes tabúes.(43)

La escritora e investigadora Evelyn Picon Garfield también nota la importancia de este tema en la obra del escritor argentino. La primera vez que lo menciona es en su libro *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* en el año 1975. Para ese momento Cortázar ya ha publicado *Los Premios* (1960), *Rayuela* (1963), *62/Modelo para armar* (1968) y *Libro de Manuel* (1973), que son todas novelas que publica en vida<sup>5</sup>, y cuatro de sus ocho libros de cuentos, que van desde *Bestiario* (1951) a *Todos los fuegos el fuego* (1966), su primer poemario *Presencia* (1938), su drama breve *Los reyes* (1949), además de sus libros comúnmente denominados misceláneos *La vuelta al día en ochenta mundos* (1968) y *Último round* (1969). Es decir, el *corpus* que tiene a su disposición Picon Garfield es la mayoría de la obra de Julio Cortázar.

En *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Picon Garfield, dedica dos apartados a aspectos relacionados con la sexualidad y el erotismo: “El deseo y la imaginación” y “El amor y la mujer”. La crítica parte de una filiación entre el surrealismo francés y Cortázar. En un primer punto relaciona la reivindicación que hicieron los surrealistas a Sade y al Conde de Lautréamont, destacando que ambos llevaron su libertad de perseguir sus deseos sexuales a puntos no vislumbrados en la literatura: “Los surrealistas se confiaban en el poder del hombre para recobrar el paraíso perdido en el deseo de este mundo” (88). Atinadamente Picon Garfield recuerda *Rostros ocultos* de Salvador Dalí, novela que a causa de la censura nunca pudo publicarse íntegra en España. En ella convergen el sadismo y el masoquismo, cuya unión Dalí denomina ‘cledalismo’. El cledalismo en palabras de Dalí es “el placer y el dolor sublimados por una absoluta identificación

---

<sup>5</sup> Entre su obra no publicada en vida figuran tres novelas: *Divertimento*, que termina de escribir en 1949 y es publicada en 1988 por Alfaguara (Madrid); *El examen* fechada en 1950, publicada un año antes por el mismo sello editorial, y *Diario de Andrés Fava*, escrito a la par de *El examen*, lo publica Sudamericana en 1986. Ver Cortázar, Julio. *Obras completas II*, 949-952.

trascendente con el objeto” (10); ambos temas aparecerán más adelante en la obra de Cortázar como la meta de algunos de sus personajes. Recordemos que para los surrealistas su revolución tuvo como meta la victoria del deseo.

La satisfacción del deseo es de gran valor porque lleva de por medio la modificación y alteración de la realidad, aunque muchas veces sólo se da a nivel de la imaginación, herramienta que privilegiará en muchos momentos el autor de *Rayuela* para satisfacer su deseo. La relación con Breton puede apreciarse en que éste veía no sólo en la imaginación un espacio para crear cualquier cosa, sino como el modelo para articular lo posible. En palabras de Breton “lo imaginario es lo que tiende a volverse real” (Picón *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* 92).<sup>6</sup>

Picon, pensando en el gusto de Cortázar por el jazz, lo relaciona con las posibilidades tácitas que el género tiene –la improvisación, la síncopa, etcétera– con el ‘automatismo psíquico’ de los surrealistas “Con el jazz se sale de la costumbre, se entra en otro tiempo y se intuye otra realidad límite. El deseo y la imaginación se fundan en el *take*. (...) La imaginación libre, el deseo que la empuja, el riesgo implícito sin plan ni razón, esto es el jazz para Cortázar” (94). La libertad creadora, la imaginación son la puerta que se abre para satisfacer los deseos. Las relaciones sexuales son así como un ejecutar los cuerpos en busca de sus mejores posibilidades, donde la imaginación y la experiencia darían mejores resultados en la búsqueda de la satisfacción sexual: “Hacíamos el amor como dos músicos que se juntan para tocar sonatas [...] –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

---

<sup>6</sup> Breton, André. *Le Revolver à cheveux blancs*, Paris : Éditions des cahiers libres, 1932, 11. Citado por Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* 92.

encontrábamos. Me di cuenta enseguida, Horacio, pero las sonatas eran tan hermosas” (Cortázar *Obras III*, 140).

En el apartado “El amor y la mujer”, Picon plantea una relación entre el surrealismo y Cortázar que reside en la idea que ambos tenían del amor como armonía y solución absoluta. Para Breton, “Apartadas las ideas falaces, desechadas por irredentas, es precisamente a través del amor como se realiza la fusión mayor entre la existencia y la esencia” (97): para Cortázar, el amor es: “una ceremonia ontologizante, dadora de ser” (Cortázar *Obras III*, 149). En los surrealistas encontramos el término de ‘amor sublime’ o “amor loco”, también ligado al erotismo, al estar ambos relacionados al inconsciente, como apunta Picon.

La mujer para los surrealistas es “la realidad interna y la externa”; es el puente para la surrealidad, la posibilidad para imaginar, así como en muchas partes de la obra de Cortázar la figura femenina aparece como posibilidad de llegar más allá. En ambos casos la imagen de la mujer se liga a la sexualidad con violencia, a la necesidad de la entrega al deseo con total libertad, sin prohibiciones.

Si bien la mujer es en varios momentos cosificada, ese efecto de transformación resulta necesario para quienes lo ejecutan -es algo que ni siquiera se cuestionan- en la medida en que el no hacerlo implica la imposibilidad de acceder a su realidad desconocida. En ambos casos, a pesar de ser degradada, la imagen de la mujer es el único medio que tiene para estar más allá de lo real, en la suprarealidad.

En una entrevista que concede Cortázar a esta crítica, ella le pregunta sobre el elemento sádico que aparece en su erotismo; a lo que él responde:

–Yo creo que si he insistido en diversos pasajes de diversas obras sobre esta modalidad erótica muy frecuente en la vida erótica en general, es porque sin duda forma parte de mi propio ciclo personal. Es decir que mi erotismo personal no tiene nada de inofensivo.

Evidentemente contiene rasgos de agresión que por lo menos en el plano literario se cumplen de una manera muy explícita y muy franca. [...] Desde un punto de vista ético, yo mismo puedo no estar de acuerdo con esas pulsiones, pero las relaciones entre la ética y el erotismo todavía están lejos de ser aclaradas. [...] Yo creo que en ese sentido tengo un poco la misma franqueza de otros autores eróticos, por ejemplo en el plano más extremo Sade, que no vacila en poner por escrito sus más profundos deseos y tendencias en el plano del erotismo por más aberrantes y monstruosas que sean. (Picon, *Cortázar por Cortázar* 102)

Saúl Yurkievich señala, el mismo año<sup>7</sup> en que se publicó esa entrevista, que otro medio que utiliza Cortázar para llegar a esa zona liberada está en las actividades lúdicas, las cuales divide en juego, amor y humor. Esta distinción podemos precisarla en actividades físicas y verbales, aunque Yurkievich no lo hace a pesar de señalar el camino. Al conjunto de las actividades lúdicas y eróticas las denomina *eros ludens*, al que llama ‘emblema cortazariano’ (151).

Desde su interpretación el juego y el erotismo siempre aparecerán juntos. Señala a diferencia de Picon Garfield que el *eros ludens* no solo dinamita al individuo, sino que lo retrotrae para encontrarse a sí mismo. Yurkievich tiene presente que para poder encontrarse a sí mismo el individuo necesita de alguien que funja como puente entre lo real y lo supra real; es una actividad que no puede realizarse de manera solitaria.

El amor con la Maga resulta un encuentro numinoso, un contacto central, axial que transfigura la miserable guarida del edén. Reconocimiento, verdadero conocimiento del ser en sí, permite acceder al hombre, abolida toda distancia entre el signo y la cosa significada. Vía unitiva, triunfo del principio del placer sobre el principio de realidad, anula la biografía, cronología y topología horizontales, invalida el entorno mutilador. (153)

Tanto el humor como el juego sirven de catalizador del erotismo y su euforia. No es que lo impulsen, sirven como un freno necesario donde se regula el exceso. “Contra la posesiva implantación de la pasión, del delirio erótico, del extravío onírico, el juego y el

---

<sup>7</sup> El artículo aparece por vez primera en Yurkievich, Saúl. “Eros ludens. Juego, amor, humor según *Rayuela*” *La confabulación con la palabra*. Madrid: Taurus, 1978. 23-37. Nosotros lo tomamos de Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: Modos y mundos*. Barcelona: Edhasa, 2004. 145-170.

humor, insumisos, irreverentes, producen un corte lúcido, un desdoblamiento irónico, un apartamiento liberador” (169).

Antonio Planells en su libro *Cortázar: Metafísica y erotismo*, tres años después de Yurkievich, partirá de lo expuesto por Amícola, para quien los “personajes de Cortázar son incapaces de amar, sólo pueden desear y poseer” (80). A la idea del crítico argentino suma la postura de Picon Garfield: la mujer como puente para llegar a la satisfacción del deseo.

Siguiendo la metáfora del puente, asumiríamos que los personajes masculinos de Cortázar no trazarían el puente junto con el personaje femenino, sino que éste sólo lo vería en ella y la utilizaría para llegar a la satisfacción de su deseo. “El amor que presenta Cortázar está siempre en función de la carne o el arte” (Planells 79).

Planells encuentra que “el acto carnal puede satisfacer la naturaleza física del hombre; pero su naturaleza mental jamás agota sus deseos e insatisfacciones, como que jamás descansa. Entonces el acto carnal, en lugar de liberar, frustra” (81)<sup>8</sup> Planells encuentra que “en los cuentos de Cortázar el acto sexual representa la última puerta por abrir, la tentativa final, la posibilidad de escape con esperanzas salvadoras. Pero luego de consumado sobreviene el fracaso, la vuelta al principio inhibitorio, la muerte, la destrucción, el suicidio” (80).

El *corpus* que analiza Antonio Planells lo componen 35 cuentos, tomados de *Bestiario*, *Final del juego*, (1956) *Las armas secretas* (1959) *Todos los fuegos el fuego* y *Octaedro* (1974), además de las cuatro novelas. Su análisis parte de la propuesta de revisar lo que denomina los procesos de ‘comunicación’ o ‘incomunicación’ en las relaciones existentes en las series de grupos de personajes. Lo erótico tiene desde su análisis el papel de medio para entablar comunicaciones.

---

<sup>8</sup> Es similar al término ‘Objeto a’ de Jaques Lacan.

Los procesos de ‘comunicación’ son aquellos donde la situación erótica aproxima a los personajes generando una igualdad entre ellos, o en algunos casos sólo la independencia como sujeto, es decir, el reconocimiento de la subjetividad. En este rubro coloca los cuentos como: “Casa tomada”, “Omnibus”, “Las ménades”, etc.

Los procesos de ‘incomunicación’ se dan cuando la relación erótica toma como objeto sexual a una de las partes, y pierde su autonomía; sólo sirve como móvil para satisfacer los deseos del otro. En estos casos de incomunicación Planells entiende que el individuo que posee se encuentra aislado, en un “retorno a la soledad inicial” (200). De lo que deduce que un aspecto de la soledad es el erotismo.<sup>9</sup>

Es notable la insistencia de Cortázar en mostrar lo erótico-sexual como último recurso de escape del hombre contemporáneo de las condiciones de soledad y alienación. Sin embargo, digamos que tal recurso fracasa la mayoría de las veces; sus desenlaces son la muerte (suicidios los más), la locura o el retorno definitivo a la soledad e incomunicación iniciales. [...] Lo erótico-sexual constituye un puente o un pozo intermedio hacia la etapa de la comunicación. Más aún, es, en lo puramente simbólico, el paso obligatorio. (154-155)

Jorge Ruffinelli es el primero en tomar “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” como punto de partida para una reflexión sobre el erotismo en la obra de Cortázar, en su artículo “El erotismo en busca de lenguaje”, publicado en 1980. Recordemos que una de las premisas de Cortázar en este ensayo es que la inhibición del erotismo en la literatura de América Latina es otra manifestación del subdesarrollo cultural e intelectual. Ruffinelli de manera inteligente liga inmediatamente este deseo por expresar determinados deseos inconscientes a la liberación de la psiquis y escritura automática que postulaban los

---

<sup>9</sup> Como veremos más adelante es similar la percepción que tiene Margery A. Safir en su artículo “Para un erotismo de la liberación: Notas sobre el comportamiento transgresivo en *Rayuela* y *Libro de Manuel*” 225-251. A diferencia de Planells que usa el término ‘soledad’, ella utiliza el término ‘silencio’. Ambos son un espacio de auto abandono del sujeto a sus pasiones.

surrealistas si bien la comparación puede parecer forzada, de fondo se mantienen una relación con la idea de del deseo reprimido.

Ruffinelli rastrea esta preocupación en la obra del argentino y se da cuenta de que desde un principio hay intentos por trabajar esa 'deficiencia'. Encuentra que existe un progreso en el manejo verbal, que va desde algunos fragmentos de su primera novela publicada, *Los premios*, el cuento "La señorita Cora", y "Tu más profunda piel" para culminar en uno de los pasajes finales de *El libro de Manuel*, donde el acto sexual se describe ya sin ambages.

Jorge Ruffinelli cree que en los momentos en que Cortázar pone de manifiesto en sus relatos violencia sexual, ésta es "natural [...] y se resuelve en un juego, en un clima de deseo, la libido no se desprende jamás del humor", observación que ya había expuesto Yurkievich. Fundamenta su argumento en que siempre que existe una descripción sexual, el juego no se queda de lado, existiendo así en sus términos una relación sadomasoquista. En su argumento sabemos que deja de lado casi el cien por ciento de los casos en los que hay pasajes eróticos o sexuales. Su argumento sólo sería efectivo en términos únicamente de juegos lingüísticos a razón del ejemplo previo que da, es decir, el caso del "glíglico" de *Rayuela*. Según Ruffinelli, el estilo narrativo del autor de *Final del Juego*:

bordea la delicadeza de lo pornográfico, y si no cae de lleno en ella es porque ante todo existe la "delicadeza", término paradójico si se estima como lo hace Picon Garfield en sus libros sobre Cortázar, que siempre está presente el componente sadomasoquista en sus textos eróticos. Lo que ni Picon Garfield ni otros críticos han advertido, es que en estos pasajes de "violencia" natural de la sexualidad se resuelve en el juego en el clima del deseo, la libido no se desprende jamás del humor. (339)

Como es notorio, la postura de Ruffinelli que ataca las interpretaciones de Picon Garfield no es sostenible ya que su "violencia sexual natural" es lo que ella reconoce y esgrime como una constante en la obra de Cortázar. Por lo demás, en la mayoría de los



casos donde existen pasajes eróticos la violencia no se manifiesta de forma recíproca. Siempre uno de los personajes domina la voluntad del otro. Habrá que ver las particularidades de algunos casos donde los personajes femeninos parecen satisfechos ante estas formas de violencia, lo que resolvería en actos sadomasoquistas y no sólo sádicos.

Margery A. Safir en su artículo “Para un erotismo de la liberación. Notas sobre el comportamiento transgresor en *Rayuela* y *Libro de Manuel*” que aparece en la recopilación de artículos sobre la obra cortazariana con el título de *La isla final* a cargo de Jaime Alazraki, Ivan Ivansk y Joaquín Marco del año 1983 comienza a precisar uno de los aspectos que tendrán mayor interés a lo largo de esta investigación, a saber, el erotismo como transgresión. Safir, a diferencia de otros críticos, se empeña en demostrar que hay similitudes entre las novelas *Rayuela* y *Libro de Manuel*, que no son novelas tan disímiles como se había creído. Las relaciones se tienden entre el manejo de temas y los usos lingüísticos. La muerte y el erotismo son los temas que las unen, ambos bajo el signo de la restitución.

Safir retoma principalmente para la comparación el capítulo 36 de *Rayuela*, que es el último perteneciente a ‘Del lado de allá’, y distintos momentos de *Libro de Manuel* donde aparecen únicamente Andrés y Francine. Es significativo el capítulo 36 de *Rayuela*, no sólo por ser el último de la primera parte, sino porque es uno de los momentos de la novela en los que el protagonista, Horacio Oliveira, encuentra una parte de ese ‘algo’, muchas veces llamado Kibbutz, que busca durante toda su travesía; es un momento de revelación.

En el capítulo 36 de *Rayuela*, Horacio está con Emmanuèle, una *clocharde* en París. Después de estar bebiendo juntos, ella mantiene sexo oral con Horacio; poco después una

patrulla se lleva a ambos. Los momentos que Safir toma de *Libro de Manuel* son diversos, pero en todos rescata los momentos que dan cuenta de actos sexuales.

En el caso de *Rayuela*, previo a la escena sexual se sabe que Horacio siente repulsión, asco por Emmanuèle. Sin embargo, supera esa incomodidad y accede a que ella le haga sexo oral. Lo que resalta Safir de esta situación es que Horacio transgrede la percepción que había tenido en primera instancia de la *clocharde* y que hay una transgresión al realizar el acto sexual en un lugar público:

Una vez dado el primer paso, sometida la náusea, Oliveira, que entra en el mundo compartido con Emmanuèle y se entrega al pensamiento ocioso queda libre para pasar a otras zonas de violación más serias, para entrar en un mundo de visiones alucinatorias y de absurdo, un mundo en que los tabúes más fundamentales del hombre son desafiados y la violencia y el erotismo reinan incontrolados. (232)

En el caso de *Libro de Manuel*, aclara Safir, la transgresión está en que Andrés obliga a Francine a mantener una relación sodomita. La transgresión, señala la crítica, está más allá de la sodomía, está en lo que representa como tabú social, además que “sólo puede existir actividad transgresora cuando existe consciencia del tabú” (231). Tanto la relación sexual anal, como la oral, se consideran antinaturales por no tener como objetivo la procreación, además que en el primer caso, el tabú está presente en la actitud sádica que rodea esa práctica para la parte pasiva de la relación. Resulta de un enorme acierto la cita que elige Safir del *Libro de Manuel*: “Mi placer tenía un límite ahí donde empezaba el suyo” (Cortázar *Obras III*, 1164).

La relación entre muerte y placer es también uno de los aspectos que le interesan a Safir, probablemente es la primera crítica que señala en un artículo<sup>10</sup> la importancia que

---

<sup>10</sup> Evelyn Picon Garfield ya los reconocía y señalaba en una entrevista que le realizó a Cortázar en 1973 y se publica cinco años después bajo el título *Cortázar por Cortázar*. Es necesario aclarar que en los distintos momentos que la crítica intentó poner sobre la mesa estas incidencias temáticas, Cortázar parecía querer huir del tema. Esto lo podemos reconocer en el que Picon tuvo que ir y venir varias veces del tema, tal vez intentando no disgustar a su interlocutor. Su perspicacia no era algo ajeno a Cortázar. En una anécdota que

esos motivos tienen dentro de la obra de Cortázar. En el caso de *Rayuela* Safir menciona el momento en que Talita y Horacio se besan entre cadáveres en el sótano de la morgue, y en *Libro de Manuel* cuando Andrés y Francine tienen relaciones sexuales delante de un cementerio. Tanto esta situación de Eros y Tánatos como la de las relaciones sexuales antes descritas tienen en común la noción de transgresión como posibilidad liberadora de pasiones. Esta posibilidad de liberación, es necesario aclarar, sólo se da en la parte activa de la relación sexual, al menos en la mayoría de la obra de Cortázar. Este proceso de liberación opera a partir de la cosificación del otro. Safir retoma una reflexión de Maurice Blanchot donde éste señala que la moralidad de Sade “se funda en la soledad absoluta como primer hecho dado” (Safir 241)<sup>11</sup>. La cosificación requiere de un aislamiento del que cosifica; el aislamiento está presente cuando un miembro de la pareja se concentra sólo en la búsqueda de su placer, no importándole la situación del otro.

El manejo del lenguaje, como en un principio se había señalado, es también uno de los puntos de conexión entre ambas novelas. Safir señala que la violencia lingüística existe en al menos dos grupos de significantes: un grupo que utiliza palabras como: “censura”, “vergüenza”, y otras como: “el lado de acá”, “mancha negra”, etc. La línea en la que se encuentran esta serie de palabras está en un entendido de ataque contra los tabús del erotismo, el tabú es la ‘mancha negra’, se desprestigia ‘el lado de acá’ donde existen escrúpulos sobre algunas prácticas sexuales. Otro aspecto que se señala en el artículo es el manejo del silencio. Dice Safir “en mi opinión [las escenas son] intrínsecamente violentas,

---

acompaña la introducción de esa entrevista, Garfield nos cuenta que Cortázar le hizo notar mientras caminaban “los bellos contornos de las rocas al lado del camino”, a lo que ella relacionó y le hizo saber inmediatamente que le recordaban a las fotos eróticas que aparecen en *Último round*. Garfield, no perdió la oportunidad y le dijo “Te gustan las formas redondas y amplias ¿verdad?” a lo que Cortázar respondió, supongo con una sonrisa “Te voy a nombrar Evelyn GarFreud”. Picon Garfield Evelyn. *Cortázar por Cortázar* 10.

<sup>11</sup> Blanchot, Maurice. *Lautréamont et Sade*, París: Minuit 1949, citado por Margery A. Safir. 241.

y sin embargo, no contienen palabras cuyo significado sea violencia” (245). Aclara que existen determinados verbos que denotan fuerza, como “obligué”, “tirándola”, pero que es necesaria la lectura del pasaje completo para que adquieran el tono de violencia. Este dilema lo resuelve uno de los postulados de Bataille, para quien la violencia es silencio. Para Safir “lo verdaderamente erótico, como lo verdaderamente violento no puede expresarse con palabras. En consecuencia, existe una ironía intrínseca en esta escena: no es erótica porque narra erotismo; es violenta porque evita el lenguaje violento” (246).

La transgresión, concluye Safir, está tanto en el manejo de temas considerados tabúes por la cultura occidental contemporánea, como en el uso del lenguaje.

Hasta ahora hemos visto cómo para la mayoría de los críticos el acto sexual es un momento liberador, una búsqueda que es natural para cualquier ser humano, un momento incluso en el que no hay diferencias entre los estratos sociales. Sin embargo, para Alicia Helda Puleo, no es así. En su artículo “La sexualidad fantástica” Helda expone una lectura de la sexualidad donde lo predominante son las relaciones de poder:

La vivencia del acto sexual como rito sado-masoquista no es, como lo pretendía Bataille, momento místico de revelación de una realidad primera ajena a la sociedad histórica, sino, por el contrario, un aspecto más de las relaciones sociales entre los sexos. Aun ese momento en que los cuerpos se unen en la soledad de un cuarto es un momento político. El discurso literario que lo recrea lo es más por su repercusión social. (211)

La lectura de Helda Puleo comienza a tener conciencia de que son pocos los casos en los que la relación entre los personajes de Cortázar no tengan de por medio alguna expectativa sexual. Como habíamos mencionado en un principio, el tema de la sexualidad en Cortázar tiene distintos grados de importancia dentro del relato, así como la presencia de una diversidad de formas de interrelación, que van desde la heterosexual hasta la pedofilia.

