



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



ERÓTICA DEL CAMALEÓN.
PROSEMAS DE JULIO CORTÁZAR

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:
**LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURA HISPÁNICAS**
P R E S E N T A
JORGE ALBERTO BENÍTEZ JIMÉNEZ

Asesora:
DRA. PACIENCIA ONTAÑÓN



MÉXICO D.F. CIUDAD UNIVERSITARIA 2004





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

A mis Padres

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Jorge Alberto Benítez Jiménez

FECHA: 13 octubre 2004

FIRMA: J. Benítez

ERÓTICA DEL CAMALEÓN. PROSEMAS DE JULIO CORTÁZAR

Introducción	p. 2
1 PARA LLEGAR AL PROSEMA	8
1.1 Acerca del poema en prosa	9
1.1.1 Diáspora de los límites	12
1.2 Constantes del prosema	22
1.2.1 Autenticidad	23
1.2.2 Intensidad	26
1.2.3 Exactitud	27
1.2.4 Brevedad y compacidad	29
1.2.5 Levedad	30
1.2.6 Ritmo	32
2 RASGOS PARA UNA POÉTICA EN JULIO CORTÁZAR	
2.1 El camaleón o la impersonalidad	35
2.1.1 Búsqueda	44
2.2 Corriente analógica	48
2.3 Lucidez poética	53
2.4 De lo mágico en la poesía	54
2.5 De la invención del ser por la palabra	59
3 ERÓTICA DE LOS PROSEMAS	
3.1 Alrededor de los textos	66
3.2 Del erotismo	69
3.3 Poesía y erotismo	74
3.4 Memoria y tiempo	88
4 Conclusiones	92
5 Apéndice: Poemas eróticos de Julio Cortázar	97
6 Bibliografía consultada	109

Introducción

Han pasado noventa años del nacimiento de Julio Cortázar, veinte nos separan de su muerte; pero el crisol de su obra no ha cesado de irradiar direcciones para la literatura de nuestro tiempo, que es en cierto modo su tiempo, por los puentes que supo tender y que han sido simiente de lo que hoy son ya caminos transitables de la escritura latinoamericana.

Acaso haya sido Cortázar uno de los escritores que han calado más hondo en el centro mismo de lo humano, de ahí se sigue que más allá de la legítima admiración y de los elogios que nos inspira su obra, Cortázar nos convida a la ruptura de nuestra comodidad mental, al desapego de las categorías satisfactorias que normalizan acciones y reacciones, a la abolición de la linealidad temporal para instalarnos en el instante de la ensoñación y enseñarnos el arte de la lucidez poética. Es innegable que del continente de su obra y de su vida se desprenden calidades y cualidades que le han valido, "al argentino que se hizo querer de todos" -dice García Márquez-, un lugar definitivo en ámbitos que exceden los lindes de la República de las Letras. Para el probable lector queda la obra, si es que el azar concurrente le lleva de la mano hacia ella, porque cuando eso sucede no hay previsión que valga para salir ileso de la crispación existencial de la lectura de Cortázar. Es ahí, justamente, donde reside una de las cualidades que dan aforo a la obra toda: la vitalidad que conduce a la transmutación del ser en otro ser más vivo, que es decir más problemático y conflictivo, luego de la sumersión en ese remolino de viento y espiga. Cortázar nos lega el extrañamiento, el reclamo, el azoro y finalmente la aceptación de que la realidad única y finita que se ha impuesto con las taxonomías y las clasificaciones de

los días no es, no puede ser más tierra incógnita ni realidad inhoradable. De ahí que la apertura de su obra apunta, en tanto facilitadora de mundos posibles, a la vitalidad creadora, que es permanente puente de acceso al Ser.

La primera parte de este trabajo está dedicada a zanjar el contexto del poema en prosa o *prosema*, término acuñado por el autor de *Rayuela* para designar un cierto tipo de hibridación de géneros que discurren de la poesía a la prosa y viceversa. Luego se sitúa al poema en prosa en perspectiva y se habla acerca del problema de los límites genéricos, así como del lugar que ocupa este híbrido en la historia literaria.