Agrega Puleo que la sexualidad en la obra de Cortázar aparece indisolublemente ligada a la lucha de poder en las relaciones interpersonales. Reconoce que “los personajes masculinos deben librar una lucha a veces encarnizada para lograr su deseo” (207). Es importante señalar que Puleo da cuenta de la ‘necesidad’ implícita en la lucha por la obtención de los placeres sexuales. No cabe la posibilidad de que la relación sexual sea de mutuo acuerdo. La relación de poder opera en el momento en que se somete la voluntad de otro para realizar algo que no desea. Respecto a esto nos recuerda la escritora que a pesar de que las parejas sexuales siempre se nieguen terminan consintiendo, o de lo contrario, son sometidas a la violencia. Desde una perspectiva psicóloga señala que “la negativa de las protagonistas forma parte del erotismo de los relatos, funciona como afrodisíaco.” (212)

Impulsando un poco su reflexión podemos darnos cuenta que la transgresión sexual es el principal motivo del placer. Si recordamos la antes mencionada relación entre Cortázar y los surrealistas podemos darnos cuenta de cómo la mujer es importante para ellos porque es a partir de ella que se genera la posibilidad de la satisfacción del deseo, el cual ahora sabemos que no es sólo físico, sino también emocional. Esto lo sabemos porque el placer aparece constantemente ligado al sometimiento del otro. La idea del *eros ludens* que proponen Yurkievich y Ruffinelli solo es válida si se ve que en ella existe la cosificación del otro. El juego no es una actividad que tenga lugar entre individuos con las mismas condiciones; por el contrario, el placer en los juegos de Cortázar está en jugar con el otro, no acompañado del otro, o en términos de Planells el *eros ludens* sería en la mayor parte de los casos un acto de incomunicación debido al auto aislamiento o interiorización del protagonista del acto sexual. Según la lectura de Puleo, el equilibrio en las relaciones afectivas se da en la amistad varonil, lo cual bajo su lectura de relaciones de poder es otro

indicativo de la segmentación a partir de la diferencia de géneros donde hay actividades que corresponden únicamente a hombres y otras a mujeres:

Las relaciones sexuales parecen como relaciones de poder que se enfrentan y finalmente desunen a sus protagonistas. La sexualidad es en la mayor parte de los cuentos sinónimo de la violencia y de muerte. Es actividad canibalística de destrucción y anulación de la individualidad del ser deseado. Es unión de los cuerpos y profunda separación de las consciencias. (209)

El sacrificio del otro para la autosatisfacción es el punto de partida que toma Roger Celis para ligar la obra de George Bataille, de quien hablaremos más adelante, y la de Cortázar en su artículo “Erotismo y muerte: George Bataille y Julio Cortázar”. La idea de sacrificio que los une está presente en la fotos del Leng Tch’e<sup>12</sup> que analiza Bataille en las *Lágrimas de Eros* y que en *Rayuela* las tiene el personaje Wong las muestra a sus compañeros del club de la serpiente.

El sacrificio al que se refiere Roger Celis tiene un carácter ritual, un valor que asemeja lo sagrado. En los sacrificios de Cortázar el protagonista tiene doble función, es sacerdote y sacrificador. Éste “observa el pasaje del amante sin perder su lucidez y experimenta, a través de su identificación con ella, la muerte en vida” (44). Celis confirma lo expuesto por Puleo sobre la necesidad del reconocimiento en el otro. El efecto especular es de suma importancia para lograr la satisfacción.

Sin la posibilidad de identificación con la víctima del sacrificio, o con la mujer en el erotismo, el hombre no podría acceder a la continuidad. La posibilidad de vivir a través de otro su experiencia, de identificarse con el sufrimiento y el pasaje de la víctima de un estado a otro es fundamental. (45)

---

<sup>12</sup> El término Leng Tch’e se refiere a un suplicio chino, al suplicio de “los cien pedazos”. La importancia que le da Bataille se debe a que en la fotografía que se muestra el castigo la persona que lo está recibiendo parece sonreír a pesar de estar siendo cercenado. Una vinculación entre el éxtasis religioso y el erotismo. El teórico francés cree que su expresión se debe al opio que les daban a los castigados para que pudieran soportar la procesión pública en que eran torturados. Bataille reconoce que “ese cliché tuvo un papel decisivo en [su] vida.” George Bataille, *Las Lágrimas de Eros* 247.

Siguiendo esa reflexión podemos vislumbrar que el hombre está sometido *per se* a la mujer, si bien no lo está de un modo violento, sí condicionado a la satisfacción de sus deseos. Cortázar, consciente de esto, somete en la mayoría de los casos a los personajes femeninos no sólo en las acciones, sino también a partir del discurso. Esto lo logra con el uso del discurso indirecto, poniendo así, en voz de los personajes femeninos, la aceptación de las situaciones a las que están siendo sometidas.

Es necesario comenzar a definir el concepto de erotismo con el que vamos a trabajar; para esto debemos señalar al filósofo francés George Bataille.

### 1.3 George Bataille. El erotismo en perspectiva

La influencia de George Bataille (1897-1962) en la obra de Julio Cortázar es innegable. La primera vez que el crítico y novelista francés aparece mencionado en su obra es en 1963, en *Rayuela*, como lo podemos constatar en los capítulos 114, 116 y 136. En el primer caso la referencia es indirecta –se habla de las fotos del Leng Tch'e–, mientras que en los otros dos casos su obra aparece citada por Morelli. La segunda aparición de Bataille en la obra de Cortázar ocurre cinco años más tarde en “L’histoire d’O avant lettre” y en “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, ambos de *Último round*. Podemos también ver una sombra de Bataille en una parte de *Libro de Manuel* que se emparenta fuertemente con *Le bleu du ciel*, donde los protagonistas de ambas novelas mantienen relaciones sexuales cerca de una cementerio. Aunque esta última aproximación sólo sea conjetural, las similitudes que hay en ambos momentos de las novelas permiten creer que Cortázar tenía presente, o al menos conocía, esa obra del crítico y novelista francés.

¿Qué había leído Cortázar de Bataille? Sabemos por las breves menciones que aparecen en su obra que conocía: *Histoire de l’œil* (1928), *L’erotisme* (1957), *Haine de la poésie* (1947) -posteriormente conocido como *L’Impossible* (1962)- y *L’Abbé C*<sup>13</sup> (1950). Es necesario poner atención en que las menciones son muy breves, e incluso podrían pasar desapercibidas, pero ¿por qué Cortázar no lo habrá mencionado más veces a pesar de que es notorio que lo tuvo presente en varios momentos de la formación de su obra? En su correspondencia nunca habla de él. Incluso podríamos pensar que también existe alguna afinidad con Sade, pero al igual que con Bataille, sus referencias son difusas. En general,

---

<sup>13</sup> Las dos primeras referencias están en “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, y las últimas dos en *Rayuela* en los capítulos 136 y 116 respectivamente.



sólo habla de Sade en sus cartas para comentar a algunos de sus amigos la cercanía que hay entre su casa de Saignion y el castillo que tuvo el Marqués en Lacoste<sup>14</sup>. A esa cercanía, comenta Cortázar, puede que se deban algunas de sus influencias, pero no habla de ellas, ni de sus lecturas sobre el autor de *Justina*.

Si bien, los excesos que encontramos tanto en la obra de Sade como en la obra de Bataille no los encontramos fácilmente en Cortázar<sup>15</sup>, sí hay varias ideas de Bataille que aparecen en la obra del escritor argentino. A continuación mencionaremos algunas de las ideas más representativas de George Bataille respecto al erotismo con las cuales podemos enmarcar muchos textos de Cortázar.

---

<sup>14</sup> En su correspondencia sólo es rastreable una mención de sus lecturas de Sade en una misiva dirigida a Eduardo Jonquières, en la que le hace saber que en *Juliette* busca resolver sus dudas morales. La carta tiene fecha de 1 de agosto de 1969. Entre quienes informó de la cercanía de sus domicilios –la casa de campo de Cortázar y el Castillo de Sade– figuran Francisco Porrúa, Victoria Ocampo, Lezama Lima. Ver Julio Cortázar, *Cartas 1965-1968*, 3. 108, 114, 123, 189 y 589.

<sup>15</sup> Probablemente uno de los pasajes más violentos que hay en la obra de Julio Cortázar sea el capítulo eliminado de *Rayuela* “La araña”. Este capítulo apareció 10 años después de la publicación de la novela para la que había sido pensado en el número monográfico que le dedica la *Revista Iberoamericana* 84-85 (julio-diciembre de 1973) 388-398. Cortázar comenta que fue el primer capítulo que escribió para su novela, pero que al final pensó que “sobraba”. Esta elección, que podría parecer una auto censura, la justifica diciendo que el final del capítulo 56 –el final, o al menos, uno de los finales posibles de *Rayuela*– tenía muchas coincidencias con el capítulo con el que había comenzado dos años atrás su novela y esa incidencia, en caso de mantener los dos capítulos, generaría un sentido reiterativo que no quería.

### 1.3.1 Lo prohibido y la transgresión

Para George Bataille el erotismo es “un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces, el sujeto se identifica con el objeto que se pierde.”(*El erotismo* 35)<sup>16</sup>

El ser se desequilibra cuando va más allá de lo prohibido, cuando transgrede las convenciones que lo rigen la mayoría de las veces. La transgresión es la respuesta a la percepción de los límites; su origen, es decir, la consciencia de la posible ruptura es lo que motiva la prohibición.

En la exposición de este binarismo podría pensarse que la transgresión impera sobre lo prohibido, pero en realidad, existe una co-dependencia, incluso, se podría suponer que la prohibición puede mantenerse –sólo mantenerse, no originarse– sin la transgresión, pero ésta, sí depende de la prohibición, ya que a ella se debe que se cumpla. En palabras de Bataille “El más sangriento de los homicidas no puede ignorar la maldición que cae sobre él. Pues esa maldición es la condición de su gloria.” (52)

Tanto lo prohibido como la transgresión están íntimamente ligados a la violencia, ya que en la mayoría de las culturas este exceso está ligado al irracionalismo y éste a las conductas propias de los animales. Bataille entendió que:

la prohibición que en nosotros se opone a la libertad sexual es general, universal; las prohibiciones particulares son sus aspectos variables. [...] Tal como cambia su forma, su objeto cambia; tanto si lo que está en cuestión es la sexualidad como si lo es la muerte, siempre está en punto de mira la violencia; la violencia que da pavor pero que fascina. (55)

La fascinación por la violencia se debe principalmente a dos aspectos: el primero es que la violencia es una prohibición en sí misma, y la otra es que al efectuarse la transgresión con el uso de violencia ésta incrementa su goce, ya que funciona de un modo

---

<sup>16</sup> Para Alberoni: “El erotismo no es la anulación total, perdida en sí, fragmentación sin fin. Es un proceso dialectico entre continuo y discontinuo” (*El erotismo* 33).

doble. La violencia es para Bataille el equivalente a la mujer en los surrealistas; el medio idóneo para llegar al goce: “Apenas podríamos decir que si se echa en falta el elemento de violación, o incluso de violencia, que la constituye, es más difícil que la actividad erótica alcance su plenitud.” (*El erotismo* 23)

En los límites de lo prohibido está la muerte como el más grande de los excesos, como la apoteosis de la violencia. Ese límite, sin embargo, es efímero, se agota poco después de llegar a su destino. Bataille lee en Sade que “el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte.” (*El erotismo* 46)

La violencia en Bataille está relacionada con el erotismo, ya que es en la transgresión donde está el placer. La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza “una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que el deseo que lleva a infringir la prohibición.” (*El erotismo* 43) El erotismo encuentra su placer en la conciencia del abandono de determinadas convenciones de comportamiento. La transgresión para ser completada necesita del goce de esa irrupción, de la plena conciencia de la ruptura de lo prohibido. El placer no está en transgredir, sino en saber que se está transgrediendo. Resulta claro, visto así, que para Bataille es necesario cosificar. El erotismo necesita del otro, pero aun así, es un acto de satisfacción individual, donde el acompañante es un instrumento, un medio para obtener placer; el erotismo sería así, un acto de soledad. Para Alberoni: “En el erotismo masculino, hasta la reciprocidad es egoísta. Se desea el placer de la mujer para llegar al propio placer.” (68)

### 1.3.2 La continuidad y la discontinuidad

Una de las ideas fundamentales que aporta Bataille en su estudio sobre el erotismo es la de los conceptos de continuidad y discontinuidad. El autor de *Historia del ojo* centra ambos conceptos en la idea de trascendencia en el tiempo y el espacio. La continuidad es la ilusión de la prolongación del ser a partir de la reproducción. Se entiende como ilusión ya que esa perseverancia en el tiempo a pesar de no poder ser apreciada, con el hecho de saber que existe se satisface el deseo de continuidad. Por otra parte, Bataille tiene claro que en muchas ocasiones la reproducción es algo no deseado en el erotismo, pero cree que la continuidad en el tiempo es también una garantía de la prolongación del placer. La humanidad, dice el autor francés, es producto de esa continuidad que también está marcada por la muerte en dos momentos. El primero, la combinación de dos elementos, espermatozoides y óvulo, para dar vida a un solo ente, es decir, de los dos componentes se pierde uno. Su interpretación, en ese sentido es sólo en sentido cuantitativo. El segundo momento de la continuidad que está marcada por la muerte, es la defunción de un ser humano para dar lugar a otro. Recordemos que en Bataille la muerte es el límite de la transgresión, por lo que, visto así, la procreación o continuidad, es producto y tendrá como fin la muerte.

En un análisis que hace Douvignad en su libro *El sacrificio inútil*, sobre el carnaval, Edwin Sánchez parece encontrar una relación de éste con el erotismo. Para Douvignad, en palabras de Sánchez, en el carnaval se genera un “fenómeno de suspensión temporal de la continuidad y los imperativos de lo institucional, los lazos familiares, el trabajo y la subordinación asalariada que la productividad mercantil impone. Suspende también, toda la conformación del yo de la realidad psíquica y de los vínculos con su realidad estructurada.”(115-116)

Esa afirmación la podemos encaminar con la postura que antes había mencionado del erotismo como un momento de soledad. Para Douvignad el carnaval también es “una puesta en suspenso de toda identidad, la colectiva y la del yo” (116). La ausencia del yo, su abandono consciente, como dice Bataille, es la afirmación de una búsqueda orientada en todo momento a la satisfacción de los placeres personales. Es un abandono del yo como búsqueda de sus placeres, como nulificación de la opresión social y sus valores, donde también se suspende al otro en su cosificación.

## 1.4 “La señorita Cora” Ver y ser visto

El ojo que ves no es  
ojo porque tú lo veas  
es ojo porque te ve.

A. Machado

Lo no dicho muchas veces tiene un valor equiparable con lo que sí logró ser enunciado. El silencio y la observación se constituyen también como un lenguaje de enorme comunicación emotiva. El silencio responde a una imposición que puede ser interna o externa, algo que no da oportunidad a exteriorizar lo que se siente. Observar es ver con deseo; poseer.

Ver es la posibilidad de dirigir nuestra atención hacia nuestros intereses, hacia nuestros gustos. El ver es seleccionar un ángulo, una luminosidad, una información codificada que, aunque no la podamos descifrar inmediatamente su adquisición nos llena del placer. Ver es un placer.

De la conciencia de los placeres que causa el ver nace la percepción del ser visto, del existir para alguien más de un modo significativo. El ser visto es ocupar un lugar principal de una elección de entre las muchas posibles. Ver o ser visto es hacer de dos uno solo, un mismo ser. La elección de lo que se ve responde a la búsqueda de un placer; observar es la contemplación, la búsqueda de lo que atrajo nuestra atención.

En este apartado analizaremos cómo se construye el erotismo a partir de las miradas de los protagonistas del cuento “La señorita Cora”, perteneciente al cuarto libro de cuentos que publicó Julio Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*, del año 1966. Es necesario traer a la memoria algunas de las premisas ya mencionadas que constituyen el erotismo para George Bataille; erotismo es violación.

Un tema al que es necesario poner atención en ese cuento es el del poder y la seducción: cómo se construyen, cómo se ejecutan. En el erotismo el poder se rige por la seducción. Ya Baudrillard entendía que “la seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio del universo real.”(15)

En nuestro cuento la mayoría de los rasgos de violencia que aparecen tienen validez a partir de un valor simbólico, con excepción del último. No hay lo que comúnmente podríamos llamar violencia física, a pesar de que sí existen transgresiones corporales.

“La señorita Cora” es la historia de un joven de 15 años que es internado en un hospital para ser operado de apendicitis. El protagonista, Pablo, es dejado al cuidado de varias enfermeras, una de ellas es Cora. La enfermera resulta enormemente atractiva para él. Su relación paciente-enfermera se ve accidentada por varias circunstancias dificultando la relación entre ambos. A pesar de que Cora quiere alejarse de él su afecto crece cada vez más. La operación a la que es sometido Pablo no es exitosa y su padecimiento termina con su vida. A grandes rasgos esa la historia. En su análisis develaremos la importancia de sus detalles.

La elección del discurso indirecto libre como la forma narrativa que rige todo el cuento nos da una pista de la importancia que tuvo para el escritor la focalización del personaje. Cortázar parecía estar consciente que dar cuenta de la misma acción vivida por distintas perspectivas de manera simultánea ofrecía una enorme riqueza al texto. Si bien la focalización interna carece de ‘objetividad’ en comparación con la focalización externa, la acumulación de focalizaciones internas genera la sensación de ver todo al ser descrito por todos los personajes.

El texto comienza narrando por parte de la mamá del protagonista el ingreso de éste al hospital. Para ella su hijo Pablo aún es un niño, así lo ve, es su “nene”. Es importante destacar que el modo en que vemos las cosas es también el modo en que las comunicamos. El lenguaje da cuenta de muchas más cosas de las que a veces creemos sólo dice. El modo en que la madre ve a su hijo conlleva cómo él se asimila ante ella. El saberse visto reformula la percepción que tenemos de nosotros ante el observador. En este caso a nuestro protagonista no le gusta ser visto así, como un niño, quiere aparentar que ya no lo es. “yo estaba segura de que me dejarían con el nene. Después de todo tiene apenas quince años y nadie se los daría, siempre pegado a mí aunque ahora con los pantalones largos quiere disimular y hacerse el hombre grande.” (*Obras I*, 582)

En este sentido, el reconocimiento del individuo a partir de la percepción de otro coincide con el concepto de mirada de Sartre: “Mi conexión fundamental con el Otro-como-sujeto tiene que poder remitirse a mi permanente posibilidad de *ser visto por el Otro*”. Más claramente en Lacan es donde “la mirada ya no está del lado del sujeto; es la mirada del Otro” (Evans 130)

El primer encuentro con la enfermera será determinante para todo el relato. El modo en que es vista por la madre y cómo ésta ve a ella regulará sus relaciones. Ver no es una percepción que se queda sólo en lo visual, sino que se traslada a un criterio cargado de un valor que se asigna en ese momento. Para la mamá de Pablo la enfermera es la responsable de no poderse quedar con su hijo. Aquí aparece lo que podríamos denominar la primera aparición del rasgo erótico: los celos. La enfermera se está interponiendo en la relación madre-hijo. A los ojos de la madre “No hay más que mirarla para darse cuenta de quién es, con esos aires de vampiresa y ese delantal ajustado, una chiquilina de porquería que se cree la directora de la clínica.” (*Obras I*, 582) La madre cree ver una intención



seductora y demoniaca por parte de la enfermera hacia su hijo. La ropa entallada sirve para resaltar las formas del cuerpo, para atraer las miradas. Para Alberoni “El equivalente femenino del poder es la gran belleza” (44). Podemos suponer que la enfermera es atractiva, ya que atrae la atención de la madre, el hijo y el padre que no dejaba de “mirarle las piernas” (*Obras I*, 582-584). Armando Pereira considera que “el intercambio entre la madre y la enfermera será, entonces, una disputa por el cuerpo de un niño que ha comenzado a dejar de serlo.”(56)

El reproche de la madre a la enfermera afecta el modo como verá ésta a su nuevo paciente y como él se sentirá ante ella: “mamá cree que soy un chico y me hace hacer cada papelón. Seguro que la enfermera va a pensar que no soy capaz de pedir lo que necesito, me miró de una manera cuando mamá le estaba protestando...” (*Obras I*, 583). Es importante marcar cómo Pablo interpreta esos silencios y los llena con suposiciones, con deseos. Jesús Ferro expone que “el hecho de que a menudo en nuestras vidas el deseo se deslice más que por lo dicho por lo entredicho, como creía Lacan, nos confirma que además de poseer plenamente el lenguaje y los objetos que designa, el deseo posee sus nexos, sus fronteras, y los ámbitos extensísimos que se despliegan entre los que se puede y lo que no se puede decir.”(20)

En la cita anterior del cuento podemos ver el interés que tiene Pablo por cómo es visto. Pocas líneas más adelante nos enteramos que cuando Cora llega para tomar los datos y él está leyendo una revista se apena, y le gustaría que en vez de la revista hubiera sido un libro. Pablo quiere aparentar ser más grande, más maduro de lo que parece ser.

Este primer contacto se ve marcado por la primera transgresión. Cora al preguntarle si tiene hambre lo hace ‘tuteándolo’, lo que a Pablo le resulta extraño. El hablar con él así implica colocarlo como su igual, rompiendo la jerarquía enfermera/paciente. La búsqueda

de esa ruptura de la jerarquía enfermera-paciente, es para Pereira el sentido de “La señorita Cora”. Desde su interpretación es un texto donde se debate la formación del individuo como tal, su lucha por reinvidicarse como un sujeto en un espacio, una institución que los cosifica, que lo niega, que decide “no tomar en cuenta al sujeto que habita bajo esa piel”, además de hacer notar a su madre que ya no es el niño que ella piensa.

Son esos los dos círculos -el sobreprotector de la madre, el reductor de la ciencia [...] entre los que se mueve, en su difícil tránsito el cuerpo adolescente. Y frente a ellos el adolescente sólo dispone de su deseo [...] para mostrar todo lo que en él se rebela contra la caricatura que los otros, cada uno a su manera quieren hacer de él [...] Pues si bien es cierto que el estatuto propio de la adolescencia es la transitoriedad, el hecho de ser una mera región de paso, en este caso el tránsito del cuerpo del adolescente no es hacia ese otro cuerpo que se fragua bajo su piel y donde un Eros 'adulto' dibuja su rostro, sino más bien hacia ese no-cuerpo, hacia esa ausencia total de cuerpo que es la muerte y será a partir de ese movimiento (que conduce a la ausencia total y definitiva de todo movimiento) que el adolescente intentará acceder al estatuto de sujeto que todo en torno a él niega. (54-55)

Sin embargo, la ilusión de la ruptura jerárquica inmediatamente se ve colapsada cuando Cora sin preguntarle nada le quita unos caramelos que tenía. Esta acción devuelve y enfatiza la relación de poder. Lo vuelve a tratar/ver como a un niño. El primer indicio de que Pablo se siente atraído por ella se da tras esa acción: “quería seguir enojado con ella pero no podía.” (*Obras I*, 584) Él la ve como alguien más que su enfermera.

Los rasgos de violencia simbólica que encontramos comienzan con el uso del termómetro por ser de uso anal.<sup>17</sup> La invasión que representa es sabida por Cora. La primera vez sólo se ríe de cómo se sonroja Pablo, pero más adelante será usado como medio de control con el enema.

---

<sup>17</sup> En “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” Cortázar expone una situación similar: “/ bien informado en general me dijo que los supositorios como agentes terapéuticos producen marcada incomodidad en muchos latinoamericanos / mexicano confirmó hace poco al admitir que la medicación por vía rectal lo humillaba aunque nadie tuviera que intervenir personalmente para administrársela. Ríase, compañero, pero Europa tiene el ano más liberado que usted y eso cuenta en una madurez literaria.” p. 149. Parte alta.

Cora se sabe atractiva para su paciente y le satisface serlo, así como también sabemos que a ella también le resulta atractivo Pablo: “se lo vamos a atender como a un príncipe [le dice a su mamá]. Es bonito su nene, señora, con esas mejillas que se le arrebolan apenas me ve entrar.” (*Obras I*, 586)

Después del nuevo contacto que tiene Cora con la mamá de Pablo parece que quiere cobrar venganza contra él por los malos ratos que le hace pasar. En esta ocasión el acto erótico es fuertemente invasivo. Al llegar Cora a la habitación de Pablo le ordena que se baje el pantalón; dada la vergüenza que él siente, le resulta imposible cumplir la indicación. Cora toma la iniciativa y ella misma le baja el pantalón. Hay aquí una visible dominación que se traslada a un nivel de fuertes connotaciones sexuales, cercanas al sadismo. El motivo por el cual le quiere retirar el pantalón es rasurar la zona genital. El rasurar esa zona también lo podemos interpretar si no como una castración simbólica, sí como una pérdida de poder. Es interesante resaltar que Cora ya había pensado en ese momento y en la visión de sus genitales: “y era como me lo había imaginado. ‘Ya sos un chico crecido’”. Jesús Ferro explica que: “El deseo sexual trocea el cuerpo del amor. Lo que antes era un ídolo sin órganos de pronto empieza a fragmentarse cada vez más, en regiones cada vez más diversas, conformando parajes diferentes: los ojos, los cabellos, los dientes los labios, las mejillas, los pechos, el sexo.”(70)

Si bien esto pudo haber sido pensado como un halago, como la posibilidad de ser visto ya como alguien mayor, Cora se encarga de ponerlo inmediatamente en un lugar inferior. Esto lo logra preguntándole cómo le llaman en su casa. Nuestro protagonista responde dando su nombre: Pablo, pero Cora insiste en saber si no tiene un sobrenombre, saber si él se reconoce en otros términos. Ante su negativa ella le recuerda cómo lo ven tanto ella como su familia “¿Así que no tenés ningún sobrenombre? Sos el Nene solamente,

claro” (*Obras I*, 587). Además de querer sobajar a Pablo es importante destacar que ella también busca marcar una distancia. Al decirle ella “Nene”, pretende marcar las diferencias que hay entre ella y él. En el momento que lo enuncia como un niño ella se asume como un adulto y marca una diferencia que parece le es necesario resaltar. La pregunta es también para ella autodefensa.

Mientras Cora lo rasura, el único modo que tiene Pablo de escapar de ser visto en esa circunstancia es el de cerrar los ojos, acto que parece infantil. Para Pablo no ver es no ser visto. Como habíamos mencionado, ver y ser visto es asumir y construir una realidad.

Enseguida Cora se da cuenta de que hay algo en él que le desagrada, y es que no puede aceptar que se siente de algún modo atraída por él. No acepta que lo ve como alguien más que su paciente. “me seguía fastidiando algo en él que a lo mejor le venía de la madre, algo más fuerte que su edad y que no me gustaba, y hasta me molestaba que fuera tan bonito y tan bien hecho para sus años”<sup>18</sup> (*Obras I*, 588). El reconocimiento de sentirse atraída por su paciente la coloca como un ser perverso.<sup>19</sup>

Tras esta ‘ceremonia’ Pablo quiere saber si la puede llamar únicamente Cora, pero ella sabe que el permitir eso implicaría una pérdida de poder, así que se lo niega: “a un enfermo hay que dominarlo” (*Obras I*, 588). Pablo no puede asimilar la imposición a la que es sometido, la juzga de circunstancial: “Si yo estuviera sano a lo mejor me trataría de otra manera.” (*Obras I*, 588) Poco después se nos da noticia por vez primera de Marcial, el novio de Cora. La enfermera tiene gran interés por contarle lo recién acontecido, es decir, porque Pablo figure también en el campo visual de Marcial. Cora forma así un triángulo

---

<sup>18</sup> Una situación similar la encontramos en los *Premios*. Ahí Paula comienza a sentirse atraída por Felipe, un joven menor que ella. “Había algo de conmovedor en Felipe, era demasiado adolescente, demasiado todo: hermoso, tonto, absurdo”. (Cortázar, *Obras Completas II*, 708).

<sup>19</sup> Ver “Perversión” en Evans.

amoroso. Es necesario tener en cuenta que Cora se lo quiere hacer saber antes de que Marcial vea a Pablo en la mesa de operaciones. Cora aparenta contarle como una anécdota graciosa, pero tal vez lo que busca es enemistarlos. Hacerle saber a Marcial que también está siendo seducida por alguien más.

Mientras Pablo reflexiona sobre lo que acaba de pasar comienza a acariciarse sus genitales idealizando a la enfermera: “es raro pasarse la mano y sentirse tan liso, lo malo es que me vuelvo a acordar de todo y del perfume de almendras, la voz de Cora”. Su masturbación es interrumpida por la llegada de Cora.<sup>20</sup>

Las imágenes con las que describe el uso del enema son más invasivas y violentas que las del termómetro. Cabe mencionar que el líquido que le es introducido por el ano es mucho y está caliente. Cora al ver las dificultades de Pablo para atinar la boquilla del irrigador decide ayudarlo y lo penetra. Las posturas que le pide asumir para el mejor flujo del líquido tienen una fuerte connotación sexual: “A ver, subí un poco las piernas, así está bien, echáte más de boca, te digo que te echés más de boca, así.” El tono imperativo agrega un sentido de violencia, de imposición; Cora disfruta del espectáculo que está causando. Su vista la posa en “el culito (de) mi joven admirador” (*Obras I*, 589).

A Pablo no le queda más que llorar e imaginar, ver entre sueños una venganza, ver que se cumplen sus deseos. Ver que “la insultaba y le clavaba un cuchillo en el pecho cinco, diez, veinte veces, maldiciéndola cada vez y gozando de lo que sufría y de cómo me suplicaba que la perdonase por lo que me había hecho.” (*Obras I*, 590) El apuñalamiento

---

<sup>20</sup> Una evocación similar la encontramos nuevamente en *Los Premios*, donde Felipe se masturba pensando en algunas de sus conocidas y compañeras del barco “Apagando la luz se vuelve poco a poco hasta quedar de lado, y estira los brazos en la sombra para envolver el cuerpo de la Negrita, de la pelirroja, un compuesto en el que entra también la hermana menor de un amigo y su prima Lolita, un caleidoscopio que acaricia suavemente hasta que sus manos rozan su almohada, la ciñen, la arrancan de debajo de su cabeza, la tienen contra su cuerpo que se pega, convulso, mientras la boca muerde en la tela insípida y tibia” Cortázar, *Obras II*, .664-655.

adquiere también una connotación sexual donde ahora se invierten los roles. Para Baudrillard, “el deseo no abarca solamente el territorio del amor, no es sólo apetecer algo de algo o alguien. Es también desear matar al otro, repelerlo, rechazarlo, querer que lo traguen las fauces de la noche.”(18) Pero recordemos que sólo se lo está imaginando y es “allí, en la fantasía, [donde] el adolescente es al fin omnipotente. Y su omnipotencia le permite realizar allí, en lo imaginario, todo lo que la realidad le hurta.” (Pereira 75)

La operación por alguna extraña razón no resultó como se esperaba. Desde mi interpretación, Marcial intervino de manera negativa en ella. Recordemos que Marcial es uno de los anestesiólogos del hospital: “Lo más probable es que haya una buena reacción, pero ahí hay algo que falla, pensá en lo que pasó al comienzo de la anestesia: parece mentira en un pibe de esa edad.” (*Obras I*, 590) Esta posibilidad la desarrollaremos a lo largo del texto. En ese momento Cora parece sentirse también culpable por el dolor de Pablo, como si supiera que hay algo de culpa en ella: “Vamos, Pablito, vomitá si tenés ganas y quejáte todo lo que quieras, yo estoy aquí, sí, claro que estoy aquí, [...] Al pobre le cuesta salir de la anestesia. Marcial me dijo que la operación había sido muy larga. Es raro, habrán encontrado alguna complicación: a veces el apéndice no está tan a la vista, le voy a preguntar a Marcial esta noche.” (*Obras I*, 590-591) La única posibilidad que le queda para reivindicarse a Cora es intentar satisfacer las exigencias de Pablo, ser ahora la que obedece, la agredida: “sí, m’hijito, estoy aquí, quejese todo lo que quiera pero no se mueva tanto, yo le voy a mojar los labios con este pedacito de hielo en una gasa, así se le va pasando la sed. Sí, querido, vomitá más, aliviáte todo lo que quieras”. (*Obras I*, 591) Son notables los rasgos de masoquismo en la aceptación de ser agredido con tal de ver que el otro esté bien, además de que nuevamente se invierten las relaciones de poder.

La siguiente ocasión en que Cora ve a Marcial es en la habitación de su paciente. La enfermera le pregunta por las vicisitudes que hubo en la operación y éste se niega a contárselas argumentando falta de tiempo, pero inmediatamente se contradice porque en vez retirarse se queda e intenta besar a Cora frente a Pablo, como si supiera que estaban siendo vistos y quisiera hacerle saber a Pablo que Cora es su novia. En este sentido el acto en general lo podemos interpretar como de exhibicionismo.

Cuando el joven despierta y ve a la enfermera se cuestiona por qué permanece en su habitación. La ve diferente, con otra actitud “me miraba de otra manera cuando me dijo: “Cierre los ojos y duérmase.” (*Obras I*, 593) Sin embargo, a pesar de que ella parece más estable, Pablo no ha logrado vencer su pena y su pudor en los momentos en que tiene que exhibir alguna parte de su cuerpo. El ser visto permanece como una transgresión. A la hora en que le toca su toma de temperatura y la inyección, llora de coraje al sentirse invadido: “Vamos, Pablo, ya sos un hombrecito, no te vas a poner así cada vez, verdad? [...]Cuando volvió yo me había secado los ojos con la sábana y tenía tanta rabia contra mí mismo que hubiera dado cualquier cosa por poder hablar”. (*Obras I*, 593)

La noticia de la prolongación del internado llama la atención de la enfermera y de Marcial. Es algo que no les gusta, probablemente porque les recuerda un mal que han hecho. El ver el dolor de Pablo es también verse a sí mismos: “sabés muy bien que no me hace feliz atender a ese chico, y a él todavía menos, pobrecito. No me mirés así, porque no le voy a tener lástima. No me mirés así.” ((*Obras I*, 596-597) Marcial en sus miradas denota celos. Entiende que mientras Pablo siga internado él será el centro de atención de Cora. El anestesista se disgusta al saber que su novia compadece a Pablo, sabe que esa actitud es el puente a un sentimiento más grande, a un diálogo de sentimientos. La

presencia de Pablo rompe el erotismo que hay en la pareja, lo violenta. Pablo tiene la posibilidad de separarlos y eso Marcial lo sabe.

Debido a su supuesto mejoramiento ya no es necesario que esté toda la noche la enfermera con él. Para Pablo saber que va a estar sólo es motivo de melancolía y deseo: “Quisiera dormir, es lo que más me gustaría, que ella estuviese allí sentada leyendo una revista y yo durmiendo sin verla, sin saber que está allí” (*Obras I*, 597), pero consciente de que está siendo visto, cuidado, presente en la mente de Cora, transgrediendo su tranquilidad a partir de la suya.

En su siguiente visita Cora le pide a Pablo que se tome la temperatura, y por distracción, producto de una confianza concedida, no se da cuenta de que Pablo vio la temperatura que marcaba el termómetro. Su temperatura era demasiado alta, sobrepasaba los treinta y nueve grados. La preocupación que generó esto en Pablo se la reprochó fuertemente Cora, es decir, ya en este momento busca no causarle dolor. Seguido de esto Pablo se dirige a Cora por primera vez para decirle algo importante, algo que él siente, que él ve:

“Usted es mala conmigo, Cora.” No atiné a contestarle nada, me quedé a su lado hasta que abrió los ojos y me miró con toda su fiebre y toda su tristeza. Casi sin darme cuenta estiré la mano y quise hacerle una caricia en la frente, pero me rechazó de un manotón y algo debió tironearle en la herida porque se crispó de dolor. Antes de que pudiera reaccionar me dijo en voz muy baja: “Usted no sería así conmigo si me hubiera conocido en otra parte.” (*Obras I*, 598)

Ante esas palabras la enfermera se queda atónita, parece intentar negarlas con la caricia, pero su disculpa no es recibida. Parece que Pablo se arrepiente también al no aceptar la muestra de afecto que le es ofrecida. Su gesto de dolor puede no ser sólo un dolor de sus heridas.



El planteamiento de que la actitud de Cora era circunstancial fue en ese momento el rompimiento de la relación que no había aceptado: “En fin, ahora sabíamos a qué atenernos, en el fondo era mucho mejor así. Enfermera, enfermo, y pare de contar.” (*Obras I*, 598) Sin embargo, la intención de Pablo no era esa, él no quería que se entendiera así lo que acababa de decir, pero así fue, pensó: “que había hecho bien en decirle lo que le había dicho, para que aprendiera, para que no me tratara como a un chico, para que me dejara en paz, para que no se fuera.” (598)

La posibilidad de poder curar a Pablo está en una nueva operación. El encargado de informarle de ella sería el doctor Suárez, pero extrañamente el que le da noticia de la próxima intervención médica es Marcial. Cuando el anestesista llega a la habitación la señorita Cora está acompañando a Pablo. Marcial le pide que no se retire, él quiere que ella escuche cuando le dé la noticia de la última intervención. El círculo amoroso es develado por Pablo a manera de un celoso reproche: “Y usted, ahí sentada, no ponga esa cara, no se sonría como si me viniera a invitar al cine. Váyase con él y béselo en el pasillo, tan dormido no estaba la otra tarde cuando usted se enojó con él porque la había besado aquí. Váyanse los dos, déjenme dormir, durmiendo no me duele tanto.” (*Obras I*, 600)

El final de este pasaje vuelve a cargar fuertemente sus tintas sobre la importancia de la mirada. El verse juntos es la situación límite para los tres. Pablo les reclama a ambos; ellos aceptan el reproche con el silencio. Pablo resuelve darles la espalda, anularlos en su vista. Él intentará dormir ya que cuando no los ve, cuando está dormido es también cuando no le duele tanto.

El último párrafo comienza con Pablo en la mesa del quirófano y Marcial anestesiándolo. La forma en que éste se dirige a su paciente nos permite sostener la interpretación de que la anestesia anterior fue la que lo empeora y ésta será la definitiva.

Marcial le dice a Pablo: “Y bueno, pibe, ahora vamos a liquidar este asunto de una vez por todas, hasta cuándo nos vas a estar ocupando una cama, che.” (*Obras I*, 601) Marcial sabe que su labor fue efectiva, pero no puede dejar de lado que Cora tiene un sentimiento fuerte hacia el joven, por lo que intenta evitar que presencie su muerte, pidiendo su cambio de paciente al doctor Suárez. Ella rechaza el cambio.

La confrontación de Pablo con Marcial y Cora tuvo efectos positivos en ella hacia él. Desde el primer momento en que la enfermera vuelve a ver a Pablo, su sentimiento parece intensificado. Le pide, le suplica que la llame Cora, solamente Cora, a lo cual él se niega. La relación de poder para el final del relato ya es otra. Pablo es el que domina. Cora incluso intenta seducirlo:

“Llamáme Cora”, le dije. “Yo sé que no nos entendimos al principio, pero vamos a ser tan buenos amigos, Pablo.” Me miraba callado. “Decíme: Sí, Cora.” Me miraba, siempre. “Señorita Cora”, dijo después, y cerró los ojos. “No, Pablo, no”, le pedí, besándolo en la mejilla, muy cerca de la boca. “Yo voy a ser Cora para vos, solamente para vos.”. (*Obras I*, 563)

Pablo ya no tiene fuerzas ni siquiera para hablar. Lo único que puede hacer es vomitar. A Cora no le importa que la ensucie, al contrario, encontraba en ello la redención: “Le dije que no fuera tonto, que para eso estaba yo cuidándolo, que vomitara todo lo que quisiera para aliviarse.” (*Obras I*, 602)

Es necesario destacar nuevamente el cambio en las relaciones de poder. Ahora no es que Pablo se coloque como dominante, sino que Cora desea ser dominada, someterse a las necesidades del joven. Las acepta como si hubiese cometido un error. María Cecilia Quintero comenta respecto a la total inversión de roles que “la actitud inicialmente positiva del chico hacia la enfermera va sufriendo una alteración hasta caer en la absoluta indiferencia y casi podríamos decir de rechazo total. La postura inicial de Cora, sin embargo, sufrirá una progresión afectiva después de haber sentido lástima por él”. (239)

Las últimas palabras de Pablo fueron: “me gustaría que viniera mi mamá” (*Obras I*, 602). Tal vez quería despedirse, o demostrarle que ya era un hombre, que ya era capaz de conquistar a una mujer. Quería que su mamá lo viera.

Detrás de la cabeza de Pablo, entre el vómito lo único que había era el olor de la colonia y la anestesia. Pablo murió: “con los ojos abiertos, fijos en el cielo raso”. (*Obras I*, 602)

Como pudimos ver a lo largo del texto la configuración de los personajes dependió en todo momento del modo en que veían y eran vistos. En el caso del triángulo amoroso siempre buscaban imponerse a la voluntad del otro, buscando satisfacer sólo sus necesidades a partir de la sumisión y deshumanización del otro. Los personajes se convirtieron en puentes para satisfacerse, el contemplar su dolor les parecía erótico, les causaba placer. El ejemplo más grande de imposición es el asesinato de Pablo para que no se entrometiera en la relación de Marcial con Cora.

El ver y ser visto en función del sufrimiento y el sacrificio se impusieron como formas del erotismo en la búsqueda del placer. El ver trama en la imaginación los placeres que se buscan, la suma de imágenes que se coagulan en fantasía; “la mirada no es fiel a lo verdadero, y no se sujeta a la verdad; pero por ello, soberana: la mirada que ve es una mirada que domina; y si sabe también someterse, domina a sus amos” (Foucault, *El nacimiento* 66)

## 1.5 “El río”

La obra no es lo que estoy escribiendo sino lo que acabo de escribir,  
lo que no llego a decir. Si me detengo y leo lo que he escrito,  
aparece de nuevo el hueco, bajo lo dicho está siempre lo no dicho.  
La escritura reposa en ausencia, las palabras recubren un agujero.  
Octavio Paz

Para comenzar el análisis del relato tomaré el consejo de Roland Barthes (*El grado cero* 205-221), el cual es dar cuenta brevemente de la historia.

En “El río” se cuenta la situación de un matrimonio, donde la mujer amenaza a su marido con suicidarse en el río Sena. Todo el relato se desenvuelve en una noche, donde nuestro narrador está en un aparente estado de duermevela. En varios momentos se nos informa que la mujer ha salido de la casa para inmediatamente decirnos que aún está ahí. El relato finaliza con la contemplación de la mujer sacada del Sena, y el cadáver visto por el narrador.

Es importante destacar que no dejamos de lado la posible lectura del texto como un relato fantástico, lectura que es la que comúnmente envuelve a este texto y es justificable<sup>21</sup>. En nuestra lectura lo que operaría como relato fantástico (las yuxtaposiciones temporales y las ambigüedad de que la mujer pueda estar en la habitación con el marido o en el río Sena) opera como alegoría de lo que realmente está pasando. Por alegoría entendemos “el conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el

---

<sup>21</sup> Ver Amícola 108; Roberto Hozven “Interpretación de “El río”, cuento de Julio Cortázar” en Helmy Giacoman 406-425; Alberto Paredes 209-210; Martín de Riquer p.267. Bien dice Lucas: “Poco importa la situación individual de los lectores, porque cree que en una medida misteriosamente multiforme que en la mayoría de los casos cae como un traje bien cortado, y por eso no es necesario ceder terreno ni en la venida ni en la ida: entre él y los demás se dará puente siempre que lo escrito nazca de semilla y no de injerto.” (Cortázar, *Cuentos completos/2* 235.)

único que funciona y que es el alegórico.” (Beristáin 35) Sabemos que una de las cualidades de la alegoría es la de producir ambigüedad en el enunciado, ya que se ofrecen simultáneamente como mínimo dos posibles interpretaciones coherentes y que es el lector el único capaz de elegir uno de los caminos sugeridos.

En nuestra interpretación el suicidio de la mujer en el río Sena funciona como una alegoría. En esta alegoría, el discurso pierde la intención de informarnos, se disfraza. El camino que traza es el contrario, el de crear confusión al lector. Planells en su interpretación simplista de este texto supone erróneamente que en “El ‘río’ el amor carnal es lo único que une fugazmente a un matrimonio, ya totalmente deteriorado por efecto de una rutina asfixiante, la cual precipitará a la mujer hacia el suicidio, muchas veces anunciado”(87). Para el crítico español el suicidio es el resultado de un matrimonio fracasado. Además, no ve que el acto sexual es una violación. Según él, sería el único placer que mantiene unido al matrimonio. Similar es la interpretación de Alberto Paredes “La crisis de la pareja es el marco anímico del texto.” (209) Picon Garfield es la única que se aleja y ve en el texto algo más que una crisis matrimonial, en la entrevista que le realiza a Cortázar:

-Vamos a hablar del cuento “El río”. Cuando tú logras describir simultáneamente un acto sexual y el ahogamiento de la mujer en el río, parece que cumples con dos deseos, el del hombre en poseerla contra su voluntad y el de la mujer en suicidarse. La mujer en los dos casos y por asociación, sucumbe sin voluntad y queda victimizada. ¿Puedes comentar esta interpretación?