No es objeto de este escrito resolver el fin de la historia del poema en prosa, ni su clasificación en los anales de las categorías, sin embargo se quiere dejar en claro que, por encima del desacuerdo crítico con las nomenclaturas, se entiende que los poemas o prosemas de Cortázar superan sobremanera el nivel meramente discursivo de la prosa, pues el halo poético manifiesto está de punta con lo mejor de lo comprendido ortodoxamente como poema. El afán de salvar las trampas alambicadas de las fórmulas literarias establecidas impulsó a Cortázar a dar el gran salto a la expresión poética que tiene como base el poema en prosa. La permanencia en el riesgo y la experimentación fueron, desde el principio, las cualidades que alentaron el giro y la novedad de sus poemas. Se señalan luego algunos elementos constantes en los prosemas de Cortázar, que fortalecen, significan, en suma, que dan vida y los hacen posibles como poemas. Se cita la autenticidad, valor asumido plenamente por el autor argentino: de él depende la fidelidad de la expresión lírica y la resolución expresiva del fuego central que habita al poeta; se presenta luego una segunda instancia: la intensidad como característica imprescindible que posibilita la

tensión permanente del poema, al símil de la cuerda de una guitarra, que en el afán de modular su afinación debe estirarse hasta alcanzar la nota adecuada, así en el poema, el poeta utiliza al límite de sus posibilidades los materiales expresivos a su disposición. Íntimamente relacionada con el valor anterior, la exactitud es resultado de un lenguaje preciso y apto para expresar los detalles minuciosos de la imaginación. Por otro lado, la brevedad se presenta como un valor que elimina lo accesorio del cuerpo del poema para dar pie a la compactibilidad del diseño; es decir, a una estructura compacta obligada a hacer cortes en sus propios límites. La levedad, que puede equipararse a la delicadeza, se entiende en Cortázar como la cualidad que descarga de peso al lenguaje, y que por consecuencia lo aligera para dar paso a la fluidez lírica, sensación permanente en los prosemas de Cortázar. El ritmo es posiblemente el elemento que sostiene el poema como instrumento de eterno renacer en los orígenes del ser; oleaje que nos devuelve a las instancias primordiales de la vida.

En el segundo capítulo se esbozan los rasgos fundamentales en que se asienta el ejercicio de la poesía de Cortázar, pues se sostiene que la poética de lo propiamente narrativo no es suficiente para explicar las particularidades de la escritura, por así decir, proseática, pues ésta no puede entenderse si no se justifica en la esfera de una aptitud profundamente imbricada con la poesía.

No se habla de poética para dar cuenta de una serie descriptiva de recursos formales determinantes de una obra literaria, tal y como se entendía en su tiempo una poética neoclásica, con su basamento estructural y sus categorías de permisividad previas a la ejecución de la obra. Se busca, sobre todo, esbozar las

nociones profundas, columnas del ejercicio poético, de las que se desprenden nociones relativas a la impersonalidad de la expresión poética, a la magia como ritual paralelo de la metamorfosis poética, a la mirada inocente (en el sentido de visión desprejuiciada), a la dirección analógica como instrumento de aprehensión del mundo, y a la invención del ser por la palabra poética. Se habla, pues, de poética en un sentido amplio: en el de aquel que determina la fuerza de la creación por el árbol de la palabra.

En el tercer capítulo se establecen los prosemas de Cortázar que han sido seleccionados siguiendo el criterio de su orientación erótica, y que son base concreta de este trabajo. Se hace referencia a doce poemas que provienen de tres obras. Del segundo tomo de *Último round*, se ha considerado un conjunto de nueve poemas de 1969 que, si bien son poemas independientes, forman parte de una unidad temática. Me refiero a *Naufragios en la isla*, poemario del cual, en carta de 1970, Cortázar expresó a Lezama Lima que “[...] ese pequeño ciclo de poemas [...] no tiene al fin y al cabo otro sentido que el de la eterna serpiente que se muerde la cola; nace y regresa a Cuba, [...] a esas calles que caminé muy cerca de una sombra felina y pueril, [en donde la pareja era] la eterna recurrencia, el largo juego cósmico que termina en la unión y la separación de los cuerpos”. (*Cartas*. t. III, p. 1411) Luego, del tomo I de la misma obra se ha elegido “Tu más profunda piel”, prosema que acaso sea el punto emblemático del erotismo cortazariano, porque en él, el ejercicio de poesía y erotismo alcanzan un punto pleno de conjugación. Finalmente, de *Salvo el crepúsculo* y *La vuelta al día en ochenta mundos*, se han extraído respectivamente “La hoguera donde arde una ...”, y “Liquidación del saldos”, porque complementan aspectos que

importan a la visión de este trabajo. Por lo demás, estos poemas son la materia prima del análisis por bloques temáticos que se lleva a cabo en este capítulo. Esta elección se ha determinado así porque creemos que dichos poemas sustentan las mejores virtudes de la escritura poético-erótica de Cortázar, y porque el propósito fundamental de esta tesis es revisar la mirada erótica que subyace en estos poemas, en tanto que en ellos se resuelven contraposiciones que parecen adoptar perfiles inconciliables. Por un lado, la textura rítmica, atribuida principalmente al terreno poético, no se ejerce con violencia en el prosema de Cortázar, pues, en él, la tradicional tendencia lógico-enunciativa de la prosa cede espacio a una síntesis lúdica en la que la intuición y lo racional se acompañan armoniosamente.

Dado que los textos a tratar están impregnados del hálito erótico, es pertinente su ubicación en el marco en que fueron escritos. No se afirma gratuitamente que hay una erótica del camaleón precisamente porque, en sus poemas, Cortázar devuelve a la palabra su fuerza primordial, una vitalidad no escamoteada y una divisa erótica infrecuente en las letras iberoamericanas. Por tanto, es natural que el espacio propicio para la auténtica faena de dislocación del lector sea sobre todo el de los poemas donde el erotismo y el aura musical riman sus pasos. Dicho de otro modo, se sustenta que los textos ceñidos a una suerte de erótica de aguas hondas son capaces de llegar a niveles excepcionales en soltura rítmica e intensidad poética; sin dejar de lado la idea de que estos poemas confirman una de las constantes en la obra de Cortázar: se trata de la síntesis entre sentimiento y razón en que la lucidez poética se resuelve admirablemente en su lúdica travesía. Finalmente, los rasgos y valores de la poética se relacionan con las singularidades de los poemas desde una perspectiva erótica. Es

decir, no se analizan los doce poemas individualmente, sino que se escinden en bloques de temas que serán desglosados desde la visión unitaria del erotismo, común a todos ellos.

1 Para llegar al poema en prosa

Uno de los hilos que menos han ocupado a la crítica literaria, respecto a la obra del autor argentino Julio Cortázar, es el de los textos que, de la colindancia con la prosa saltan a la poesía. Ora este tipo de textos han sido englobados dentro de la poética narrativa, como subsidiarios de la novela abierta o los libros *collage*, ora han sido poco tratados como unidades independientes, con valor en sí mismos y sin referencia al conjunto. Acaso se deba en parte a la opinión generalizada de que la labor poética de Cortázar dista de ser la más atractiva, o quizá al encasillamiento en que la crítica suele estereotipar a los escritores. Sea una cosa u otra, es preciso no descartar el estudio de uno de los eslabones caros a la concepción general que arraiga en su obra.

La propuesta de este primer punto es la de aproximarnos al origen del poema en prosa, a algunas circunstancias de su nacimiento y al misterio de su naturaleza. No se debe olvidar la tradición en que se inscriben los llamados poemas en prosa (prosemas según la designación de Cortázar), pues se trata del punto de partida para situar su advenimiento en la historia literaria.

Hay en el poema en prosa una tendencia general que lo orienta a la corriente azarosa del ritmo, al vuelo, a lo etéreo, es decir, a instaurar el ámbito de lo poético en la esfera de lo prosaico; mientras que en su seno mismo otro cauce paralelo inclina la balanza a la tierra, si vemos en esta última la atracción gravitacional a la que todo debe someterse; esto es, el símbolo de la pesadez del discurso enunciativo. En este contrapeso de aire-tierra, prosa-poesía, es la corriente poética la que acusa una tendencia a evaporarse, debido a su naturaleza metafísica, por cuanto está más allá

de lo físico; en tanto que la prosa se plegaría al interior de una gran imagen densa y artificial. Luego del equilibrio de estos dos polos complementarios, luego de la interacción de estos dos imanes, cristalizaría la metáfora, que daría su unidad y su sustento al prosema.