-No es una interpretación. *Es el cuento. (Cortázar por Cortázar 102)*

La función de la historia de la mujer que quiere tirarse al Sena es un recurso para dar fuerza a la historia del hombre que está en la habitación. Comencemos nuestro análisis por el título. La palabra ‘río’ tiene una fuerte carga simbólica. Para Juan Eduardo Cirlot el río es: “un símbolo ambivalente por corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y

del tiempo. De un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido” (391). Como desarrollaremos más adelante, la ambivalencia del término está presente en la historia. La fuerza creadora del símbolo está en nuestro texto presente en dos puntos. Por una parte, la mujer del relato a partir de la situación en la cual se ve inmersa evoca y crea la imagen de un río que pudo haberlo pensado para ahogarse en él o, lo pensó porque sentía que ya estaba siendo ahogada, asesinada. Y la otra posibilidad creadora es la del narrador que deshumaniza a su esposa, la posee a partir de crearla como un ser ausente. Esta ausencia permite al narrador desenvolverse como si estuviera solo, para poder pensar sólo en él. Foucault expuso que:

La implantación de las perversiones es un efecto-instrumento: merced al aislamiento, la intensificación y la consolidación de las sexualidades periféricas, las relaciones de poder con el sexo y el placer se ramifican, se multiplican, miden el cuerpo y se penetran en las conductas. Y con esa avanzada de los poderes se fijan sexualidades diseminadas, pretendidas a una edad, a un lugar, a un gusto, a un tipo de prácticas. [...] Poder y placer no se anulan; no se vuelve el uno contra el sexo; se persiguen, se encabalgan y se reactivan. Se encadenan según mecanismos complejos y positivos de excitación y de incitación. (*Historia de la sexualidad* 48)

La otra connotación del símbolo, a saber: el abandono y el olvido, la encontramos también en nuestro narrador, ligada a la interpretación anterior. El abandono se muestra a partir de la despreocupación, capaz de abandonar a su esposa en su deseo de suicidarse. El narrador es capaz de olvidar lo recién acontecido, lo recién provocado, capaz de olvidar a su esposa. “No hay mejor medio para familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina” (*El erotismo* 16), recuerda Bataille la frase de Sade. Para Jack Tresidder, en su *Diccionario de símbolos*, la palabra ‘río’ tiene el valor simbólico de movimiento, alejarse del todo, de la imagen de lo purificador y la posibilidad de eliminar lo excedente. (203) El río sería la posibilidad de limpiarse de todo lo sucedido o de terminar con el dolor.

En el análisis del texto hago una división. La historia puede separarse desde dos focalizaciones, la que da el narrador protagonista, focalización interna y la del discurso de la mujer que sólo podemos inferir a partir del primero. Es en esta segunda línea donde pondremos más atención. El texto comienza con la amenaza de suicidio del personaje femenino del relato y el desinterés del narrador ante tal hecho:

Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábana y boca pastosa, casi siempre en la oscuridad o con algo de mano o de pie rozando el cuerpo del que apenas escucha, porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así, eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo.<sup>22</sup>

Lo que en este caso nos oculta la alegoría es lo que motiva el suicidio. El primer elemento para revisar es la oscuridad, ambiente propicio para efectuar crímenes o para llevar a cabo el cumplimiento de las pasiones; a esto hay que agregar la mención que hace del roce de los cuerpos. Es en estos momentos cuando surge la amenaza de suicidarse. ¿Por qué existiría el deseo de llegar a la muerte por el roce de un cuerpo? En seguida sabemos que si bien es escuchada, la amenaza no es tomada con interés, apenas se le toma en cuenta. Tal vez su valor se ha perdido por las tantas veces que ha sido dicha. La amenaza es una copia de todas las anteriores que no se cumplieron: “porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así”. Nuestro narrador cierra los ojos y se guía por sus sueños, que podemos interpretar como sus deseos, los que tiran a su esposa ‘hacia abajo’.

En las líneas siguientes comienza a plantearse lo que podría parecer ambiguo: “Entonces está bien, qué me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua, y además no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente”. La mujer ¿salió o no de la habitación? Sabemos que no porque el

---

<sup>22</sup> A lo largo del análisis acudiré con bastante frecuencia a este texto. Debido a su breve extensión -tres páginas- me parece innecesario dar cuenta específica de la página a la cual refiero. Las páginas que corresponden a la edición que utilizo son: *Obras I*, 399-401.

narrador la está mirando. En su respiración entrecortada podemos ver el llanto, el pequeño río que corre en ella. Sus lágrimas son producto del cumplimiento de los sueños/deseos de su esposo. Más adelante se nos dice: “pero entonces no te has ido cuando te fuiste en algún momento de la noche antes de que yo me perdiera en el sueño.” La salida de la mujer parece ser un desdoblamiento para no habitar su cuerpo mientras su esposo se pierde en sus sueños, en sus deseos que son la posesión de ella. Es tan grande su deseo de estar en el río que se “mueve ondulando como si algo trabajara suavemente en [su] sueño”. La evocación del río es la de un lugar purificador y con la capacidad de terminar todo a la vez. El tirarse al río significaría terminar con su dolor, que la hace llorar incluso *dormida*.<sup>23</sup> El final del primer párrafo es enormemente agresivo, la transgrede también psicológicamente burlándose de ella, de su “llanto estúpido”, de la lectura del periódico donde ve las que “se han ahogado de veras”.<sup>24</sup>

El siguiente párrafo continúa en la línea de agresión verbal: “Me das risa, pobre. [...] uno se pregunta si realmente crees en tus amenazas, tus chantajes repugnantes”. El narrador toma todo esto como una exageración: “Merecerías a alguien más dotado que yo para que te diera la réplica, entonces se vería alzarse a la pareja perfecta,<sup>25</sup> con el hedor exquisito del hombre y la mujer que se destrozán mirándose en los ojos”. Recordemos que

---

<sup>23</sup> El tirarse al río es el deseo de muerte, para Mario Trevi: “Aunque la muerte sea ontológicamente constitutiva del ente, el Yo [en sentido psicoanalítico] libremente frente a la muerte, no porque pueda rehusar libremente la defunción, sino porque puede asumir a la muerte como instrumento de la propia autenticidad, o bien, puede huir en el olvido de la muerte, en ese vivir que, ignorando a la muerte, se disipa en una fuga sin sentido.” (*Metáforas del símbolo* 93).

<sup>24</sup> Dice Horacio Oliveira, protagonista de *Rayuela*: “Yo no seré lo bastante ciego, querida, pero el nervio óptico me alcanza para ver que vos te vas a arreglar perfectamente sin mí. Ninguna amiga mía se ha suicidado hasta ahora, aunque mi orgullo sangre al decirlo.” Cortázar *Obras completas* III, p.137.

<sup>25</sup> En el poema de Cortázar “Boleró” aparece también la idea pareja perfecta, que sería aquella que comprende su necesaria de complementariedad. “Que vanidad imaginar/que puedo darte todo, el amor y la dicha/itinerarios, música juguetes. /Es cierto que es así:/ todo lo mío te lo doy, es cierto, / pero todo lo mío no te basta/ como a mí no ,me basta que me des/ todo o tuyo. // Por eso no seremos nunca/ la pareja perfecta, la tarjeta postal,/ si no somos capaces de aceptar/ que sólo en la aritmética / el dos nace del uno más el uno.” (*Salvo el crepúsculo* 136-137).



para Bataille el factor de la violencia es decisivo para la erotización del acto sexual. En una analogía que hace entre la sexualidad humana y la animal, esta última le parece insignificante por la falta de lo que él llama el “sentimiento de violencia elemental, de la violencia que anima”. Es imposible concebir el erotismo sin violencia, dice Bataille. Para el autor francés erotismo es violación. (21) La muerte presentada como el límite de los excesos será siempre la meta: “El todo va a ser siempre el único límite del deseo”. (Ferro 17) Pensar en la exclusión de la violencia en la actividad sexual implica una mayor dificultad para alcanzar su plenitud, su consumación:

“Pero ya ves, escojo el silencio, enciendo un cigarrillo y te escucho hablar, te escucho quejarte (con razón, pero qué puedo hacerle), o lo que es todavía mejor me voy quedando dormido, arrullado casi por tus imprecaciones”. Parte del placer de nuestro narrador es el de escuchar las quejas de su esposa, claro rasgo del sadismo también presente en Bataille. El escucharlas no implica en este caso el ponerles atención, sino saberse capaz de haber transgredido. Una queja es el deseo de que no vuelva a pasar lo que se está exponiendo. El final de su satisfacción es en estas situaciones, al quedarse dormido mientras su esposa habla, el vaciar de toda comprensión lo que ha escuchado, el hacerla pensar que estaba siendo escuchada y al final hacerle entender que a él lo que ella piense o sienta no le importa. Borrarla, anularla, tanto de manera física como en su discurso. En el arte erótico, dice Foucault:

la verdad es extraída del placer mismo, tomado como práctica y recogido como experiencia; el placer no es tenido en cuenta en relación con una ley absoluta de lo permitido y lo prohibido ni con un criterio de utilidad, sino que, primero y ante todo, es tenido en cuenta en relación consigo mismo; debe ser conocido como placer, por lo tanto su intensidad, su calidad específica, su duración, sus reverberaciones en el cuerpo y en el alma. Más aún ese saber debe ser revertido sobre la práctica sexual, para trabajarla desde el interior y amplificar sus efectos. (*Historia de la sexualidad* 55-56)

Al final de ese párrafo agrega “[...] y creo que al final me duermo y me llevo, te lo confieso casi con amor, la parte más aprovechable de tus movimientos y tus denuncias, el sonido restallante que te deforma los labios lívidos de cólera. Para enriquecer mis propios sueños donde jamás a nadie se le ocurre ahogarse”. Confirmando lo anteriormente expuesto. Añade –otro rasgo sádico– que el escucharla le ofrece otra posibilidad de imaginerías antes no concebidas, ensalzadas todas por la cólera con la que son denunciadas; además, cuando él duerme abre para sí un nuevo espacio para sus placeres, en el que no está supeditado por nadie –como si en el plano *real* lo estuviera– :“al final me duermo y me llevo, te lo confieso casi con amor, la parte más aprovechable de tus movimientos y tus denuncias, el sonido restallante que te deforma los labios lívidos de cólera. Para enriquecer mis propios sueños donde jamás a nadie se le ocurre ahogarse, puedes creerme.”

Continuando con el análisis del texto, ya en el último párrafo el narrador comienza insinuando que las réplicas de su esposa son falsas, tan así es que si no le gustara estar con él, ya hubiera cumplido sus amenazas y se hubiera ido a tirar al Sena. Además, mientras él la ve recostada, la encuentra ‘satisfecha’. El narrador a partir de su discurso hace que parezca que su pareja sexual acepta las vicisitudes a las que es sometida, que no le desagradan del todo, como si tratara de ocultar el placer que siente, como si todo fuera un juego de apariencias:“pareces enojada por alguna cosa, no demasiado enojada”. Cortázar reconoce que en la sexualidad las actitudes que se toman difieren de las que comúnmente aceptaríamos, esto se debe a que en la sexualidad el individuo deja por un momento el que *es*:

En los juegos eróticos tempranamente encontró Lucas uno de los primeros refractantes, obliterantes o polarizadores del supuesto principio de identidad. Allí de pronto A no es A, o A es no A. Regiones de extrema delicia a las nueve y cuarenta virarán al desgraciado a

las diez y media, sabores que exaltan el delirio incitarán al vómito si fueran propuestos por encima de un mantel. Esto (ya) no es esto, porque yo (ya) no soy yo (el otro yo).

¿Quién cambia allí, en una cama o en el cosmos: el perfume o el que huele? La relación objetiva-subjetiva no interesa a Lucas; en un caso como en otro, términos definidos que escapan a su definición, Dorita A no es Dorita A, o Lucas B no es Lucas B. Y partiendo de una instantánea relación entre  $A = B$ , o  $B = A$ , la fisión de la costra de lo real se da en cadena. Tal vez cuando las papilas de A rozan a delectablemente las mucosas de B, *todo* está resbalando a otra cosa y juega otro juego y calcina los diccionarios. (*Cuentos completos*/2 238)

Retomando el relato, a continuación enumera el narrador una serie de posturas y gestos que dan cuenta del desprecio, del dolor que siente su esposa aun cuando está dormida, y son estos mismos sentimientos los que él siente por ella. El desprecio es algo que los une. “El sujeto reconoce en el Otro un límite, un abismo desconocido que lo impulsa a desear lo que no es.” (Puleo 35) El narrador ve en el sueño un puente que va más allá de los cuerpos “como si el sueño te devolviera un poco de mi lado donde el deseo es posible y hasta reconciliación”. Es importante señalar que en varios momentos aparece la idea del sueño, tanto en forma de situación –el acto de estar dormido–, como una idea en el discurso de los personajes. El sueño en este relato es espacio, un espacio en el que es posible crear, muy apegado a la idea que tenían los surrealistas.

El protagonista parece tener conciencia de que mientras posee sexualmente a su esposa, ella hace todo lo posible por pensar en otra cosa, por no estar del todo. Esos esfuerzos parecen no importarle, pero le gusta saber que está ahí: “No sé, ya ni siquiera tiene sentido preguntar otra vez si en algún momento te habías ido, si eras tú la que golpeó la puerta al salir en el instante mismo en que yo resbalaba al olvido, y a lo mejor es por eso que prefiero tocarte, no porque dude de que estés ahí”. Lo que él escucha como el sonido de un golpe en la puerta puede ser un grito de dolor en el instante en que él se deja llevar por el frenesí sexual, ese grito también le satisface porque son para él las señales de que su

esposa no puede abandonarse del todo. De que a pesar de estar en el río, su cabeza sale de entre el agua a tomar aire, a recordarle que está viva: “Toda la operación de erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento”. (Bataille, *El erotismo* 22)

Toda la parte previa del cuento han sido reflexiones sobre su pasado. El texto termina con un atentado sexual que describe el modelo de lo que antes se había quejado la mujer del cuento. La violación es ya casi al amanecer. Me atrevo a utilizar el término violación ya que es visible que el acto sexual se efectúa en contra de la voluntad del personaje femenino. Incluso si no hubieran existido momentos antes en el texto en los cuales pudiéramos haberlo detectado aquí aparece entre los intentos por defenderse un intento de castración. La imposición de la voluntad del narrador no es algo nuevo. Su esposa sabe que no tiene sentido luchar:

...oigo una queja mientras arqueas la cintura negándote, pero los dos conocemos demasiado ese juego para creer en él, es preciso que me abandones la boca que jadea palabras sueltas, de nada sirve que tu cuerpo amodorrado y vencido luche por evadirse [...] pero te obstinas en luchar, encogiéndote, lanzando los brazos por sobre mi cabeza, abriendo como en un relámpago los muslos para volver a cerrar sus tenazas monstruosas que quisieran separarme de mí mismo.

Teniendo presente esa parte de cuento traigamos resulta de enorme lucidez el comentario de Alberoni: “El sujeto se pierde en el objeto, está embrujado por él y quebrado. De ahí que sea locura, disociación, pérdida del centro que se resiste al objeto y se le impone. El hombre erótico está poseído por el deseo, corre tras todas las cosas, como el mono que no sabe fijarse un fin y ordenar lo medio para llegar a ese fin.”(68)

La satisfacción del narrador está en poder dominar la voluntad de su esposa: “lo he hecho siempre con una gracia ceremonial”. La ‘gracia ceremonial’ lo convierte casi en un rito, es decir, en una acción cuya forma de realizarse se encuentra ya instituida. Desde la

visión del narrador él le está provocando placeres a su esposa, los cuales encuentra en una serie de gestos, que desde nuestra interpretación no parecen placenteros, sino al contrario. Son brazos doblados, manos crispadas, ojos enormemente abiertos. Si bien esas marcas no necesariamente señalan displacer, en este caso, por estar enmarcadas bajo la idea de la dominación del otro sí adquirirían una connotación negativa. Una vez llegada a su dominación aparecen las burbujas ascendiendo hasta su cara, como de quien está siendo ahogado. Recordemos que para Sade: “el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte”.

El texto termina con las siguientes líneas: “y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos.”

El protagonista termina satisfaciéndose no sólo sexualmente, sino también de forma emocional al saberse capaz de haber transgredido la voluntad de su esposa. La extracción de su cuerpo del supuesto río es la incorporación al estado consiente, donde su cuerpo desnudo boca arriba está junto al de él. Ella ha fracasado en el intento de pensarse en un río como lugar que la podía liberar mientras era poseída por su esposo, recordemos la idea de muerte que da Mario Trevi (nota 23 de este capítulo). Su supuesto ahogamiento es una muerte simbólica perpetrada por el narrador. El río existió como alegoría de una posibilidad de escape, pero también fue violada.

Parte de la grandeza de este texto para Carmen de Mora consiste en que “Cortázar logra abolir los límites espaciales fundiendo en una la imagen la de la mujer ahogándose en el Sena y amándose con su marido en lecho conyugal.” (110) Desde mi interpretación parece necesario re pensar la palabra cónyuge: con yugo, que más allá de ser un

instrumento de madera para mantener sujetas las cabezas de bueyes o mulas también el yugo es para la RAE: “Ley o dominio superior que sujeta y obliga a obedecer”.

## Capítulo 2

### POESÍA

#### 2.1. La poesía en Cortázar. Un acercamiento que parece lejano

Parece necesario aclarar que en este capítulo dedicado en general a la poesía de Cortázar no pretendo reivindicar sus apuestas en este género. Es por demás evidente que es la parte débil de su obra, sin embargo, debemos recordar que esta investigación tiene como objetivo revisar un tema: el erotismo, por lo que no sería prudente dejar de lado este género que tanto trabajó.

Cortázar supo que sus calas en la poesía no tuvieron la misma calidad que logró en cualquier otro género. Parece incluso que su breve incursión en el teatro tuvo mejor resultado. Consciente de la poca aceptación que tenían sus poemas entre amigos y lectores no reprimía el entusiasmo ante los cumplidos que recibía. Probablemente su amigo José Lezama Lima fue uno de sus más fervientes lectores. Le declara al autor de *Paradiso*:

Me llenó de una emoción *too deep for tears* lo que me dices sobre esos poemas de *Último Round*. En verdad ese pequeño, caliente ciclo que se llama *Naufragios en La Habana* no tiene al fin al cabo otro sentido que el de la eterna serpiente que me muerde la cola; nace y regresa a Cuba, se inventa y se ordena lejos para regresar en alguna noche caliente y perfumada, a esas calles que caminé muy de cerca de una sombra felina y pueril a la vez (cuya identidad, como la mía por lo demás) carece de importancia puesto que éramos la pareja, la eterna recurrencia, el largo juego cósmico que termina en la unión y la separación de los cuerpos. Tú, por supuesto tienes el oído interior puesto en la tierra como un el araucano que oye venir la caballería enemiga a muchos kilómetros de distancia –pero es para oídos así que yo escribo– y bien que me lo reprochan algunos. (*Cartas 1969-1976* 157)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> En la misiva Cortázar alude a esos poemas bajo el título “Naufragios en la Habana”, pero el título bajo el cual los publicó es “Naufragios en la isla”.

A pesar de la inconformidad que el propio Cortázar sintió con algunos de sus versos supo que no era impedimento para dejar de escribirlos, sabía que los necesitaba, y que nunca cesaría su búsqueda en los caminos poéticos. Era tanto su coraje que le confesó a su amiga Mercedes Arias: “estaré enamorado de la poesía mientras viva, y allí donde sospecho que arden sus fuegos, allí trato de descubrirla.” (*Cartas 1937-1954* 61) Respecto a la carencia que hay en la obra poética de Cortázar, Rosalba Campa considera que:

El mayor inconveniente, que menoscaba su eficacia poética, reside en su escasa tensión rítmica que torna sus versos laxos y átonos, en tanto que su prosa es siempre pujante y pulsativa, entra en el vértigo inspirado, se puebla de imágenes seductoras, se satura de metáforas sorprendentes y remonta a pináculos poéticos de estremecedora intensidad. Escasas veces alcanza Cortázar con su poesía la pródiga, la prodigiosa potencia de su prosa. (“Prólogo”, Cortázar *Obras IV* 37)

La poesía en la obra de Cortázar es un fenómeno bastante interesante. Así como permanece constante durante toda su vida también se encuentra permeada por el alejamiento, el desdén, e incluso lo que parece el deseo de ocultarla. En uno de sus libros *collage* confiesa: “yo soy un viejo poeta [...] aunque haya guardado inédito casi todo lo escrito en esta línea a lo largo de más de treinta y cinco años.”(*Último round* 68 parte baja)

Desde su primera publicación, el poemario *Presencia* (1938) se muestra distante a su unión con ese género como notamos en el pseudónimo Julio Denis<sup>27</sup> bajo el cual se resguarda su nombre. La explicación más directa sobre esta actitud es la que ofrece a manera de prólogo en *Pameos y meopas* (escrito entre 1951-1958 y publicado en 1971);

---

<sup>27</sup> Según Goboloff, el padre de Cortázar le envió una carta solicitándole que no usara su nombre, sin embargo no existe ningún soporte material que respalde ese dato. Ver Goboloff, Mario. *Julio Cortázar la biografía* 15 Por otra parte, es común que sólo se cite el poemario *Presencia* cuando se habla de Julio Denis, sin embargo no fue sólo ese texto el que firmó con ese pseudónimo. Varios de sus primeros ensayos aparecen también bajo ese nombre. Algunos ejemplos son: “Rimbaud”, que publicó en *Huella*, núm., 1, Buenos Aires, 1941; “Domingo Zerpa: *Erques y cajas. Versos de un indio*”, prólogo que publica para el Ateneo, 1942; incluso llegó a firmar así en cartas a sus amigas como consta en la carta escrita a Lucienne Chavance de Duprat del 28/08/1939 o la que tuvo como destinatario a su amiga Mercedes Arias fechada 12/10/39. Me limito a mencionar sólo ese par de cartas pero son decenas las que se pueden enumerar como también otros pocos ensayos, no todos publicados en vida.



desde el título nos percatamos como intenta rehuir de la palabra ‘poesía’ con el uso de anagramas. En este prólogo comenta Cortázar que:

[...] nunca creí demasiado en la *necesidad* de publicarlos; excesivamente personales, herbario para los días de lluvia, se me fueron quedando en los bolsillos del tiempo sin que por eso los *olvidara* o los creyera menos *míos* que las novelas o los cuentos. (*Obras IV*, 340) [Énfasis mío]

Su constancia en la creación poética, su reiteración y a veces alejamiento es según Rosalba Campra: “la conciencia invariable de una relación con la escritura poética como búsqueda del más profundo yo” (“Prólogo”, Cortázar *Obras IV* 11), como lo revela Cortázar en las siguientes líneas: “[...] la certidumbre de que los poemas, fueran lo que fuesen, guardaban en sus botellitas de ludiones lo más mío que me hubiera sido dado escribir.” (*Obras IV*, 257) También en la poesía es donde se delata la precocidad con que intentó acercarse a la literatura, ya que:

Como todos los niños que se apasionan por la lectura –dice Cortázar a Luis Harss– muy pronto intenté escribir. Mi primera novela la terminé a los 9 años. Ya pueden imaginarse... Y poemas inspirados en Poe, naturalmente. A los doce años escribía poemas de amor a una discípula... Pero sólo mucho más tarde, cuando tenía ya 30 o 32 años –aparte de una gran cantidad de poemas que andan por ahí, perdidos o quemados– empecé a escribir cuentos. (Harss, *Los nuestros* 261)<sup>28</sup>

Es de notar que su interés por la poesía iba más allá del acercamiento de lector; devoción que podemos localizar en varios de sus trabajos ensayísticos como: “Rimbaud”, “La urna griega en la poesía de John Keats”, “François Porché: *Baudelaire. Historia de un alma*”, “Octavio Paz: *Libertad bajo palabra*”, la nota preliminar que hace para una antología de Pedro Salinas, algunos textos que dedica a Neruda o su trabajo más extenso, *Imagen de John Keats*, poco más de 600 páginas paradójicamente no publicado en vida, al

---

<sup>28</sup> Puede consultarse sobre los primeros trabajos de Cortázar en este género: Alazraki, Jaime. “Inicios: Poesía” *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994. 31-41.

cual le dedicó alrededor de dos años de trabajo (1950-1951), y que vio la luz hasta 1996. Existe además de este último trabajo citado otro que da una muestra de su interés por el género: “Para una poética”.<sup>29</sup> Respecto a ese ensayo dice Jaime Alazraki que: “es una reflexión sobre el acto poético como conocimiento de la realidad diferente del conocimiento lógico, como vía de acceso al ser y como puente hacia una posible realización ontológica” (“Prólogo”, Cortázar *Obra crítica/2* 12), coincidiendo con Campra. Como veremos más adelante en el análisis de los poemas, estos tienen la intención de tender puentes que dejan por debajo los tabúes que se oponen a la realización del individuo, transformando la poesía en un arma contra ‘La Gran Costumbre’, término que Cortázar define en “Aumenta la criminalidad infantil de los Estados Unidos”, el cual Rosalba Campra resume certeramente como el: “nombre genérico de las imposiciones creadas por el orden social, e interiorizadas por sus víctimas como naturales y necesarias”.

En este sentido, la poética erótica de Cortázar pretende atacar el tabú que existe en torno a la sexualidad. Según la amiga y crítica de Cortázar, Graciela de Sola, toda la obra del argentino: “va afirmando el desarrollo de una línea poética, de una concepción mágica y de una tensión erótico-mística que contradice o avasalla a la razón y descubre otro modo de contacto con lo real.” (15) De lo que se deduce que en su línea poética sigue presente lo que caracterizó su obra narrativa: el ver todo desde el lugar menos común, menos sospechado, un extrañamiento inagotable.

---

<sup>29</sup> No parece accesorio mencionar que este último texto junto con “La urna griega” no están incluidos en sus obras completas. Esta falta de atención sobre textos que arrojan luz a otras partes de su obra pare obedecer a la ambigüedad que ofrece su lectura. ¿Dónde incluirlos, en su poética o en su obra ensayística? Si bien son accesibles a ambos rubros no aparecen en los tomos destinados a tales géneros. De sus obras completas el tomo IV está dedicado a la poesía y poética; el tomo VI a su obra ensayística. El proyecto de obras completas estaba a cargo de Saúl Yurkievich. Ambos trabajos pueden consultarse en Julio Cortázar. *Obra crítica/2*. Ed. Jaime Alazraki. México: Alfaguara, 1994. 25-72 y 265-285.

En el texto: “Carta del camaleón” podemos comenzar a aproximarnos a la noción que tenía Cortázar de la poesía; entenderla en la cercanía e importancia que tuvo en él. Para el autor de *Rayuela* el poema es: “un diario de viaje, la presentación metafórica de una experiencia de ser vivida en el ser mismo: piedra, cisne, mujer Y el poema es así mismo desencanto: el del forzoso retorno y el de la mera aproximación”. (*Obras IV*, 1232-1233)

Su poesía leída como su diario de viaje nos permite rastrear la inclusión del tema del erotismo en su obra. Es en su segundo poemario, *Pameos y meopas*, cuando aparece el erotismo en su poesía. No podemos dejar de lado la aclaración de que los primeros poemas de ese libro los escribió entre 1951-1952, es decir, veinte años antes de su publicación, por lo que los primeros poemas donde figura el erotismo no son como pudiera parecer, los que encontramos en *Último round*, publicado dos años antes, en 1969.

## 2.2. Construcción del objeto de deseo

El poema inaugural de *Pameos y meopas* nos ofrece una apreciación de lo que serán la mayoría de sus poemas donde aparece una figura femenina. Como habíamos mencionado en el capítulo anterior, una de las relaciones que hay entre Cortázar y los surrealistas está en la percepción de la mujer como vehículo para la autosatisfacción, es decir, como objeto erótico, objeto de deseo<sup>30</sup>. En este poema la imagen femenina aparece como un punto de adoración:

No quiero que tengas forma, que seas precisamente lo  
que viene después de tu mano. (*Obras IV*, 345)

En ese fragmento, podemos ver cómo el yo lírico desea construir la figura femenina con la que está. En primera instancia la construcción debemos ver la como una cosificación, y en segundo lugar como la desarticulación de la figura humana, donde ésta no tiene valor en sí misma. En ese mismo poema agrega pocos versos más adelante:

Todo mañana es la pizarra donde te invento y te dibujo  
pronto a borrar, así no eres, ni tampoco con ese pelo lacio,  
esa sonrisa. (*Obras IV*, 345)

En este punto, si bien, se remarca lo visto en los versos anteriores, da cuenta de la constancia con la que lo hace y lo volverá a hacer nuevamente: “todo mañana”, aspecto que nos recuerda el cuento: “El río”, visto en el capítulo anterior. El reconocimiento de su construcción con: “así no eres”, nos muestra dos aspectos de manera simultánea. El primero, apunta a lo físico, que es el “pelo lacio” y el segundo, a la construcción anímica

---

<sup>30</sup> El término “objeto” tiene dentro de la psicología varias connotaciones; dos de las que señala Laplanche son: “a) correlato de la pulsión: es aquello en lo cual y mediante lo cual la pulsión busca alcanzar su fin, es decir, cierto tipo de satisfacción. Puede tratarse de una persona o de un objeto parcial, de un objeto real o de un objeto fantaseado; b) correlato del amor (o del odio): se trata entonces de la relación de la persona total o, o de la instancia del yo, como un objeto al que se apunta como totalidad” (258)

de su acompañante, la sonrisa, que la podríamos interpretar como la aceptación de lo que se describe por parte de la figura femenina.

La transgresión que impele el yo lírico atraviesa en todos los sentidos la voluntad del tú al que se dirige. Parte de su satisfacción está en saber que el otro también se satisface. El generar satisfacción es doblemente placentero para él, a pesar de que sepa que es ficticio, parte de lo que dibujó, parte de su ilusión.

La acción de ‘auto seducirse’ parece sencilla, pero no lo es. La construcción del objeto de deseo implica una compleja labor. La omisión de sentirse engañado por sí mismo, creer que la seducción es verdadera. Vincent Descombes encuentra que:

Lo que seduce no es esa o aquella maña femenina, sino el hecho de que se dirige a usted. Es seductor ser seducido, en consecuencia es el ser-seducido lo que es seductor. En otros términos, la persona seductora es aquella donde el ser seducido se encuentra a sí mismo. La persona seducida encuentra en la otra lo que le seduce, el único objeto de su fascinación, a saber, su propio ser lleno de encanto y seducción, la imagen amable de sí mismo.<sup>31</sup> (Baudrillard 68)

El objeto de deseo, su modo de operar, de construirlo, nos recuerda la antes mencionada tesis de Planells, donde el erotismo en Cortázar se confirma en algunos aspectos como un acto de soledad. Esa característica no es exclusiva de Cortázar, es parte del erotismo, como puede verse en un estudio de Maurice Blanchot en el que destacó ese aspecto como uno de los más característicos del erotismo en Sade.

La moral [de Sade] está fundada sobre el hecho primario de la soledad absoluta. [...] La única regla de conducta es por lo tanto preferir todo lo que me produce felicidad y no considerar para nada todo lo malo que mi preferencia pueda ocasionarle al otro. El mayor dolor de los otros siempre cuenta menos que el placer. No importa si debo adquirir el más mínimo goce mediante un cúmulo inaudito de fechorías, puesto que el goce me deleita, está en mí, mientras que el efecto del crimen no me afecta, es exterior a mí.”(Bataille, *La felicidad* 107)<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Descombes, Vincent. *L'inconscient malgré lui*, citado por Baudrillard *De la seducción* 68.

<sup>32</sup> Blanchot, Maurice. *Lautréamont y Sade*, París: Minuit. 1949, citado por Bataille *La felicidad, el erotismo y la literatura* 107.

El siguiente libro donde aparecen poemas eróticos es *Último round*. Como habíamos mencionado, es en este libro donde expone su poética sobre la literatura erótica en el ensayo “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”. La remisión a una canción para niños en el título es indicativo de la unión que existía para él de lo lúdico con lo sexual. Una vez que sabemos cuál es el tema central del ensayo con un mínimo esfuerzo podemos interpretar el título como una metáfora sexual, donde el “abrir la puerta” es adecuarse física y mentalmente para el juego, que es un juego sexual.

En ese ensayo están intercaladas varias fotografías de Mario Munchnik donde se muestran atuendos característicos del sadomasoquismo, a saber, utensilios de cuero, cinturones especiales para ejercer presión en la vagina y cortar con pequeños filos el pene, ropa ajustada, la imagen de un castillo, lugar común en las obras de Sade y, finalmente, un acercamiento a un círculo partido por la mitad de uno de los postes de *La porte du baise* que semeja una vagina entreabierta. Una de las características de estas imágenes es que todas se focalizan en una zona de la prenda, nunca se muestra por completo el cuerpo que las porta, lo que vuelve a forzar al lector a reconstruir el resto de la imagen a su satisfacción.

En ese libro aparecen ya varios poemas de orden erótico, los cuales serán nuestro objeto de análisis. Antes de comenzar, es pertinente mencionar que la poesía erótica no termina en ese poemario, el autor la continúa en su último trabajo publicado en vida, que tiene la peculiaridad de estar mayoritariamente dedicado a la poesía: *Salvo el crepúsculo*. Los poemas de tema erótico se localizan de ese libro se encuentran reunidos principalmente en los apartados: “*Ars amandi*”, y “Permutaciones”.

Sobre ese poemario dice Benedetti “Creo que estos poemas están a la altura del mejor Cortázar, que allí reúne sabiamente el lenguaje cotidiano con el trasfondo erudito, mezclando sin prejuicios turgencias de ficción y senos reales, nalgas y ciudades, pectorales y alfombras.” (35)

### 2.3. Eros y Tánatos

Eros es el término con el que los griegos hacían referencia al amor y al Dios Amor. Fue Freud quien comenzó a utilizarlo para definir las pulsiones de vida, oponiéndolas a las pulsiones de muerte. Tánatos es el término que en simetría a Eros define las pulsiones de la muerte. (Laplanche 121 y 426) Ambos términos, inseparables, codependientes, nos permitirán dar luz sobre algunos de los poemas que analizaremos.

La serie de poemas que vamos a analizar pertenece a “Naufragios en la isla” de *Último round*, compuesto por nueve poemas breves, de los cuales consideraremos para su estudio: “Dios de los cuerpos”, “El viaje fabuloso”, “Dadora de playas” y “Naufragios”.

Dios de los cuerpos

[...] toma estos dardos que te aseguran  
el dominio sobre todos [...]  
Ovidio, *Metamorfosis*, V.

Eres el dios de los cuerpos, das y quitas la miel del abrazo más hondo  
gozas en nuestro grito, en el ascenso paulatino a la delicia  
para flotar después en el reposo,  
medusa a medio sueño entre el agua y el sol.

Pero también esperas  
en el verbo, eres entonces más temible,  
te agazapas detrás de cada nombre, y cuando  
regresas del olvido una palabra que decíamos  
entre besos o lágrimas o Londres,  
¡oh el más amargo de de los amos, cómo clavas  
tu dardo de infinitas espumas en mitad de mi vientre,  
tus uñas de ternura en plena boca!

No puedo decir noche, decir lágrima,  
echar el [sic] vuelo la paloma de su nombre en los tejados de París,  
repetir su murmullo de colmena,



ser en sus dulces sílabas el viento y la campana,  
porque también estás ahí con tus mastines y tus águilas,  
única realidad de tanto olvido y tanto tiempo,  
el amo con su risa de mármol contra el cielo,  
su sexo cenital y su nocturna espalda. (*Obras IV*, 522-523)

El título es ya un indicativo de la idea de soledad que ronda en los poemas. Como veremos, los naufragos de la isla parecen estar aislados el uno del otro a partir de un proceso de incomunicación. El primer poema, “Dios de los cuerpos”, comienza con un epígrafe de las *Metamorfosis* de Ovidio: “toma estos dardos que te aseguraran el dominio de todos”, haciendo alusión a Cupido, Dios del deseo amoroso. Según algunos mitógrafos, hijo de Venus y Marte, es decir, de la Diosa del amor y del Dios de la guerra. No sería arriesgado suponer que su elección de Cupido como imagen inicial de este ciclo de poemas eróticos se debió a la representación del bien y el mal que confluyen en un solo cuerpo donde se esconde fácilmente cualquier sospecha de posible daño.

A Cupido se le teme en el poema porque además de ser el que los domina sentimentalmente: “das y quitas la miel del abrazo más hondo”, también es capaz de manipular el sentido de sus palabras: “esperas/ en el verbo, eres entonces más temible/ te agazapas detrás de cada nombre”. Sus dardos al ser disparados al lenguaje le aseguran el dominio de todos: “No puedo decir noche, decir lágrima”.

Este poema es el camino hacia la introspección del individuo que tuvo un placer y lo perdió. Aquel que descubrió la alianza de Cupido con Eros y Tanatos, sobre todo con este último, que parece es: “más temible [...] oh el más amargo de los amos”. Parece, digo, porque lo que realmente lamenta ese yo no la presencia de Tanatos, del dolor, de la muerte simbólica que es la ausencia, si no la falta de Eros: “única realidad de tanto olvido y tanto tiempo”.

“Pero en tanto que el tiempo retiene su poder sobre Eros, -reflexiona Marcuse- la felicidad es una cosa esencialmente del pasado, [...] el goce pasado parece más hermoso y realmente lo era, porque el recuerdo sólo nos da el goce sin la angustia por su brevedad, y así nos da una duración imposible de otra manera. El tiempo pierde su poder cuando el recuerdo redime el pasado.”(239) Eros y Tánatos son el mismo signo, responden al mismo llamado, son erotismo ¿Cómo diferenciarlos en una ecuación donde uno depende del otro? En este poema parece claro como ambos elementos, el amor-odio conviven en una relación por sobre todo temporal. La renuncia del amor da paso al odio y viceversa; viven a partir de satisfacer la transgresión. El título: “Dios de los cuerpos”, es un guiño al lector. Sabemos que Cupido no es Dios de los cuerpos, sino de las voluntades, donde: “no puedo decir noche, decir lágrima [...] porque también estás ahí”.

En su poesía Cortázar pretende no sólo un goce estético, sino una búsqueda de respuestas del Ser. Como dice Alazraki, la poesía del autor de *Rayuela* tiende, tal vez modestamente, a buscar respuestas ontológicas (“Prólogo”, Cortázar *Obra crítica*/2 12): “Se podrá decir que la poesía es una aventura hacia el infinito; pero sale del hombre y a él debe volver.” Afirmó Cortázar. (*Obras VI*, 145)

Cortázar hace una reflexión sobre Rimbaud, la cual podemos afiliar a su propia obra para entender que:

Su problema no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el poema, la obra, debían constituir llaves. Eso lo acerca más que todo a lo que vemos en la poesía como un desatarse total del ser, como su presentación absoluta, su entelequia. E intuimos además en ese logro una recompensa trascendente, una *gracia* que replica a la necesidad inevitable de unos pocos corazones humanos. (*Obras VI*, 141)

El siguiente poema que veremos no tiene título, se divide del anterior sólo por la fecha: “La Habana, 1967”. Todo transcurre en la contemplación y ensoñación de un deseo, donde la única voz del poema es la del yo lírico que describe:

El viaje fabuloso  
inmóvil en el vértigo

tu pelo tus orejas

el viaje lancinante  
las hélices del salto  
el fragor del que cae

tu nuca tu garganta

el ancla remontando con sus algas su limo  
la bocina en la niebla

tu espalda tu cintura. (*Obras IV*, 523)

En este breve poema podemos apreciar la descripción que el yo lírico se encuentra sobre el tú al que se dirige. Todo lo que ve da cuenta de estar sobre su espalda: pelo, orejas, nuca y cintura. En este caso no hay una dominación del discurso, pero podemos interpretar que sí existe una dominación del otro. Según Pierre Bourdieu:

Encima o debajo, activo o pasivo, estas alternativas paralelas describen el acto sexual como una relación de dominación. Poseer sexualmente, como en francés *baiser* o en inglés *to fuck*, es dominar en el sentido de someter a su poder, pero también engañar, abusar o, como decimos, “tener” (mientras que resistir a la seducción es no dejarse engañar, no “dejarse poseer”). (22)

La dominación la podemos ver en que es eliminado casi por completo el discurso al que se dirigen las acciones; además, de que hay rasgos de violencia en lo que describe el poema. El viaje lancinante, parece ser sólo para el receptor de las: “hélices del salto”, además: “el ancla remontando”, es una imagen fálica, donde el: “remontar con sus algas su limo”, es la representación de cómo raspa y lastima aquello que está tocando, arrancando un grito de dolor: “la bocina en la niebla”.

Al ser la siguiente imagen nuevamente la espalda podemos deducir que es una relación de sodomía. El único momento en que aparece el discurso del tú es en la metáfora de: “la bocina en la niebla”. Al revisar el circunstancial, que indica que está en la niebla el sonido de la bocina, podemos interpretar que a pesar de que sí está otra voz presente se intenta ocultar, borrar su discurso. Para Bourdieu, si la relación sexual aparece como una relación social de dominación:

es porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada, o incluso, en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación. (23)

El deseo de posesión del que habla Bourdieu podemos identificarlo también en el deseo de permanecer en el otro a través del tiempo, dejar una huella en la memoria. Ser Eros en Tánatos; buscar una continuidad del efímero placer donde: “acaso no haya forzosamente trascendencia: el ser no sale de sí mismo más que a condición de ya no ser; sino mas bien que habría deseo, como posibilidad, de una trascendencia posible.” (Bataille, *La felicidad* 116)

Para Marcuse: “lo que distingue al placer –al erotismo– de la ciega satisfacción, de la necesidad, es la negativa de los instintos a agotarse a sí mismos en la satisfacción inmediata, su capacidad para construir y utilizar barreras que intensifiquen la realización”. (234) Lo que nos recuerda Bataille que: “si el cuerpo llega a triunfar, el lenguaje que expresa esos triunfos no tiene la fuerza de hacerlo más que en un movimiento en retirada” (Bataille, *La felicidad* 84-85)

Otra de las características que aparece en “El viaje fabuloso” y es una constante en su poesía es la desarticulación que ejerce en el otro. En este poema la pareja sexual es

construida por sus partes, nunca aparece en conjunto. El mismo motivo lo podemos ver en otros poemas como: “Happy new year” donde expresa: “Mira, no te pido mucho, /solamente tu mano, tenerla/ [...] Necesito esa puerta que me dabas para entrar a tu mundo.”(*Obras IV*, 149) O en el poema: “After such pleasures” donde menciona: “Esta noche, buscando tu boca en otra boca”. (*Obras IV*, 149) Esta desfragmentación tiene la característica de exceder una situación cotidiana para cumplirse: “dicho de otro modo, la verdadera naturaleza de la atracción sexual sólo puede ser revelada literariamente con la puesta en juego de caracteres y escenas imposibles”. (Bataille, *La felicidad* 109) Para Bataille, la transgresión y su consciencia son inseparables del acto erótico:

En consecuencia, los objetos que evocan para nosotros la actividad sexual siempre están ligados a algún desorden [...] En general, la destrucción arrebatada, la traición endemoniada, tienen por sí solas el poder de hacernos ingresar en el mundo del sexo. [...] Los sufrimientos y la muerte infligidos sádicamente prolongan ese movimiento de ruina; de ninguna manera son contrarios a ello. Igualmente, la prostitución, el vocabulario erótico, el inevitable lazo de la sexualidad y la inmundicia, contribuyen a hacer del mundo de los sentidos un mundo de decadencia y ruina. (*La felicidad* 110)

El siguiente poema que veremos es:

Dadora de playas

De tus muchísimos amantes guardas destrezas, inesperados sesgos,  
caprichos repentinos y falsas negativas que una sonrisa desmantela,  
quizá la intermitencia de unos ojos hincados en el goce  
y bruscamente, sin aviso, esa obstinada negativa a abrir los párpados,  
no sé, cosas esquivas, cambios que remontan a gustos superpuestos,  
a músicas distintas, a tantos bares donde diferentes manos te leyeron  
y donde diferentes nombres entraron en tu alerta indiferencia  
de pasajera, de indescifrable francotiradora.  
A mi vez dejaré en tu piel la huella de estas ceremonias,  
de hábitos definidos, de maneras y de ángulos,  
oh arena donde tantos arquitectos levantaron sus torres y sus puentes  
para que el viento las llevara mientras tú te volvías al malecón o al bar  
virgen a tu manera, la manera mejor y más hermosa de ser virgen,  
dadora de las playas para los nuevos juegos. (*Obras IV*, 524-525)

“Dadora de playas” continúa la idea de: “El viaje fabuloso”: la necesidad de permanencia en otro individuo. En este caso el yo a pesar de saberse uno de los “muchísimos amantes” quiere saber que trascenderá, que: “dejaré huella en tu piel de estas ceremonias/ de hábitos definidos de maneras y de ángulos”. El yo lírico desea saber que algo de él permanecerá y será visible para quienes lleguen después. Esta: “ceremonia” tiene nuevamente la idea de ritual, de consecución. La única diferencia radica en que hay una doble constancia, por un lado, el oficio que se sobreentiende de la dadora de playas, a saber, la prostitución que la obliga a una repetición del acto sexual, y la del yo que se agrega al obituario del destinatario de sus caricias. Su ceremonia la entiende como la pieza de un aparato cuya complejidad lo rebasa. Él sólo es uno de: “tantas manos” que han pasado en la experiencia de ella.

El yo lírico se enfrenta a superponer su experiencia donde muchos más lo han hecho, donde calar hondo resulta cada vez más difícil. La total anulación de su pareja sexual le es indiferente. Según Bataille: “quien admire el valor del otro está necesariamente limitado, está obnubilado por ese respeto al otro que le impide saber lo que significa en él la única aspiración que no está subordinada al deseo de incrementar sus recursos materiales morales”. (*La felicidad* 110-111)

La persistencia de este motivo nos confirma que, como afirmó Cortázar: “el poeta y sus imágenes constituyen y manifiestan *un solo deseo de salto, de irrupción, de ser otra cosa*. La constante presencia metafórica en la poesía alcanza una primera explicación: el poeta confía a la imagen –basándose en sus propiedades– una sed personal de enajenación. (*Obra crítica/2* 279)

En la imagen femenina sólo ve una posibilidad lúdica: “oh arena donde tantos arquitectos levantaron sus torres y sus puentes”. Su formación como individuo está puesta

en duda: "creo que soy porque te invento"(Obras IV, 219). La dificultad, se vuelve parte del placer como afirma Freud:

No es difícil comprobar que en la necesidad erótica se pierde considerable valor psíquico en cuanto se le hace fácil y cómoda la satisfacción. Para que la libido alcance un alto grado es necesario oponerle un obstáculo, y siempre que las resistencias naturales opuestas a la satisfacción han resultado insuficientes, han creado los hombres otras, convencionales, para que el amor constituyera verdaderamente un goce. (1715)

El último verso del poema remarca la cosificación del tú al que se dirige la voz lírica; la función como objeto lúdico que le había asignado, como: “dadora de playas para los nuevos juegos”. Esta cosificación que la transforma en objeto de juego y medio para trascender, está íntimamente ligada con la poética surrealista, además de remitir a /que sepa abrir la puerta. Según Octavo Paz:

La poesía colinda con el humor y la mirada de Cortázar –juez y cómplice– descubre sin esfuerzo el lado grotesco de las cosas y las gentes. Pero lo grotesco es también lo maravilloso y lo maravilloso tiende puentes entre la ternura y la sensualidad, la perdición y el entusiasmo, el aburrimiento y la piedad. Horror y belleza, todo y junto. (5)

La desarticulación del cuerpo es también un efecto de otorgar un valor sexual con una distribución casi arbitraria, debido a que no hay parámetros concretos o universales sobre esta materia. Según Bataille: “la dificultad para determinar la naturaleza de lo *sexual* reside en que al pretender considerarlo como objeto, el objeto considerado nunca presenta nada en sí mismo que tenga un contenido tal que podamos verlos como la razón de ser los comportamientos muy particulares de la actividad sexual. De hecho, el objeto sexual, lo que determina una conducta sexual, es variable” en este sentido: “parece que en verdad un objeto cualquiera sería capaz, en un medio dado, de tener el poder de evocar la conducta sexual”. (*La felicidad* 104)

El siguiente poema que revisaremos es:

### Nafragios

Dibujo de tu voz en la orilla del sueño,  
arrecifes de almohada con ese olor a costa próxima  
cuando los animales echados en la cala, las criaturas de sentina  
huelen la hierba y por los puentes trepa un temblor de piel y de gozosa furia.  
Entonces me sucede no conocerte, abrir el ojo de esa lámpara  
que rechazas cubriéndote la cara con el pelo,  
te miro y no sé  
si una vez más asomas de la noche  
con el dibujo exacto de esa otra noche de tu piel,  
con el vientre alentando suavemente,  
abandonada apenas en nuestra playa tibia  
por un liviano golpe de resaca.