1.1 Acerca del poema en prosa

Siguiendo a Suzanne Bernard,¹ se puede señalar el inicio del poema en prosa a finales del siglo XVIII, en un momento en el que, en las literaturas modernas, el molde rígido del verso se encontraba constreñido a convenciones líricas anquilosadas. Ante esta situación, algunos escritores -en países como Francia- comienzan a negar al verso como único vehículo válido de la poesía. Una posibilidad escritural florece con la crisis del verso en pleno contexto pre-romántico y romántico. Esta circunstancia se conjuga con el auge que la prosa experimenta en esos años, así como con los embates que padecen los tradicionales géneros literarios establecidos por la poética clasicista.

De este modo -señala María Victoria Utrera-, aparece en escena la idea subversiva con la que se busca la disolución de la pureza habitual de los géneros, actitud, esta última, producto de una directriz racionalizante y ordenadora de categorías bien definidas. El poema en prosa se establece como refutación de la clasificación genérica ortodoxa y adquiere carta de naturalidad en la estética de la modernidad, en la que se favorece el contraste y la mezcla de elementos antitéticos.²

¹ Suzanne Bernard, *Introducción a Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, P.10-11.

² María Victoria Utrera, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p.12.

Dado que el verso clásico no lograba ya comprender en su recipiente fundamentos novedosos, y visto que no podía capturar en su complejidad los anhelos modernos, sobreviene la necesidad de caminar otra vías. No por conocido deja de ser pertinente el ideal de una prosa lírica, contradictoria, que se adapte a las ondulaciones del alma moderna; Baudelaire quiere “[...] exprimer dans une prose lyrique toutes les desolants suggestions que ce cri envoie jusqu`aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue.”³ No hay coincidencia en el hecho de que sea el gran poeta francés uno de los primeros en reconocer y reconocerse como aspirante a una expresión más acorde con el espíritu de la modernidad, de la que fue su portavoz en materia poética al incorporar aspectos contrapuestos y mezclar motivos y temas prosaicos con otros elementos líricos .

Sin excluir la pugna por una escritura rítmica más libre ni el intento de separación del verso regular, Suzanne Bernard señala que, desde un principio, el poema en prosa tiende hacia dos actitudes nucleares que se intensifican según el autor y la época. La primera es una “tendance destructrice et anarchique, correspondant à l`emploi de la prose; tendance constructrice et artistique, correspondant à l`organisation en poème, et de montrer que suivant la prédominance de l`une ou de l`autre [...] on aboutit à des types poétiques très différents”.⁴ Es el caso nuevamente de alguna parte de la producción poética de Baudelaire, donde predomina el aspecto narrativo; o por el contrario, se hace presente la tendencia

³ Prefacio-dedicatoria a Arsène Houssaye, *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1973, p.22. [...] expresar en una prosa lírica todas las sugerencias desoladoras que este grito envíe hasta los desvanes, a través de las más altas brumas de la calle. (Todas las traducciones de este trabajo son mías.)

⁴ Bernard, *op. cit.*, p 14. [...] tendencia destructora y anárquica correspondiente al empleo de la prosa; tendencia constructora y artística correspondiente a al organización en poema, que muestra que según la predominancia de una u otra se llega a tipos poéticos muy diferentes.

opuesta cuando se llega a la desarticulación del esquema narrativo al favorecer la fragmentación y discontinuidad semántica y formal, tal y como sucede con Rimbaud en *Illuminations*.⁵

Como puede verse, el camino de la ruptura y la transformación de los moldes establecidos se manifiesta en estos poetas, sobre todo en Rimbaud, en cuya obra se evidencia el paulatino debilitamiento del referente como objeto de representación; esto es, se comienza la práctica de un lenguaje en el proceso de mostrarse a sí mismo, condición que se enfatizaría con *Un coup des dès* de Mallarmé, uno de los signos más extremos de la modernidad literaria.

En esta circunstancia, la conjunción del aspecto prosaico y el elemento lírico se consideran como elementos complementarios del poema en prosa. Según María Victoria Utrera, la modernidad se personifica en el poema como tensión conciliatoria entre los polos que lo constituyen. Por ello no es sencillo dilucidar la cuestión del género y la distinción de otras modalidades afines de otros poemas en prosa que comparten rasgos comunes o casi exclusivos, y que al mismo tiempo guardan identidad propia. De este modo, el "poema en prosa obliga a una nueva definición de la poesía no fundamentada en el verso y distinta igualmente de las puras categorías del relato."⁶ Es significativo que los poemas concebidos fuera de la taxonomía de los géneros causen esta dificultad clasificatoria, así que con la finalidad de ampliar nuestra perspectiva consideramos necesario tomar en cuenta otros puntos de vista.