Te reconozco, subo por el perfume de tu pelo  
hasta esa voz que nuevamente solicita, contemplamos  
al mismo tiempo la doble isla en la que somos  
náufragos y paisaje, pie y arena,  
también tú me levantas de la nada  
con el errar de la mirada por mi pecho y mi sexo,  
la caricia que inventa en mi cintura su golpe de potros.

En la luz eres sombra y yo soy la luz, soy la luz de tu sombra  
y tú echada de algas finges la sombra de mi cuerpo,  
repetimos nocturnos la aventura del sol  
cuando su angosta frente hiere los pedernales y proyecta  
como un fragor de hueco al otro lado, un territorio  
que inútilmente embiste y ambiciona.  
¡Oh sombra de mi luz, cómo alcanzarte,  
cómo envainar este relámpago en tu noche!

Entonces hay un sigiloso instante  
en que los ojos buscan en los ojos un vuelo de gaviotas,  
algo que es órbita y señuelo, una consagración y un laberinto de murciélagos,  
lo que en la oscuridad surgía como un plañer tanteando,  
una piel que se enfriaba y descendía, un ritmo roto,  
se vuelve convivencia, santo y seña, arranque  
del viento que se estrella contra la vela blanca,  
el grito del vigía nos exalta,  
corremos juntos hasta la cresta  
de la ola cenital nos arrebata  
en una interminable ceremonia de espumas,



y recomienzan los naufragios, la lenta natación hacia las playas,  
el sueño boca abajo entre medusas muertas y cristales de sal  
donde arde el mundo. (*Obras IV*, 526-527)

En el poema “Naufragios” nuevamente encontramos relación con los surrealistas y su reivindicación del espacio onírico. El poema comienza con la evocación que cruza el espacio del sueño para instalarse en la vigilia. El yo lírico construirá a la figura femenina a partir de sus deseos apropiándose también de su discurso: “dibujo tu voz en la orilla del sueño/ [...] con ese olor a orilla próxima”.

La imagen de la orilla próxima da cuenta de cómo el yo lírico se sabe a salvo en ese mar, seguro ya de antemano de su conquista, de un territorio que ya conoce y domina, que sabe dócil: “entonces me sucede no conocerte/ [...] te miro y ya no sé/ si una vez más asomas de la noche/ con el dibujo exacto de la otra noche de tu piel”.

La posesión del discurso está en emular una complicidad en lo que está sucediendo, sin embargo, siempre existe un indicador que da cuenta de la desigualdad que hay en esos puentes que se tejen. Como hasta ahora hemos notado, es siempre el yo lírico el que se desenvuelve como agente activo en las relaciones sexuales descritas, además de que las vociferaciones que interpretamos como expresiones de desagrado o incluso de dolor, siempre son emitidas por la figura a la que se dirige el yo lírico. El que es capaz de dirigir el discurso del otro, tiene la capacidad de hacer parecer lo que desee. Retomando el poema, la complicidad que aquí se emula la vemos en: “se vuelve convivencia, santo y seña”. El yo lírico emula un acuerdo, un código de comunicación, pero más adelante aparece la huella que desarticula nuevamente la igualdad: “arranque/del viento que se estrella contra la vela blanca”. La vela blanca, podemos interpretarla como un símbolo paz, del deseo de que

termine la batalla. Inmediatamente en el poema aparece una expresión que da cuenta del dolor: “el grito del vigía nos exalta”.

Al finalizar utiliza un discurso indirecto con la segunda persona del plural para emular un consentimiento de todo el acto: “corremos juntos hasta que la cresta/de la ola cenital nos arrebatara/en una interminable ceremonia de espumas, /y recomienzan los naufragios, la lenta natación hacia las playas,/ el sueño abajo entre medusas muertas y cristales de sal donde arde el mundo.”

Es de remarcar como después de finalizado el acto sexual surge el abandono: “y recomienzan los naufragios”. Recordemos nuevamente la conexión con los surrealistas y con Bataille. La figura femenina es utilizada como medio para la autosatisfacción; no una satisfacción mutua. Es cosificada como vehículo y no importando lo que haya que hacer se tiene que llegar al máximo placer. El título de “naufragios” es claro en el sentido de que en el poema aparecen dos naufragios, si bien son simultáneos, son independientes el uno del otro, en caso de que fueran juntos probablemente el poema se llamaría náufragos.

Resulta fácil observar en este poema cómo Eros se transforma en Tanatos; el lenguaje, hace que se difumine la delgada línea que los une. Parece claro, ahora que hemos revisado varios poemas, que en el erotismo de Cortázar resulta indisoluble Eros de Tanatos, ambos son en suma: erotismo.

Como notamos, siempre la satisfacción sexual se muestra escurridiza y cambiante. Algo importante que menciona Antonio Planells en su libro *Cortázar: Metafísica y erotismo* es que en el acto sexual se pueden satisfacer los deseos e impulsos físicos, pero los deseos mentales jamás se agotan, a lo que resuelve que: “el acto carnal, en lugar de liberar frustra.” (81) Lo que obliga al individuo aprender: “que en cualquier forma no puede durar, que todo placer es breve, que para todas las cosas finitas la hora de su

nacimiento es la hora de su muerte –y que no puede ser de otro modo.” Y es la negación a esa realidad lo lleva al individuo a insistir tantas veces como le sea posible, orillado a una resignación metódica, reflexionó Marcuse. (238)

La transcendencia ligada al erotismo surge de la necesidad de saberse que de algún modo se permanece en el otro a través del tiempo y no sólo en el momento en que existe un encuentro sexual. El hacer parecer que el otro está aceptando y satisfaciéndose también en el acto sexual ofrece garantías, al menos seguridades discursivas.

El ver placer en el otro opera de forma especular, cada movimiento propio al manifestarse como reproducción hace ostensible la subordinación al poder de quien la causa; quien la provoca se identifica con satisfacción y se sabe con poder sobre el otro.

Si pensamos en Bataille no se puede concebir el erotismo sin violencia; no importa lo que haya que hacer para conseguirlo, ya que el erotismo no es sólo placer: “la actividad sexual, al menos durante el tiempo en que se realiza, podría incluso suplir a la misma felicidad” (La felicidad 105) Para Julio Cortázar: “en las formas absolutas del acto poético, el conocimiento como tal (sujeto cognoscente y objeto conocido) es superado por la directa fusión de esencias: el poeta es lo que ansía. (Dicho en términos de obra: el poeta es su canto),” (*Obra crítica*/2 284) Y el canto es su felicidad.

## Capítulo 3.

### *Rayuela.*

#### 3.1. Transgresión

La transgresión no es la negación de lo prohibido,  
sino que lo supera y lo completa.  
Bataille

*En Rayuela*, Cortázar buscó escribir una novela que no embonara en el paradigma de la narrativa, buscó una anti-novela. En una nota de Morelli se puede leer: “a cambio del bastonazo en la cabeza, una novela absolutamente antinovelesca, con el escándalo y el choque consiguiente y quizá con una apertura para los más avisados”. (*Obras III*, 492) En otra nota encontramos: “provocar, asumir un texto desaliñado, desnudado, incongruentemente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gideano, *ne jamais profiter de l'élan acquis*”. (*Obras III*, 457) La oposición antinovelístico/antinovelesco, que puede parecer confusa e incluso contradictoria al no desarrollar con precisión las características de cada término parece que encuentra respuesta en la cita de Gide: “Nunca aprovechar el impulso.”

Esta exigencia debe entenderse como una estética que plantea que todo lo que se escribe en la novela, que forma parte de la historia, sea porque es indispensable para su desarrollo. Nunca escribir aspectos accesorios que sean producto del impulso del autor. La crítica de Cortázar se vuelve autocrítica cuando hablamos de erotismo. A lo largo de este capítulo veremos cómo opera esta crítica centrándonos en dos aspectos: la construcción de

situaciones y las estrategias discursivas. En el primer aspecto veremos a qué obedecen las situaciones de orden erótico en *Rayuela* y en el segundo cómo están elaboradas.

El erotismo en *Rayuela* es la solución a los problemas de Horacio. Él nunca se formula de manera clara qué es lo que busca. Las preguntas las sitúa siempre en la esperanza de un contacto que le sea revelador. “¿Encontraría a la Maga?” (*Obras III*, 51) Pregunta con la que inaugura el libro y que nos permite saber qué la búsqueda tiene como intención recuperar a alguien perdido, entender que todo lo que sabremos de Horacio Oliveira es su recuerdo, la memoria de sus andanzas en París y Buenos Aires. La pregunta inaugural es en la lectura de Julio Ortega: “una demanda por el poder de la escritura, potencial pero actual, condicional pero poderosa, porque anuncia en el sujeto de la búsqueda la historia de la novela y en la pérdida de la amada el luto de la pareja.” (“Prólogo”, *Cortázar Obras III* 15)

Oliveira ve en su pareja Maga, en su pareja Pola, Talita, Gekrepten, la solución de su búsqueda, pero ¿qué busca? Probablemente no lo sabe, no es capaz de formularlo en una pregunta; es una búsqueda a ciegas que tiene como única guía el instinto, su cuerpo, sus sensaciones; siempre desconfiando del lenguaje, de las palabras, “perras negras” como las llama Horacio. (*Obras III*, 487) Su búsqueda; la sensación de incertidumbre, huella y razón de su indagación, quiso combatirla con vacíos que él pudiera llenar con supuestas certidumbres. A Horacio: “le gustaba que todo lo que hacía estuviera lo más lleno posible de espacio libre, y que el aire entrara y saliera, y sobre todo que saliera; cosas parecidas le ocurrían con los libros, con las mujeres y las obligaciones.” (*Obras III*, 388) En sus parejas Horacio buscaba espacios de construcción, puentes en los que él se reconocía como necesario arquitecto de uno de sus sostenes: “porque un puente no se sostiene de uno solo lado”. (*Obras III*, 468)

Las citas de Horacio con la Maga también tienen algo de construcción, de construcción babélica. Tienen la peculiaridad de carecer de todo tipo de datos que faciliten su encuentro es su principal característica. No cuentan con lugar, fecha ni horario: “Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos” –piensa Horacio- (*Obras III*, 51). En esa frase podemos ver la necesidad no declarada que tienen del otro. Lo que se ve como encuentros desinteresados es todo lo contrario. Es una búsqueda que pretende una ruptura. La formalidad que envuelve las citas queda relegada a un acto estéril, carente de sensibilidad. Para Horacio: “era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas.” (*Obras III*, 51)

Este modo peculiar de encontrarse reviste varias transgresiones a la cotidianidad. La primera transgresión sería la introducción del juego en una actividad que podríamos considerar ajena. Por lo regular, las reuniones están llenas de formalidades que van desde las precisiones del lugar de reunión, hasta la puntualidad; también, la ‘informalidad’ de sus reuniones podemos ligarla a su relación de amantes, en la que hay una menor carga de compromiso hacia el otro, en oposición a las relaciones formales.

La ruptura en su modo de reunirse genera un valor positivo tanto para Horacio como para la Maga. Sus reuniones por no ser planeadas generan un placer agregado ya que al existir siempre la posibilidad de no encontrarse, cuando lo logran suman un valor a una actividad que pudiera pasar desapercibida; sin embargo, esos encuentros tienen algo de placer gratuito que Horacio rechaza. Entiende que esos encuentros por ser fortuitos nulifican su presencia, no hay esfuerzo, marca suya que lo represente. Él necesita saber que domina la situación, que no hay variables que no haya considerado, que tanto su placer

como el de la Maga por haberse encontrado recaen en él. Horacio le confesaba en silencio: “Y mirá que apenas nos conocíamos y ya la vida urdía lo necesario para desencontrarnos minuciosamente. Como no sabías disimular me di cuenta en seguida de que para verte como yo quería era necesario comenzar por cerrar los ojos”. (*Obras III*, 54)

Ese espacio de construcción de fantasías sexuales en el que Horacio lograba llevar a cabo sus deseos, verla como él quería, eran los hoteles, espacio que “acababa casi siempre por darnos ganas de hablar de crímenes,” (*Obras III*, 76) confiesa Oliveira. El capítulo 5 nos permite ver los límites, los excesos a los que es capaz de llevar a la Maga:

Una noche le clavó los dientes, le mordió el hombro hasta sacarle sangre porque él se dejaba ir de lado, un poco perdido ya, y hubo un confuso pacto sin palabras, Oliveira sintió como si la Maga esperara de él la muerte [...] Sólo esa vez, excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como el desafío al Logos, le chupó la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede dar a la mujer, la exasperó con piel y pelo y baba y quejas, la vació hasta lo último de su fuerza magnífica, la tiró contra una almohada y una sábana y la sintió llorar de felicidad contra su cara que un nuevo cigarrillo devolvía a la noche del cuarto y del hotel. (*Obras III*, 76-77)

A esto comenta Pereira: “extraña gramática del deseo ésa, precisamente porque es una gramática que nos habla de un *cuerpo usado*, un cuerpo que goza hasta las lágrimas en el placer que le provoca la violencia de las prácticas a que se ve sometido”. (155) Es necesario observar que ese pasaje nos lo cuenta el narrador, es decir, la focalización no es de ninguno de sus protagonistas.

¿Cómo saber si ese momento de la novela es necesario dentro del argumento narrativo o es sólo un capricho del autor? Es prudente considerar que tiene una fuerte carga erótica y que puede pensarse que es un pasaje que sólo quiere atraer la atención del lector

sin ofrecer información de la historia. La respuesta es fácil de encontrar si recordamos la distinción que hace Cortázar entre pornografía y erotismo:

Entre erotismo y pornografía hay una diferencia capital: la pornografía en la literatura es siempre negativa y despreciable en el sentido de que son los libros, o situaciones de libros, escritos deliberadamente para crear situaciones eróticas que provoquen en el lector una determinada excitación o una determinada tendencia; en cambio, el erotismo en la literatura significa el hecho de que la vida erótica del hombre es tan importante y tan fundamental como su vida mental, intelectual y sentimental. Cuando hablo de erotismo en la literatura me refiero al tratamiento de algo que es profundamente nuestro, de cada uno de los que estamos en este momento en esta sala, mientras que la pornografía apunta siempre de alguna manera a lo comercial, a crear sensaciones de tipo carnal que nada tienen que ver con el verdadero erotismo.[...] Si no se articulan eso es pornografía, pero si forman parte vital del libro, si son un elemento de la misma calidad y con la misma necesidad que lo demás, es erotismo perfectamente legítimo y es el camino por el cual creo vamos saliendo un poco adelante. ( *Clases 252-253 259*)

Teniendo en cuenta esta distinción parece sencillo saber que ese pasaje como algunos otros que veremos más adelante en ese capítulo pertenecen al género del erotismo. En ese capítulo, como lo vimos en los cuentos y en la poesía, el personaje masculino se vale del femenino para buscar su trascendencia. Para Pereira: “la Maga es sólo un instrumento para él, un medio para llegar a otra parte, para alcanzar otra región del mundo o de sí mismo que de otra forma le resultaría mucho más penoso y difícil alcanzar”. (156) Oliveira entiende que en ella podrá encontrar: “a lo sumo un punto de partida, un trampolín para dar el salto a otra parte, aunque esa otra parte no sea nada, o sea, tal vez, sólo la muerte.” (156)

En el fragmento recién citado de *Rayuela* podemos observar el estado en que se encuentra Oliveira “un poco perdido ya”, fuera de sí, entregado por completo al encuentro sexual. Recordemos que para George Bataille el erotismo es: “un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo conscientemente, [donde] el sujeto se identifica con el objeto que se pierde.”(*El erotismo* 35) Tanto Horacio como la Maga se pierden en el otro,



pero hay actitudes que generan temor en la Maga, miedo por su vida, sin embargo no se opone, hay cooperación, entrega:

Las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado. La posesión del ser amado no significa la muerte, antes al contrario; pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo. (*El erotismo* 25)

A pesar de la entrega de ambos existe un pudor tal vez motivado por el miedo que les impide hablar de lo sucedido. “Oliveira sintió como si la Maga esperara de él la muerte [...] en una larga noche de la que poco hablaron luego”. Horacio entendía cómo estaba configurada su relación y es este aspecto el que justifica y convierte en erótico éste y los demás pasajes en los que se tocan temas sexuales. Son la *praxis* de su búsqueda. Para Horacio su relación era: “dialéctica de imán y limadura, de ataque y defensa, de pelota y pared. Supongo que la Maga se hacía ilusiones sobre mí, debía creer que estaba curado de prejuicios o que me estaba pasando a los suyos, siempre más livianos y poéticos.” (*Obras* III, 61)

Horacio sabía que el tiempo, era un factor en contra, porque siempre viene acompañado de la rutina, lo cotidiano que resta placer a los placeres, ruptura a la ruptura. Horacio no tenía que perder tiempo: “puesto que no la amaba, puesto que el deseo cesaría (porque no la amaba, y el deseo cesaría), evitar como la peste toda sacralización de los juegos.” (*Obras* III, 77) Era importante que la Maga entendiera la necesidad de la ruptura, del miedo. “Más tarde a Oliveira le preocupó que ella se creyera colmada, que los juegos buscaran ascender a sacrificio. Temía sobre todo la forma más sutil de la gratitud que se vuelve cariño canino, no quería que la libertad, única ropa que le caía bien a la Maga, se perdiera en una feminidad diligente.” (*Obras* III, 77)

La noción de libertad de la Maga por la que lucha Horacio debe entenderse como la consciencia de la imposibilidad de transgredir aquello que coopera. La ingenuidad de la Maga es un arma de doble filo para él. Si ella se muestra complaciente desarticula la posibilidad de placer para Horacio y para ella. El sacrificador necesita del dolor del sacrificado. Ambos tienen la misma importancia, uno depende del otro. Tanto Horacio como la Maga encuentran un equilibrio en una balanza que sube y baja donde ambos tienen el mismo peso y es el movimiento el que los desequilibra:

Horacio era exaltado, concitado a la función del sacrificador lustral, y puesto que casi nunca se alcanzaban porque en pleno diálogo eran tan distintos y andaban por tan opuestas cosas (y eso ella lo sabía, lo comprendía muy bien), entonces la única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor donde ella podía conseguir encontrarse con él, en el cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fénix después que él la hubiera estrangulado deliciosamente, dejándole caer un hilo de baba en la boca abierta, mirándola extático como si empezara a reconocerla, a hacerla de verdad suya, a traerla de su lado. (*Obras III*, 77-78)

Es solamente con Horacio donde existe ese equilibrio en las relaciones sexuales de la Maga. En los demás casos existe un desbalance que a la Maga parece no interesarle del todo. En una enumeración que ella hace de sus parejas sexuales intercala no sólo aquellos que lo han sido por su decisión sino que también incluye a quienes la han violado, por lo que resulta significativa la aparición de Horacio, confirmando lo transgresivos que fueron sus encuentros sexuales.

Una especie de ceremonia expiatoria, y por qué no propiciatoria. Primero el negro.

–Sí –dijo la Maga, mirándolo-. Primero el negro. Después Ledesma.

–Después Ledesma, claro.”

–Y los tres del callejón, la noche del carnaval.

–Por delante –dijo Oliveira, cebando el mate.

–Y Monsieur Vicent, el hermano del hotelero.

–Por detrás.

–Y un soldado que lloraba en el parque.

–Por delante.

–Y vos.

—Por detrás. [Respondió Oliveira] (*Obras III*, 132-133)

El Negro Ireneo al igual que Wong parecen ser personajes que tienen como objetivo ser portadores de una idea. Wong trae consigo las fotos del Leng T'se, Ireneo viola a la Maga.

La violación no ocurre en el tiempo de la historia que leemos, sabemos de ella porque la Maga le cuenta a Gregorovius —pretendiente de ella y 'amigo' de Oliveira— ese episodio de su vida en Uruguay. Oliveira al escuchar el relato se interesa y se suma a la conversación:

Le estoy contando cómo me violó el negro del conventillo, Gregorovius tiene tantas ganas de saber cómo vivía yo en el Uruguay.

—Contáselo con todos los detalles —dijo Oliveira.

—Oh, una idea general es bastante —dijo Gregorovius. —No hay ideas generales —dijo Oliveira. (*Obras III*, 110)

El personaje de Ireneo se termina de construir en el capítulo 120, el inmediato en el orden del Tablero de dirección al capítulo donde la Maga habla de cuando la violó. En él se da cuenta del gusto que tiene Ireneo por la violencia. Se narra un pequeño episodio en el que toma un bicho canasto y lo entrega a las hormigas para que lo coman vivo.

El capítulo 5 y el 16 comparten el motivo de la transgresión sexual. En el primero existe el consentimiento de la Maga, en el segundo no, sin embargo, del primero la Maga se niega a hablar, incluso con Horacio. El episodio de Ireneo resulta lo contrario. La Maga hace pública su experiencia; parece tener menos importancia. Probablemente le resulta más difícil hablar de su encuentro con Horacio porque es una experiencia que le pareció inexplicable. A diferencia de lo ocurrido con Ireneo, que puede llamar violación, su experiencia con Horacio le resulta confusa. La presencia simultánea de placer y dolor (Eros/Tánatos) rompe con sus paradigmas que incluyen sólo uno de esos elementos.