⁵ Cortázar conoció de primera mano la literatura francesa de los siglos XIX y XX, particularmente la obra de estos dos poetas, cuyas aportaciones revolucionarias no pasaron desapercibidas para el autor argentino. Muestra de ello son el ensayo a propósito de la biografía baudeleriana *Histoire d'une âme*, de François Porché, y el escrito crítico sobre Rimbaud de título homónimo. Cfr. Julio Cortázar, *Obra crítica* /3, ed Jaime Alazraki, México, Alfaguara, 1994.

⁶ Utrera, *op. cit.*, p. 13.

I.1.1 Diáspora de los límites

Los formalistas rusos han señalado que una diferencia fundamental del verso y el poema en prosa tiene que ver con la soltura rítmica del primero. Esta distinción se identifica a partir del ritmo silábico. De lo anterior se desprende que el ritmo funciona como principio ordenador del verso; en la prosa, por el contrario, sólo tendría lugar como accidente.⁷ Sin embargo, no es difícil advertir que en el poema en prosa moderno el ritmo no juega un papel incidental, sino que viene a ser uno de los caracteres que le procuran, a su modo, mayor fluencia e intensidad. Sobre todo si se entiende el ritmo en un sentido menos restringido que el que se identifica al interior de la estructura silábica de un poema, sino más bien en la perspectiva del trazo rítmico delineando una trayectoria imperceptible que va eliminando con su música los detalles secundarios para darle una composición modulada.

Según María Utrera, la justificación del poema en prosa como texto poético diferente del narrativo, aun cuando comparta algunos rasgos, se debe a “la ruptura de la representación mimética que en este tipo de poemas en prosa no anula la relación con el elemento pictórico”.⁸ Entonces, uno de los puntos centrales del poema en prosa es que el nudo que estrecha los vínculos con la realidad objetiva, la modalidad descriptiva, es el mismo que la descompone. Así, la base imitativa del poema se pone en tela de juicio, pero permanece enganchada con las imágenes y la irrealidad de las visiones interiores del poeta. El resultado es la “ganancia lírica”⁹ y la iluminación del poema.

⁷ O. Brik, “Ritmo y sintaxis”, en *Teoría de los formalistas rusos*, ed. T. Todorov, México, siglo xxi, 1970, p.24.

⁸ Utrera, *op. cit.*; p. 13

⁹ *Idem.*

El poema en prosa presupone un desapego y una rebeldía¹⁰ a la convención lírica y narrativa preconcebida, y asume en el discurso la tensión proveniente de la contradicción que se arraiga en su seno. El poema tradicional en verso se resuelve, en cambio, en moldes que existen *a priori* a la construcción poématica. Rifa~~ter~~terre propone la siguiente distinción: “ce qui caracterise le poème en prose, c’est l’existence d’une matrice dotée de deux fonctions au lieu d’une seul: elle génère la signific~~ance~~ance, comme dans toute poésie, et elle génère également une constante formelle qui a la particularité d’être coextensive au texte et inséparable de la signific~~ance~~ance.”¹¹ Es necesario subrayar esta doble función, por así decir, motriz, que se realiza en el poema en prosa en la que, por un lado, el significado se produce normalmente y, por otro, la constante formal involucra no sólo a la estructura del texto sino también a la esfera semántica.

María Utrera considera que el poema en prosa se conoce, en general, por una forma enunciativa determinada que consiste en el encuentro semántico y estilístico de aspectos opuestos, pues esa carga es la que le da su razón contradictoria.¹²

Se puede decir que la destrucción de las zonas limítrofes de los géneros hacen del poema en prosa una marca referencial de la modernidad, que se evidencia en su continua ruptura de los moldes genéricos y estilísticos en virtud de la contradicción de su naturaleza y en la ponderación de una temática nueva. Así, el poema en prosa

¹⁰ No es casual la actitud irreverente de Cortázar respecto al alejamiento de la convención de los géneros literarios, y específicamente en lo que se refiere al poema en prosa, por cuanto dicha actitud supone la voluntad de subvertir el orden lógico de las formas tradicionales para encontrar resquicios por los que sea posible descubrir universos lingüísticos renovados.

¹¹ M. Rifa~~ter~~terre, “L’Adieu suprême”, cit. por María Victoria Utrera en *op. cit.*; p. 16. [...] lo que caracteriza al poema en prosa es la existencia de una matriz provista de dos funciones en lugar de una. En ella se genera toda la *significancia*, como en toda poesía, así como una constante formal cuya particularidad es ser coextensiva al texto e inseparable de la *significancia*.

¹² Utrera, *op. cit.*; p. 18.

surge de una situación crítica y de una rebeldía moderna por allanar el camino, de lo que se deriva una influencia decisiva “en el posterior nacimiento de la poesía desligada del ritmo silábico regular y de la rima”.¹³

Se precisa reparar en el hecho de que, históricamente, la prosa ha sido vehículo del discurso lógico enunciativo. Adelchi Barotono considera que la prosa literaria significa ante todo “[...] poggiare sul valore semantico delle parole e dei rapporti di parole [...], per ritradurre le rappresentazioni e se del caso, i concetti, in presenze attuali d'immagini sensibili [...], le quali sostituiscono l'esperienza reale, con l'immenso vantaggio di poter essere da noi dominate et significate secondo un fine estetico, che la valoriza, da sensazioni ch'erano in natura, in figurazioni artistiche.”¹⁴ Según esta concepción, del soporte semántico de la prosa y de la interconexión de las palabras del texto se desprenden imágenes que reemplazan la realidad empírica por la representación de contenidos subjetivos al ser orquestados por un fin estético. En cambio, si la separación de contenidos objetivos y subjetivos es tajante, se debe a que la poesía significa “[...] avanti tutto poggiare sul valore fonetico delle parole, [...] conteste nelle frase musicale”.¹⁵ Como puede verse, esta apreciación concuerda con la concepción fundacional de la poesía en la que se pone de relieve el valor musical de la frase poética, tal como quería Walter Pater cuando afirmó que todas las artes aspiraban a la condición de la música.¹⁶ Para Cortázar, la condición de

¹³ *Ibid.*: p. 20.

¹⁴ Adelchi Barotono, *Arte e poesia*, Milano, Bompiani, 1966, p. 71. [...] apoyar [la prosa] en el valor semántico de las palabras y en las relaciones de la palabra [...], para retraducir las representaciones y acaso los conceptos en presencias actualizadas de imágenes sensibles [...], las cuales sustituyen la experiencia real, con la inmensa ventaja de ser dominadas por nosotros y significadas de acuerdo con un fin estético que las valoriza, a través de sensaciones, en figuraciones estéticas.

¹⁵ *Ibid.*: p. 72. [...], ante todo apoyarse en el valor fonético de las palabras [...] contenidas en la frase musical.

¹⁶ Suzanne Bernard no duda en atribuir a la poesía un origen musical, y por tanto la idea de medida; esto es, que el encantamiento de la poesía es favorecido por cierta monotonía, por intervalos constantes, y desde luego por la

la música es envidiable. En un admirable ensayo, apunta que la poesía guarda sólo una relación de analogía con el instrumento que la expresa, mientras que la música es una pieza inseparable de su expresión sonora, por ello es dable hablar de poesía sin palabras pero no de música sin sonido.¹⁷

No obstante este desencuentro entre la prosa como instrumento lógico de comunicación, que obedece a una intención objetiva, y la poesía como artificio de intención subjetiva, Adelchi Barotono considera que la única manera de convertir en arte la prosa (entendida como actividad del pensamiento) es asimilándola al terreno de la poesía. Sólo de ese modo se lograría infundir a la prosa con el espectro poético,¹⁸ pues “[...] l'arte, letteraria, esencialmente, è arte poetica. L'arte, l'unica arte della parola”.¹⁹ Es significativo que para este autor la poesía no sólo prima en la literatura sino que está más allá de una forma específica, sin embargo considera que las palabras siguen siendo el medio adecuado para expresarla.