El capítulo 81, el inmediato al capítulo 5 en el orden de lectura del Tablero de dirección nos remite a un pasaje de *Tratados de la Habana* de Lezama Lima, en el que encontramos la siguiente frase: “Procuremos inventar pasiones nuevas, o reproducir las viejas con pareja intensidad”. (*Obras III*, 461) Las palabras de Lezama Lima ¿en qué sentido son una continuación de lo recién expuesto en el capítulo anterior? Las nuevas pasiones de las que se habla y la necesidad de reinventarlas es una idea que claramente reconocemos porque es, como bien dice Lezama, una necesidad, en el sentido que de esa reinención depende la satisfacción. Lo repetitivo mengua el placer. La idea que parece ajena es la de una equivalencia en los placeres.

### 3.2 El amor juega a inventarse

La Maga no sabía que mis besos eran como ojos  
que empezaban a abrirse más allá de ella  
*Rayuela*

De *Rayuela* muchos fragmentos, incluso capítulos completos han pasado a la memoria de sus lectores y críticos. Acaso los más celebrados por la crítica<sup>33</sup> sean el capítulo 23, el concierto de Berthe Trépat, el 28, la muerte de Rocamadour y el 41, el capítulo en el que Talita está sobre un tablón que va de edificio a edificio y une la pieza de su pareja –Traveler– con la de Oliveira. Entre los capítulos más queridos por los lectores está el capítulo 1, donde se describen las citas no planeadas de Horacio y la Maga y que se desarrolla en capítulo 6; el capítulo 7, en el que se describe un beso; el 68, también apreciado por los críticos, se narra un acto sexual con un lenguaje denominado ‘glíglico’ y el capítulo 93, donde la Maga expone su pensamiento sobre el amor.

En este apartado veremos el capítulo 7 y el 68 principalmente. Ambos tienen la característica de exponer una acción de un modo bastante peculiar, intentando disimular el mensaje con algunos recursos del lenguaje.

Dada la brevedad del capítulo 7 me permito citarlo completo:

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabiera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja.

Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose con los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes,

---

<sup>33</sup> Ver Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos* I, 42.

jugando en sus recintos donde un aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio. Entonces mis manos buscan hundirse en tu pelo, acariciar lentamente la profundidad de tu pelo mientras nos besamos como si tuviéramos la boca llena de flores o de peces, de movimientos vivos, de fragancia oscura. Y si nos mordemos el dolor es dulce, y si nos ahogamos en un breve y terrible absorber simultáneo del aliento, esa instantánea muerte es bella. Y hay una sola saliva y un solo sabor a fruta madura, y yo te siento temblar contra mí como una luna en el agua. (*Obras III*, 81)

Este capítulo es la descripción de un beso. Si bien, es claro lo que se describe, hay una serie de detalles que nos permiten entender cómo está configurada esta actividad. En primer lugar, a diferencia del capítulo 5 cuya voz es la del narrador en este capítulo la focalización es la del protagonista. La primera línea nos recuerda los poemas que vimos en el capítulo anterior. El protagonista nuevamente construye su objeto de deseo, “como si saliera del borde de [su] mano”. En un abrir y cerrar de ojos se convierte en el demiurgo de su pareja. La construcción de sus rasgos faciales le permite no sólo crear facciones que le satisfagan visualmente, color, tamaño o forma, también controla su expresión emocional. Oliveira no toca la boca de la Maga, la construye, “hace nacer la boca que desea”. Es un dominio físico y emocional. La última frase del primer párrafo: “y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja”, nos pone en claro la existencia de dos realidades superpuestas. Una emocional y otra física que ‘supuestamente’ coinciden. Horacio controla la apariencia física, sin tener en cuenta que ese dominio manipula el único contacto que tiene el rictus con quien lo contempla. Su discurso sólo es la gesticulación. Lo emocional se expresa con movimientos cuando es incapaz de generar un discurso lingüístico. Horacio cree que la forma de la sonrisa que contempla coincide con la emoción que corresponde a ese tipo de gesticulación, pero sobre todo, que coincide la expresión que él dibujó en su rostro.

En el segundo párrafo se expone el encuentro de los labios de Horacio con la Maga. Existen dos grupos de adjetivos, verbos, adverbios y sustantivos en esta parte del capítulo. Unos que generan una sensación de contacto placentero y otros que exponen lo contrario. En el primer grupo leemos: “tibiamente”, “apoyando apenas la lengua”, “jugando”, “perfume”, “acariciar”, “fragancia”, “dulce”, “bella”, y “luna”. En el segundo grupo figuran: “luchan”, “mordiéndose”, “dientes”, “pesado”, “viejo”, “oscura”, “mordemos”, “dolor”, “ahogamos”, “terrible”, “muerte” y “temblar”. En más de un caso los términos opuestos se presentan en la misma frase formando un oxímoron<sup>34</sup>, lo que aumenta la sensación de incertidumbre, por ejemplo: “luchan tibiamente”, “fragancia oscura”, “el dolor es dulce” o “muerte bella”.

¿Cómo interpretarlo? Sería falso creer que la emoción, entendiendo las primeras como positivas y las segundas como negativas, que sume un mayor número de términos sea la dominante. No podemos dejar de lado las ideas del primer párrafo y que la focalización es la de Horacio, el demiurgo de la emociones. En los oxímoron se hace visible la división que antes habíamos planteado: físico/emocional. El demiurgo desea ocultar las sensaciones que se opongan a sus deseos, sin embargo siempre algo queda. Para Arrigucci: “en el instante mismo del contacto más íntimo, se revela la ambigüedad esencial del amor, el cual, deseo intensísimo de la vida se convierte en muerte”.<sup>35</sup> (417) Horacio, como demiurgo percibe el miedo de la Maga, la siente temblar contra sí como una luna en el agua. Esta última imagen resulta también importante porque nuevamente aparece la

---

<sup>34</sup> Seguimos la definición de H. Beristáin: “Figura semántica o tropo que resulta de la relación sintáctica de dos antónimos. Es a la vez una especie de paradoja y una especie de antítesis abreviada que involucra generalmente dos palabras o dos frases. Consiste en ponerlas contiguas a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente la otra.” (373.)

<sup>35</sup> En esta obra puede consultarse el análisis que hace Arrigucci sobre el capítulo 7 donde pone énfasis en el agua en tanto que elemento. Ver pp.415-422.

distinción entre lo físico y lo emocional. En el símil de la “luna en el agua” que representa a la Maga temblando debe verse también que la “luna en el agua” no es sino un reflejo que Horacio asume como real. Para él *es* la luna, no una ilusión, así como la sonrisa que él veía en ella no era legítima, era una creación suya.

El lenguaje metafórico del que se vale esta descripción no tiene como única función embellecer un beso, también la prolongada descripción logra ocultar la imposición que opera. Nuevamente el placer es resultado de una transgresión. La satisfacción de Horacio no está en besar a la Maga, sino en obligarla a que lo bese, en someterla, en percibir su inconformidad, su dolor, degustar esa instantánea muerte bella.

Un ejemplo paralelo lo encontramos en el capítulo 144. A diferencia del capítulo 7 y el 68 que veremos más adelante, son menos los artificios lingüísticos. La mayoría de los símiles son minerales o flores, sin embargo, recurre también a una acumulación de metáforas alejándose del objeto al que se refiere. El motivo de ese capítulo es el sexo oral que Oliveira ejerce en la Maga. La vagina de la Maga la construye a partir de olores y colores: “Los perfumes órficos, las algalias en primavera [...] y aquí olés a sardónica. Aquí a crisoprasio. Aquí, esperá un poco, es como un perejil pero apenas, un pedacito perdido en una piel de gamuza. [...] La Maga olía a algas frescas, arrancadas al último vaivén del mar.” (*Obras III*, 608)

El glíglico opera de un modo similar. Una máscara del mensaje. El capítulo 68 está escrito por completo de ese modo. Es un lenguaje que inventó la Maga que usan exclusivamente para hablar de temas sexuales. Según Andrés Amorós es “una burla del lenguaje racional, un lenguaje exclusivo, una zona propia de los enamorados que los aísla del resto del mundo”. (“Introducción”, Cortázar *Rayuela* 58) Además: “el fundamento del erotismo es la actividad sexual. Ahora bien, esta actividad se halla al alcance de la



prohibición [...] a menos que se haga en secreto. Pero, si lo hacemos en secreto, la prohibición transfigura, ilumina lo que prohíbe con una luz siniestra y divina a la vez”. (Bataille, *Las lágrimas* 86)

Amorós concluyó su edición crítica de *Rayuela* poco después de la muerte de su autor. Según él, el glíglico representa una ruptura con la tradición literaria. Sin embargo, existía la posibilidad de creer que el glíglico tenía una doble función. En primer lugar, una función estética, de ruptura con la tradición literaria en boga, como propone Amorós; en segundo lugar, que el glíglico le permitía a Cortázar hablar con la soltura de sus juegos de temas eróticos que aún le era incómodo tratar directamente. Cinco años después de publicada *Rayuela*, en *Último round*, Cortázar confiesa el pudor que durante mucho tiempo le impidió hablar de temas eróticos con la naturalidad que lograría después en textos como *62, Modelo para armar* y *Libro de Manuel*, es decir, el glíglico le permitía abordar el tema con una ‘distancia’ que le resultaba cómoda. Esa suposición era un poco difícil de sostener antes del 2013 en que se publicaron las clases de literatura que impartió en la Universidad de Berkeley en el año de 1980. Pensar que más allá de ser producto de su talento literario obedecían a una incomodidad cultural. Lo que parece en *Rayuela* “la tentativa de hacer volar en pedazos el instrumento mismo de que se vale la razón, que es lenguaje; de buscar uno nuevo,” (González Bermejo 63) es el resultado de una imposibilidad ética-cultural que se manifiesta a niveles lingüísticos: “Eso se nota con los niños, -dice Cortázar- a la hora de hacer composición. Ellos son unos vagos, unos tipos comiquísimos [pero] al escribir se ponen serios y las maestras les fomentan eso porque hay una mecánica de tipo pequeño burgués que viene del fondo español, que está funcionando ahí.” (González Bermejo 68) Una explicación similar la encontramos en un diálogo entre Horacio y Traveler: “Lo que nos mata a vos y a mí es el pudor, che. Nos paseamos desnudos por la casa, con gran

escándalo de algunas señoras, pero cuando se trata de hablar... Comprendés.” (*Obras III*, 338-339)

Según Cortázar, el problema de la inhibición sobre temas eróticos en América Latina muestra un cambio favorable a inicios de la segunda mitad del siglo XX. Antes: las situaciones eróticas en las novelas y en los cuentos se han expresado siempre de manera metafórica, con imágenes perfectamente claras que no dejan ninguna duda sobre lo que se está describiendo o hablando pero que de todas maneras suponen el hecho de tener que disimularlo con un sistema de imágenes o de metáforas.” (*Clases 252*) Más adelante Cortázar agrega:

Personalmente les puedo decir que para mí también ha sido difícil porque llevamos encima no sé cuántos años de códigos y prohibiciones en ese terreno. [...] En *Rayuela*, [...] hay con frecuencia situaciones eróticas pero no están tomadas de frente, [...] en la mayoría de los casos utilizo sistemas metafóricos, diversas imágenes que el lector comprende pero que de todas maneras son imágenes que no utilizo en otros momentos del libro que no son eróticos: mi lenguaje cambia, en ese momento soy consciente del tabú y lo acepto. (*Clases 254*)

Después de esas líneas podemos afirmar que el glíglico es una de las inhibiciones más venturosas que ha tenido la literatura hispanoamericana. Como dice Cortázar, el modo en que están escritos esos pasajes permite entender el mensaje a pesar de no estar escrito en un lenguaje por completo inteligible.

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. 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. (*Obras III* 434)

La estrategia que utiliza Cortázar con el glíglico es similar a la que habíamos visto en “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”. Recordemos que en ese ensayo el lector tiene que completar las palabras a las que les faltan letras. En este caso existe también la necesidad por completar espacios que no tienen significado. La coherencia que tiene el capítulo se debe a que la sintaxis no varía. Si eliminamos las palabras que parecen no tener sentido el texto resultante es el siguiente: “Apenas él le... a ella se le agolpaba el... y caían en...en salvajes... Cada vez que él procuraba... se enredaba en un...y tenía que...de cara al... sintiendo cómo poco a poco las... se iban... hasta quedar tendido como el...al que se le han dejado caer unas... Y sin embargo era apenas el principio”... etc. Como notamos, el sentido está implícito en la sintaxis del texto, es el lector a quien corresponde significar las palabras que no tienen sentido, a la vez que es un juego, una invitación al lector a que construya un contenido no explícito.

Ese es único capítulo que está por completo escrito en glíglico. Hay otro pequeño fragmento, en el capítulo 20 en el que se utiliza por un momento, con la misma intención: hablar de temas sexuales:

—Decime cómo hace el amor Ossip —murmuró Oliveira, apretando los labios contra los de la Maga—. Pronto que se me sube la sangre a la cabeza, no puedo seguir así, es espantoso.  
—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. (*Obras III*, 135)

Este juego con el lenguaje y una semántica específica, más allá de las razones que la hayan motivado tiene como cualidad la posibilidad de creación que limita el lenguaje de uso común. Las palabras que hay que cambiar para dar sentido al texto son espacios en los cuales el lector elige la palabra que cumpla el sentido que quiere dar al texto, incluso, no necesita limitarse a la sustitución de una palabra por otra, puede colocar una idea y no un término.

La última parte de este capítulo la vamos a dedicar a revisar el capítulo 36. La relevancia que tiene este capítulo se debe a que Horacio logra vislumbrar la respuesta de su búsqueda, llama “Kibbutz del deseo”.

### 3.3. Kibbutz del deseo

Para Bataille el deseo es lo que motiva el erotismo, su deseo de saciarlo. El deseo es la consciencia de una posibilidad; apertura a la trascendencia. El deseo es siempre futuro; promesa.

El capítulo 36 es el último de la primera parte de las tres en las que está dividida la novela, a saber: “Del lado de allá”, “del lado de acá” y “de otros lados”. La primera parte se desarrolla en París, la segunda en Buenos Aires y en la tercera figuran los dos. Para este momento de la novela ha muerto el hijo de la Maga, Rocamadour; ella se ha ido de su casa y círculo de amigos -el club de la serpiente- se ha disuelto. Si bien la novela se caracteriza por no tener un argumento sujeto a un tiempo, y por el contrario, tener la posibilidad de intercalar los capítulos a placer del lector sin que esto interfiera en el desarrollo de la historia, en ese capítulo se mencionan esos ciclos como concluidos.

El capítulo da inicio con Horacio dubitativo, pensando en la *rue Dauphine*, en la pieza de Pola, su amante donde es seguro que esté la Maga visitándola, intentando ayudarla en su enfermedad. Oliveira considera que él debería estar ahí, pero no para apoyarla sino por: “una cierta obligación estética, completar la figura. El tres. La Cifra.” (*Obras III*, 259) Olivera ve en él un cambio: “no soy ya el que conocisteis, oh mujeres” (*Obras III*, 259), entiende que su búsqueda no va por buen camino, que necesita enmendar algunas cosas. Intuye la respuesta a su búsqueda, aunque no sea capaz de formular la pregunta. Está consciente que: “no se puede querer lo que quiero, y en la forma en que lo quiero, y de yapa compartir la vida con los otros”. (*Obras III*, 259-260) En este momento se ha dado cuenta que fue inútil buscar en alguien más las respuestas que necesitaba. Sus amantes se transformaron de respuestas a preguntas: “Hacía rato que la idea del kibbutz le rondaba, un

kibbutz del deseo [...] el kibbutz del deseo no tiene nada de absurdo, es un resumen eso sí bastante hermético de andar dando vueltas por ahí.”(Obras III, 260)

Para Horacio kibbutz<sup>36</sup> es: “colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final”. (Obras III, 260) La última noche que pasa en París es atrapado por esa idea. Ahora sabe que lo que busca es el kibbutz del deseo:

Por una vez no le era penoso ceder a la melancolía. [...] Al contrario, aprovechar la refrigeración nocturna para sentir lúcidamente, con la precisión descarnada del sistema de estrellas sobre su cabeza, que su búsqueda incierta era un fracaso y que a lo mejor en eso precisamente estaba la victoria.” (Obras III, 260)

Las respuestas que Horacio en algún momento encontró en la Maga ya no le sirven, tomó las respuestas y las desechó. Fueron un escalón necesario para lo que buscaba, pero ahora le parecen obsoletas. Incluso la Maga le llegó a reclamar el daño que le provocaba, su búsqueda egoísta:

- A lo mejor también te sirve que lllore.
- Sí, en la medida en que me reconozco culpable.
- Sí, a vos te sirve. A vos todo te sirve para lo que andás buscando” (Obras III, 133)

Poco a poco Horacio se dio cuenta que tenía que dejar de buscar en otros lugares:

Kibbutz del deseo, no del alma, no del espíritu. Y aunque deseo fuese también una vaga definición de fuerzas incomprensibles, se lo sentía presente y activo, presente en cada error y también en cada salto adelante, eso era ser hombre, no ya un cuerpo y un alma sino esa totalidad inseparable, ese encuentro incesante con las carencias, con todo lo que le habían robado al poeta, la nostalgia vehemente de un territorio donde la vida pudiera balbucearse desde otras brújulas y otros nombres. (Obras III, 261)

Esa velada junto al río Sena las revelaciones se fueron sumando una a una. A pesar de no tener amigos la noche no la pasa solo. Emmanuèle, la *clocharde* con la que la Maga platicaba lo acompañó y fue pieza fundamental en la búsqueda de Horacio. La incertidumbre cobraba cada vez más fuerza en él. Horacio sentía que: “se moriría sin llegar

---

<sup>36</sup> Para la RAE Kibutz (del. fr. kibboutz, voz de or. hebr.) m. En Israel, colonia agrícola de producción y consumo comunitarios.

a su kibbutz pero su kibbutz estaba allí, lejos pero estaba y él sabía que estaba porque era hijo de su deseo, era su deseo así como él era su deseo y el mundo o la representación del mundo eran deseo, eran su deseo o el deseo, no importaba demasiado a esa hora.”( *Obras III*, 261)

Horacio conocía a Emmanuèle por la Maga; ellos a veces la observaban desde alguno de los puentes del Sena. Les gustaba ver cómo la clocharde se arreglaba para a Célestin, el amante. La Maga creía que a él no le importaba Emmanuèle, pero que ella estaba enamorada. En esta observación de la Maga se dibuja una situación similar a su relación de Horacio: Célestin usaba a Emmanuèle para obtener víveres y vino. Horacio usaba a la Maga para satisfacer sus dudas.

Esa noche, a pesar del rechazo inicial, Horacio convive con Emmanuèle: “La náusea retrocedía, no vencida pero humillada, esperando con la cabeza gacha [...] Oliveira veía las placas de mugre en la frente, los gruesos labios manchados de vino, la vincha triunfal de diosa siria pisoteada por algún ejército enemigo, una cabeza criselefantina revolcada en el polvo, con placas de sangre y mugre.” (*Obras III*, 266-267) El asco que le provoca será el acto que transgrede, que le permite dar el siguiente paso. La dirección de la ruptura es opuesta a todas las anteriores. Horacio no transgrede, es transgredido; mártir de su propia causa. Avanzada la noche: “era tan natural que en la sombra la mano de Emmanuèle tanteaba el brazo de Oliveira y se posara confiadamente [...] Emmanuèle se reía en la penumbra al oír el gluglú y le acariciaba el brazo como para mostrarle que apreciaba su compañía”. (*Obras III*, 276-268)

Horacio se siente en un estado de degradación tal que se compara con Heráclito en sus últimos días. El filósofo murió de hidropesía, cubierto por completo de estiércol. Él creía que le absorbería el exceso de líquido en su cuerpo, pero murió en su intento.

Su compañera de Oliveira, Emmanuèle, lo coloca en una situación en la que ya es incapaz de ver del mismo modo las relaciones interpersonales. Se da cuenta que le es “necesario reinventar el amor como la sola manera de entrar alguna vez en su kibbutz. En la mierda hasta el cogote, Heráclito el *Oscuro*, exactamente igual que ellos pero sin vino, y además para curarse la hidropesía.” (*Obras III*, 267)

La respuesta a los problemas de Horacio está en su concepción del amor. En su relación con el otro. Como todo lo que es decisivo en la obra de Cortázar, dice Arrigucci, “el amor también es un elemento polivalente” (414):

*Pero el amor, esa palabra...* Moralista Horacio, temeroso de pasiones sin una razón de aguas hondas, desconcertado y arisco en la ciudad donde el amor se llama con todos los nombres de todas las calles, de todas las casas, de todos los pisos, de todas las habitaciones, de todas las camas, de todos los sueños, de todos los olvidos o los recuerdos. [...]Tan triste oyendo al cínico Horacio que quiere un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor que le dé los mil ojos de Argos. [...]Del amor a la filología, estás lucido, Horacio. La culpa la tiene Morelli que te obsesiona, su insensata tentativa te hace entrever una vuelta al paraíso perdido, [...] Olvídate de las perras. Rajá, jauría, tenemos que pensar, lo que se llama pensar, es decir sentir, situarse y confrontarse antes de permitir el paso de la más pequeña oración principal o subordinada. (*Obras III*, 486-488)

Horacio cree que es necesario un sacrificio, su sacrificio. “La hidropesía se cura con paciencia, con mierda y con soledad.”(*Obras III*, 271) Más adelante nos enteramos que:

Le hacía gracia que amigablemente y de lo más matter of fact la mano de Emmanuèle lo estuviera desabotonando, y poder pensar al mismo tiempo que quizá el Oscuro se había hundido en la mierda hasta el cogote sin estar enfermo, sin tener en absoluto hidropesía, sencillamente dibujando una figura que su mundo no le hubiera perdonado bajo forma de sentencia o de lección, y que de contrabando había cruzado la línea del tiempo hasta llegar mezclada con la teoría, apenas un detalle desagradable y penoso al lado del diamante estremecedor del panta rhei, una terapéutica bárbara que ya Hipócrates hubiera condenado, como por razones de elemental higiene hubiera igualmente condenado que Emmanuèle se



echara poco a poco sobre su amigo borracho y con una lengua manchada de tanino le lamiera humildemente la pija [...] para que el nuevo estuviese contento en su primera noche de clochard y a lo mejor se enamorara un poco de ella para castigar a Célestin. (*Obras III*, 269-270)

Horacio encuentra en ese acto una ruptura que lo coloca en dirección de su kibbutz. Instantes después de que Emmanuèle comenzó con el sexo oral unos policías los detienen y los suben a una patrulla. Emmanuèle comienza a llorar mientras que Horacio se da cuenta que lo que necesitaba era estar en lo más hondo, en lo que le causara mayor repulsión:

por los mocos y el semen y el olor de Emmanuèle y la bosta del Oscuro se entraría al camino que llevaba al kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, Cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos. (*Obras III*, 273)

Oliveira encuentra su kibbutz en una “pedrita y la punta de un zapato, eso que la Maga había sabido tan bien y él mucho menos bien, y el Club más o menos bien.” Había entendido como:

llegar al Cielo a patadas, llegar con la pedrita (¿cargar con su cruz? Poco manejable ese artefacto) y en una última patada proyectar la piedra contra l’azur l’azur l’azur l’azur, plaf vidrio roto, a la cama sin postre, niño malo, y qué importaba si detrás del vidrio roto estaba el kibbutz, si el Cielo era nada más que un nombre infantil de su kibbutz. (*Obras III*, 273)

Que le importaba a Horacio que lo deportaran si había encontrado la respuesta a lo que estaba buscando. La figura de tiza en la acera era su kibbutz, su espacio, su puente, su lugar de juego, de creación. Fue Emmanuèle a través de los caminos del erotismo quien lo orilló a una situación límite en la que encontró sus respuestas. Claramente señala Aronne Amestoy que: “no hay resurrección sin muerte”. (52) Para esta crítica: “Oliveira busca la salida del laberinto forzando diversas fórmulas humanas del amor, desde el ritual de ciertos contactos casi místicos con la Maga, pasando por el erotismo exaltado y exaltante

de la relación con Pola, hasta la degradación del incidente de la *clocharde*; de la sensualidad a la ternura; de la admiración a la piedad –una forma inferior del amor.” (72)

Como expone Aronne, el modo en que Oliveira experimenta el amor es bastante peculiar. Oliveira no se enamora, usa el amor como interlocutor consciente de la capacidad que tiene para responder. Horacio, al igual que a sus amantes, busca transgredir el sentimiento que le produce el amor, él sabe que: "tal vez el amor fuera el enriquecimiento más alto, un dador de ser; pero sólo malográndolo se podía evitar su efecto bumerang, dejarlo correr al olvido y sostenerse, otra vez solo, en ese nuevo peldaño de realidad abierta y porosa. Matar el objeto amado, esa vieja sospecha del hombre, era el precio de no detenerse en la escala”. (*Obras III*, 350)

Horacio sólo quiere permanecer como espectador; una participación que no lo comprometa. En su búsqueda hay reminiscencias a participar, a entregarse del todo. Por eso es relevante el pasaje con Emmanuèle, la transgresión pasa de externa a interna. Para Oliveira: “en el principio fue la cópula, violar es explicar pero no siempre viceversa.” (*Obras III*, 84) Según Aronne: “la Verdad no puede estar *del lado de acá*, no puede ser el Bien, que excluye y por lo tanto contiene a su contrario; y por analogía, no es tampoco un estado de santidad. La Verdad tiene que estar más allá del bien y del mal, libre de toda dialéctica,” (49) debe ser como dice Oliveira un: “sí sin el no, o el no sin el sí”. (*Obras III*, 446)<sup>37</sup>

A partir de una doble transgresión es que Horacio se muestra satisfecho con los resultados de su búsqueda. El kibbutz del deseo lo encuentra esa noche en el dibujo de la rayuela. Emmanuèle le ayuda a darse cuenta que la tranquilidad emocional que busca está en él. El dibujo en el piso es sólo un recordatorio de la realidad que desea crear. En

---

<sup>37</sup> Cortázar, Julio. *Obras completas III*, p.446.

palabras de Etienne: “esa verdadera realidad, [...] no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. No, es algo que ya está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad.” (*Obras III*, 507)

## Conclusión

El haber hecho una lectura de la obra de Julio Cortázar poniendo especial atención en el erotismo nos permitió entender la importancia que tenía este tema para él. Su recurrencia en cada género era un modo de remarcarlo, como también la constancia con que se mantuvo a lo largo de toda su obra.

¿Por qué era importante el erotismo para este escritor? En los cuentos logramos apreciar que el erotismo, aunado a otros elementos como el del extrañamiento, le permitía dar un énfasis a las relaciones interpersonales. Desde los ojos de Pablo, protagonista de “La señorita Cora”, el erotismo matizaba y daba sentido a su contacto con quienes lo rodeaban. En todo momento ese elemento fue el determinante. El discurso indirecto libre y la suma de focalizaciones de las que se vale Cortázar en este relato logran un caleidoscopio que tiene como figura y vínculo al erotismo. Hay una suma de discursos que van desde la mamá de Pablo hasta el anestésista que están determinados por ese tema. El erotismo es el vaso comunicante de todos los personajes; regula sus pasiones. Cortázar encontraba en el erotismo la posibilidad de configurar personajes de una gran complejidad; humanizarlos; la construcción de individuos deseantes. La lucha por el poder, el dominio del otro, eran elementos que el erotismo le permitía externar.

En “El río”, el erotismo es el móvil que le permite crear la ilusión de un cuento de género fantástico. La diégesis pasa a un segundo lugar desplazada por la alegoría que conduce todo el relato. A diferencia de “La señorita Cora”, la exposición de la transgresión como elemento fundamental del erotismo tiene una mayor carga de violencia. En el primer cuento, la transgresión se orienta a ejercer poder, una ruptura de jerarquías. La violencia

tiende a ser mayormente simbólica, por ejemplo, cuando Cora rasura a Pablo o tiene que tomarle la temperatura con el termómetro anal. En “El río” la violencia se manifiesta de otro modo: es la tentativa de suicidio del personaje femenino, el desinterés de su pareja, una violación que se disimula en un sueño, pero que realmente es una pesadilla que vive a ojos abiertos. Situación contraria a lo que expuso Cortázar en un ensayo de los años sesenta, donde nos decía que “el deseo más ardiente de un fantasma es recobrar por lo menos un asomo de corporeidad, algo tangible que le devuelva por un momento a su vida de carne y hueso” (*Obras IV*, 371). En “El río”, el personaje femenino desea ser un fantasma, alguien desposeído de cuerpo, de su tangibilidad, sin saber que es ese deseo de ausencia, de lucha, lo que motiva al narrador, lo que agranda su deseo y lo erotiza. Cortázar es consciente de que mientras más fuerte sea la batalla, mientras exista una mayor dilatación entre la búsqueda del goce y su satisfacción los resultados serán mejores. La relación entre dificultad y placer es clara. La suma de normas transgredidas y el trabajo que esto implique es proporcional a los resultados que da. El narrador del cuento de *Final del juego* se ve estimulado con los reproches de su pareja. Cada lamento es la incitación a continuar por ese camino. Bataille consideró que el: “acto sexual siempre tiene algo de fechoría, tanto en el matrimonio como fuera de él.” (*El erotismo* 116)

Sabemos por el narrador que no es la primera vez que tiene relaciones con su pareja sin su consentimiento, que es una constante, como también lo es que ella se queje, que se lo reproche. La violación que en un primer momento tiene un carácter violento por sí mismo es en este caso por su repetitividad que adquiere otra connotación, que es la humillar. El privar de sus decisiones al otro en su anulación física y emocional. Para Roland Barthes sería significativo cómo el narrador y la misma mujer buscan que ella desaparezca, que esté ‘ausente’ a conveniencia de ambos. Para el crítico francés ese término refiere a “todo

episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado –sea cuales fueren la causa y la duración– y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono”.

*(Fragmentos 45)*

Es claro que Cortázar entendía que la transgresión debe mantenerse viva para que su valor no disminuya. La transgresión requiere de un cambio, una constante adaptación que no necesariamente debe ir en aumento, sólo necesita ser diferente, cambiar. Que cada acto sea algo inesperado tanto para quien lo ejecuta como para quien lo recibe. El placer que obtuvo el narrador la primera vez que violó a su acompañante no sería el mismo a cada repetición del acto, por lo que necesita re-significarlo, agregar pequeños matices que compensen lo que se pierde en otros sentidos.

En “La señorita Cora” la erotización funciona de forma similar. El placer que en un momento obtuvo la enfermera con sólo negarle la palabra a Pablo más adelante se complejizará con un juego poder y dominio que pasará de lo verbal a lo físico. En Pablo el erotismo funciona de un modo parecido. Al principio su satisfacción estaba en poder llamar a la enfermera por su nombre, que ambos estuvieran en una igualdad, al menos, en el modo en que se nombran. Ese pequeño detalle tendría un par consecuencias simultáneas: se borraría la jerarquía enfermera-paciente como también se eliminaría la sensación de diferencia de edades que a Pablo tanto le molesta; sin embargo, al final del relato el joven ya no se satisface con eso, él exigirá a la enfermera que se humille, que manifieste que él la controla, que la domina, a lo que ella responde rogando su perdón.

En ambos relatos podemos percibir cómo el erotismo pasa a un segundo plano como si quisiera ocultarse a pesar de ser el motivo fundamental, el factor que regula a todos los demás. En “La señorita Cora” es el discurso indirecto libre. La fractura de una gramática, ordinaria. Existen oraciones en las que llegan a unirse las voces, las

focalizaciones de tres personajes sin que por eso la oración pierda coherencia. Es imposible dejar de lado la compleja maquinaria con que Cortázar dio vida a esa historia. Es un recurso que por su peculiaridad necesariamente capta nuestra atención, la distrae. “El río” puede leerse como un sueño, incluso como un relato de literatura fantástica. Siempre sacando, descolocando el tema principal. Siempre ese deseo de ocultar. Puede parecer ingenuo creer que además del enorme valor estético es una distracción, pero Cortázar era un conocedor de las técnicas narrativas, un gran lector de los grandes maestros del cuento como Poe, Henry James o Maupassant. Bastará recordar uno de los textos más célebres del escritor argentino: “Las babas del diablo”, de *Las armas secretas*, donde a cada momento se interrumpe la narración por nubes que pasan:

...yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra [nube], con un borde gris) [...] pero si uno empezara a preguntarse por qué hace todo lo que hace, si uno se preguntara solamente por qué acepta una invitación a cenar (ahora pasa una paloma, y me parece que un gorrión) o por que cuando alguien más nos está contando un buen cuento. (*Obras I*, 295)

La poesía tiene la ventaja, como aclaró Benedetti, de valerse *per se* de las imágenes y metáforas propias del género por lo que Cortázar podía ‘ocultar’ con más facilidad los motivos eróticos de su poesía, o si bien, no ocultarlos, permanecían en un nivel que no destacaban de entre otros elementos. Los poemas que revisamos son publicados en *Último round*, junto a “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”. A partir de ese periodo, 1968, Cortázar comenzó un cambio en el tratamiento del tema erótico. Lo que busca es lograr una *naturalidad* cuando trate esos temas. En el ciclo “Naufragios en la isla” es notable el cambio de Cortázar. El énfasis que en otros momentos se dirigía a los recursos propiamente literarios, pasan a un esfuerzo por moldear una idea.

La transgresión cobra una importancia fundamental en ese periodo, además, el personaje femenino comienza a configurarse claramente como medio de satisfacción física y emocional para el poeta. Ese motivo será una constante que tendrá como única variable el episodio de Emmanuèle en *Rayuela*.

En un poema póstumo, *Negro el 10*, encontramos el siguiente verso “CEDES a estas metamorfosis que una mano enamorada cumple en ti”. (*Obras IV*, 448) Si recordamos el primer poema del ciclo “Náufragos en la isla” la mención a Cupido como dominador de voluntades es similar a la expuesta en el verso antes citado. La diferencia es que en el poema “Dios de los cuerpos” todas las acciones son producto de la coerción que ejerce Cupido. En los versos de *Negro el 10* el cambio, la metamorfosis, está en que el ‘tú’ al que se refiere el poema cede, acepta la nueva realidad que se le ofrece justificada por el amor.

Todo ese ciclo de poemas nos permitió entender cómo las transgresiones buscan su justificación en el amor. En todos los cambios de actitud sólo está implicada una parte de la pareja. La aíslan, como un naufrago con su soledad para que acepte la nueva realidad que es la de productora de placer, “dadora de playas”. La erotización está presente en la cosificación de la pareja, en su dominio, en la ruptura de la equidad. “La prohibición está ahí para ser violada” (*El erotismo* 68) aseguró Bataille, lo que hace del erotismo una actividad exclusivamente humana, ya que se necesita de la consciencia de la norma y su ruptura, es decir, el placer vinculado al erotismo es cultural; a lo que agrega el crítico francés: “en efecto aunque la actividad erótica sea antes que nada una exuberancia de la vida, el objeto de esta búsqueda es psicológica”; (*El erotismo* 15) el erotismo está relacionado a la actitud sexual, es una dicotomía, pero puede existir actividad sexual sin erotismo, como en los animales.



Según Roland Barthes “para reducir su infortunio, el sujeto pone su esperanza en un método de control que le permita circunscribir los placeres que le da la relación amorosa: por una parte, guardar estos placeres, aprovecharlos plenamente, y por la otra, cerrar la mente a las amplias zonas depresivas que separan estos placeres: “olvidar” al ser amado fuera de los placeres que da.” (*Fragmentos* 59)

El capítulo en que Oliveira pasa la noche con Emmanuèle cierra un ciclo. En su regreso a Buenos Aires no hay ninguna situación que lo cuestione tanto como su noche con la clocharde. En su ciudad natal no hará más que imitar lo que vivió en París. Los triángulos amorosos se reproducen para cambiar sólo de nombres. La búsqueda que plantea el personaje a lo largo de la novela y que en un momento la sitúa en su amante: “Encontraría a la Maga”, la resuelve en una introspección. *Rayuela* tiene una fuerte influencia de las literaturas orientales según Jaime Alazraki (“Prólogo”, *Rayuela* L), por lo que no es ajeno pensar que en ese pasaje Horacio Oliveira encuentra su iluminación, su satori. La respuesta a sus preguntas, las preguntas a sus respuestas.

Si bien Cortázar creía que “Hay que nombrar (porque nombrar es apresar)” (*Obras* VI, 270) él hacía todo lo contrario. Recordemos el glíglico. La forma en que “nombra” no apresa sino que sugiere. No toca, señala; sin embargo eso genera una sensación de extrañamiento que resignifica lo enunciado. El glíglico además de haber sido su solución para tratar los encuentros sexuales entre la Maga y Horacio es también una poética de lo inefable; un lenguaje de los enamorados que juega a crearse en su ritmo propio; a la vez que resuelve su dificultad de articular una narrativa que no sea forzada genera una nueva forma de entender el acto sexual: “la novela supone y busca con su impuro sistema verbal el impuro sistema del hombre.” (*Obras* VI, 276)

Es notorio a la luz de las fechas los cambios de Cortázar en el tema sexual. A partir del 1968 su forma de manejar los temas sexuales será más directa, bastaría traer a la memoria algunos relatos incluidos en *Último Round* como “Tu más profunda piel” o “Ciclismo en Grignam”. Del mismo modo en varios pasaje de *62, Modelo para armar* y *Libro de Manuel* los pasajes sexuales dejan de lado las metáforas para dar lugar a la descripción. Si bien sería difícil decir que existe una “evolución” en el manejo de temas sexuales por parte de Cortázar, sí podemos señalar que hubo un cambio radical, que fue de un manejo indirecto a uno directo.

Cortázar en “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” buscaba: “anular la distancia retórica entre el autor y el lector, para que quien lo lea se instale pronto y por salto simpático en el centro del sujeto expresivo, en el plexo solar de la subjetividad comunicante” como afirmó Yurkievich (“Introducción”, *Obras I* 11) con lo que parablemente el autor de *Los premios* hubiera estado de acuerdo. Cortázar en un artículo expuso que alguna vez había pensado: “si la literatura no merecía ser considerarse una empresa de conquista verbal de la realidad”. (*Obras VI*, 268)

El tratamiento del erotismo en la obra de Cortázar vislumbra una sensibilidad y la búsqueda de ser honesto consigo mismo, con la sociedad y periodo histórico al que pertenece. Su poética sobre el erotismo planteó un análisis sobre la situación cultural en la que vivió y de la que estaba inconforme. Entendemos que su mejor poética fue su obra. Varios de sus cuentos probablemente tarden generaciones en salir de las grandes antologías, no así sus novelas que en su afán vanguardista pierden más rápidamente su impacto de novedad en el lector.

Toda investigación concluye con la esperanza de poder ser retomada en un futuro; encontrar otras vetas que nos vinculen a un tema que nos apasionó. En la obra cuentística

de Cortázar el tema del erotismo puede ampliarse y profundizarse. Su *corpus* en este género –más de una centena de cuentos– es tan amplio que indudablemente el analizar una selección de sus textos y observarlos desde distintas teorías sobre el erotismo, como la de George Bataille, Francesco Alberoni, Sade, Andrés de Luna, Camilo José Cela, darían una lectura interesante. En estas líneas decidimos no tomar un solo género con la intención de tener una visión global del erotismo en la obra de Cortázar, labor que espero se haya cumplido satisfactoriamente.

## Bibliografía

### De Julio Cortázar

- Cortázar, Julio. *Cartas 1937-1954*, 1. Eds. Aurora Bernárdez, Carles Álvarez. Uruguay: Alfaguara, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Cartas 1965-1968*, 3. Eds. Aurora Bernárdez, Carles Álvarez. Uruguay: Alfaguara, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Cartas 1969-1976*, 4. Eds. Aurora Bernárdez, Carles Álvarez. Uruguay: Alfaguara, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Clases de literatura Berkeley, 1980*. Ed. Carles Álvarez. México: Alfaguara, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos completos/1*. México: Alfaguara, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos completos/2*. México: Alfaguara, 2007.
- \_\_\_\_\_. *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1. México: siglo veintiuno editores, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Obra crítica/2*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas Cuentos completos*, I Ed. Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas Teatro, Novelas I, II* Ed. Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.

- \_\_\_\_\_. *Obras completas Novelas II, III*. Ed. Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas Poesía y Poética, IV*. Ed., Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas Obra crítica, VI*. Ed. Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Papeles inesperados*. Eds. Bernárdez Aurora, Carles Álvarez Garriga. México: Alfaguara, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Rayuela*. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Cátedra, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Salvo el crepúsculo*. México: Nueva Imagen, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Último round*. México: RM, 2010. (Edición facsimilar.)
- \_\_\_\_\_. “Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*. Nota de presentación del texto” *Revista Iberoamericana* 84-85 (1973): 388-398.

### **Sobre Julio Cortázar**

- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Prólogo” *Rayuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 2004. IX-XCVII.
- Aronne Amestoy, Lida. *Cortázar o la novela mandala*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972.
- Amícola, José. *Sobre Cortázar*. Buenos Aires: Escuela, 1969.
- Amorós, Andrés, “Introducción” Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2000. 15-88.

- Arrigucci Jr., Davi. *El alacrán atrapado La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. Trad. Romeo Tello G. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Benedetti, Mario. "Cortázar by night" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35, (1992): 33-39.
- Celis, Roger. "Erotismo y muerte: George Bataille y Julio Cortázar" *Chesqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 31 (2002): 39-49.
- Goboloff, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. México: Seix Barral, 1998.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. México: editorial Hermes, 1978.
- Harss, Luis. *Los nuestros*, México: Editorial Hermes. Sudamericana, 1984.
- Helda Puleo, Alicia. "La sexualidad fantástica" *Coloquio internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*. Madrid: Espiral Hispanoamericana, (1986): 203-212.
- Hozven, Roberto. "Interpretación de "El río", cuento de Julio Cortázar" *Homenaje a Julio Cortázar Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy Giacomán. Madrid: Las Américas (1972): 407-489.
- Mora Valcárcel, Carmen. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Julio Cortázar*. Sevilla: Escuela de estudios hispanoamericanos, 1982.
- Oliva Mendoza, Carlos. *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*. México: Fondo editorial tierra adentro, 2002.

- Ontañón de Lope, Paciencia. *En torno a Julio Cortázar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Ortega, Julio. “Prólogo” Cortázar, Julio. *Obras completas III*. Ed. Saúl Yurkievich, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004. 9-40
- Paredes, Alberto. *Abismos de papel. Los cuentos de Julio Cortázar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, Universidad de Guadalajara, 2005.
- Paz, Octavio. “Laude: Julio Cortázar (1914.1984)”. *Vuelta*, 88. 8, (1984): 5.
- Pereira, Armando. *Deseo y escritura. La narrativa de Julio Cortázar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, Universidad de Guadalajara, 2005.
- Picon Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. México: Universidad Veracruzana, 1978.
- \_\_\_\_\_. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos, 1975.
- Planells, Antonio. *Cortázar: Metafísica y erotismo*. Madrid: Studia humanitatis, 1979.
- Puleo, Alicia. *Cómo leer a Julio Cortázar*. Madrid: Ediciones Júcar, 1990.
- Quintero Marín, María Cecilia. *La cuentística de Julio Cortázar*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- Ruffinelli, Jorge. “Cortázar: erotismo y alegría” *Cuadernos Hispanoamericanos*. 364-366, (1980): 333-341.

Safir, Margery A. "Para un erotismo de la liberación. Notas sobre el comportamiento transgresor en *Rayuela* y *Libro de Manuel*". Eds. Jaime Alazraki, et al. *La isla final*. Navarra: Ultramar, 1983. 223-251.

Simo, Ana, et. al. *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968.

Sola, Graciela de. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

László Scholz. *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda, 1977.

Yurkievich, Saúl. "Eros ludens. Juego, amor, humor según *Rayuela*" *Julio Cortázar: Modos y mundos*. Barcelona: Edhasa, 2004. 145-170.

\_\_\_\_\_. "Introducción general" Cortázar Julio. *Obras completas I*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011. 9-66.

### **Estudios generales**

Alberoni, Francesco. *El erotismo*. Trad. Beatriz Anastasi de Lonné. Barcelona: Gedisa editorial, 2001.

Bataille, George. *El erotismo*. Trad. Antoni Vicens. México: Fabula Tusquets editores, 2008.

\_\_\_\_\_. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Trad. selección y prólogo Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2004.



- \_\_\_\_\_. *Las lágrimas de Eros Iconografía en colaboración con J.M. Lo Duca-*  
Trad. David Fernández. México: Maxi Tusquest editores, 2013.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Trad.  
Nicolás Rosa. México: Siglo veintiuno editores, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. México:  
siglo veintiuno editores, 1986.
- Bajtín, Mijail. “El problema de los géneros discursivos” *Estética de la creación verbal*.  
Trad. Tatiana Bubnova. México: siglo veintiuno editores, 1982. 248-293.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Trad. Elena Benarroch. Madrid: Cátedra, 2008.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992.
- Blanch Xiró, Antonio. *El hombre imaginario. Una antropología literaria*. Madrid:  
Universidad Pontificia Comillas, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordá. Madrid: Anagrama,  
2000.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Labor, Barcelona, 1969.
- Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Argentina: Paidós,  
2000.
- Ferrero, Jesús. *Las experiencias del deseo. Eros y misos*, Barcelona: Anagrama, 2009.
- Freud Sigmund, “Sobre una degradación general de la vida erótica” *Obras completas II*,  
Trad. Luis López Ballesteros y de López. México: siglo veintiuno editores, 2011.  
1710-1717.

Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica*. Trad. Francisca Perujo. México: siglo veintiuno editores, 2012.

\_\_\_\_\_. *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*, Trad. Ulises Guiñazú, México: siglo veintiuno editores, 2011.

Laplanche. Jean. Pontalis Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Trad. Fernando Gimeo Cervantes, Barcelona: Paidós, 2004.

Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*, Trad. Juan García Ponce. México: Planeta, 1986.

Navarro, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos, 2002.

Riquer, Martín de. Valverde, José María. *Historia de la literatura universal De las vanguardias a nuestros días*, 10. Barcelona: Barsa Planeta, 2003.

Sánchez, Edwin. *Abismos. Erotismo, poder, transgresión*. México: Laberinto ediciones, 2007.

Tresidder, Jack. *Diccionario de los símbolos*. Tomo, México, 2003.

Trevi Mario. *Metáforas del símbolo*. Trad. Ricardo Carretero. Barcelona: Anthropos Editorial del hombre, 1996.