María Victoria Utrera refiere la idea del poeta romántico Wordsworth, para quien la característica de la poesía es ser vehículo de la pasión y de la imaginación, pues ésta no se representa unívocamente en una forma versificada, sino que puede aparecer naturalmente y con toda legitimidad en la prosa. En todo caso, el poeta inglés opone el verso a la prosa de un modo afortunado: el discurso de un lenguaje

sonoridad del verso. Pero las relaciones de sonoridad y sentido, la sugestión evocadora de las palabras es independiente de la forma versificada. Dado el esclerosamiento de la forma, se vuelve necesario buscarle mayor libertad. Todo el esfuerzo de la poesía (principalmente de Francia y después del romanticismo) tiende a hacer explotar el candado de convenciones en el que se ahogaba el espíritu poético: la rima, la métrica, todas las reglas del verso clásico y del estilo poético, las reglas usuales de la gramática y de la lógica así como el verso libre simbolista. El poema en prosa nace de una rebelión contra todas las tiranías formales que impiden al poeta crear un lenguaje individual. *Op. cit.*: pp. 190,191.

¹⁷ “Soledad de la música”, en *Cartas desconocidas de Julio Cortázar (1939-1945)*, Mignon Domínguez (ed.), Buenos Aires, Sudamericana, 1992 pp. 290-291.

¹⁸ Barotono, *op. cit.*: p. 105.

¹⁹ *Ibid.*: p. 112. [...] el arte literario es esencialmente arte poético; el arte, el único arte de la palabra.

filosófico-racionalizante *versus* un lenguaje emotivo de índole poético.¹⁹ Es evidente que la prosa puede adaptarse como instrumento de expresión al discurso científico, al poético y al filosófico.

En el poema, la palabra es semilla, verbo que aprehende las cosas, emblema portador de marcas opuestas, de valores cargados de lo humano que dualizan y resignifican el arte, pues el arte poético consiste en la objetivación de las cosas para que una vez hechas representaciones mentales puedan ser trasladadas a la expresión.

Aunque el problema de la diferenciación de géneros no toca los objetivos específicos de este trabajo, es preciso reparar en otras posiciones de autores que han formulado su pensamiento crítico a propósito del poema en prosa. R. Jakobson –por ejemplo- considera que la poesía es una suerte de ente no ubicable porque la noción que la ha sustentado, en los diferentes periodos de la historia literaria, ha mudado con el tiempo, de ahí la dificultad de identificar características válidas en todo momento y lugar. No obstante, Jakobson cree que si algo puede ser aquilatado en lo que a la poesía concierne, es la noción de “poeticidad”, que en un texto puede ser comprendida como una estructura compleja que transforma a los demás elementos y determina con ello el comportamiento del conjunto. Luego, “si la poéticité, une fonction poétique d’une portée décisive, apparaît dans une oeuvre littéraire, nous parlerons de poésie”.²⁰ La poeticidad, como condición *sine qua non* del texto para poder ser considerado poético, se manifiesta cuando la palabra es aprehendida como palabra y no como una simple sustitución del objeto apelado. Las sintaxis, con sus

¹⁹ Utrera, *op. cit.*; p. 42.

²⁰ Roman Jakobson, “Qu’est-ce que la poésie?”, en *Questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 124. Si la poeticidad, función poética de un alcance decisivo, aparece en una obra literaria entonces hablamos de poesía.

palabras, su significado y su forma exterior no son indicios indiferentes, sino que poseen su propio peso y valor. En el fondo, Jakobson nos remite a la concepción de un valor de la expresión poética que se resuelve en la autenticidad. Pues sólo una expresión infalsificable es capaz de sortear los muros del tiempo y conservar su "poeticidad".

Por su parte, Johannes Pfeiffer distingue la autenticidad de un poema cuando éste es mera cobertura o cuando es depositario de una experiencia profunda en el ser del poeta. Para este crítico, la prueba de fuego de la poesía auténtica, cualquiera que sea el vehículo formal en que esté escrita, es que no puede ser expresada de otro modo sin perder sustancialmente su fuerza. Una prosa argumentativa, por viva y hermosa que pueda aparecer ante nuestro ojos, es susceptible de ser reducida al mensaje que postula. Esta cuestión es imposible en el acto poético que se brinda en su totalidad, puesto que una prosa reflexiva es una invitación a pensar en sus límites lo que ahí hay de cognoscible; el poema en cambio es condición única e inseparable de lo que expresa. Si el significado de las palabras se diluye en su alcance conceptual estamos en presencia de un texto argumentativo, pues la significación de un texto poético no se agota conceptualmente.²¹

Entonces, en un caso, se dicurre entre proposiciones y, en otro, es la búsqueda de ser que intenta materializarse, petrificarse en poema: "En un caso la idea misma ya emancipada, podría pasar indefinidamente de mano en mano, en el otro, la idea está inseparablemente fundida en un estado de ánimo y una actitud. En un caso lo

²¹ Johannes Pfeiffer, *La poesía, Hacia una comprensión de lo poético*, México, FCE, 1971, pp. 17-34.

que se comunica es una serie trabada de ideas; en el otro un sentimiento vital y un estado de ánimo.”²²

El criterio anterior de distinción es particularmente interesante para vincular la experiencia lírica de Julio Cortázar con el profundo humanismo que toca su límite en el apego a la vitalidad, en la autenticidad, en el riesgo e incluso en el compromiso ético con el lector. Frente al confortable desván de las jerarquías estatizantes, en Cortázar el distingo entre prosa y poesía pierde razón de ser, entre otras cosas porque el autor argentino asimiló lúcidamente las herencias vanguardistas, y porque invirtió su capital literario en un proyecto que en lo más profundo se alía a la poesía.

Es interesante traer a colación una idea del escritor italiano Eugenio Montale, a propósito de René Char, de cuya poesía refiere su origen: [La poesía nace de una] “impostación objetiva y una elección subjetiva”, en la que se conjugan en un mismo recinto el hombre de la inspiración y el alquimista del verbo. Dicho de otro modo, el poeta siente primero y luego elige los elementos de la creación poética.²³ No es difícil empatar esta aptitud con la poesía de Cortázar, pues si entendemos la inspiración como una capacidad para salirse de los cuadros lógicos del pensamiento, y a esta capacidad le agregamos el rigor de la escritura, el resultado es un paralelo entre ambas concepciones.

En lo que se refiere a la literatura hispanoamericana es Rubén Darío, quien encabezaba el Modernismo, el encargado de abrir las escotillas del conservadurismo que hasta entonces permeaba la literatura escrita en español, sin exclusión, por supuesto, de la literatura ibérica del siglo XIX. En el modernismo, el intento de fusión

²² Ibid. p.34.

²³ Eugenio Montale, *Sobre la poesía*, ed. Guillermo Fernández, México, UNAM, 2000. pp. 192,193.

prosa-verso se vuelve una búsqueda imperativa. La plasticidad y la musicalidad del simbolismo francés, la influencia de Mallarmé, entre otras inclinaciones estéticas, fueron llevados a principio del movimiento.

Darío, como heredero de Baudelaire, retoma la concepción de las correspondencias. Se siente ligado a una actitud vital en armonía con el universo. En estas condiciones, la poesía se convierte en un instrumento de revelación de la totalidad poética. En España, Juan Ramón Jiménez le da un estatus de igualdad a ambos registros literarios, pues también persigue, en ese momento, el ideal simbolista por el cual prosa y verso se asimilan como manifestaciones poéticas equivalentes.²⁴

Vicente Huidobro y Ramón Gómez de la Serna abren definitivamente el panorama de la prosa a una estética nueva basada en imágenes independientes, que proceden de la adaptación de los movimientos de vanguardia europeos de las primeras décadas del siglo XX, de ahí la herencia del fragmentarismo que caracterizan sus poemas. En medio de esta circunstancia, Hispanoamérica es el lugar donde se experimenta toda clase de modalidades literarias, entre ellas el poema en prosa.²⁵

Si bien hasta aquí se ha hablado de la prosa y de la poesía como dos tendencias antagónicas que se complementan, creemos que, desde un punto de vista más abierto, las siguientes consideraciones críticas coinciden en lo sustancial con la posición de Cortázar. Para Henri Hierche, la expresión de poema en prosa es una confusión que se debe al anacronismo de la expresión, pues la palabra prosa se concibe según la concepción que implica la separación de géneros. Así, el poema en

²⁴ Utrera, *op. cit.*, pp. 209,210,214,215,216,257,258, 362.

²⁵ *Ibid.*, pp. 320,321.

prosa constituyó un problema para el escritor clásico (que aspira a la formulación racional de la realidad y lo logra en cuanto empieza por racionalizarla), pues cuando la poesía no se diferenciaba de las formas próximas a la prosa la distinción de géneros era necesaria. Pero cuando la concepción de poesía cambió, la expresión de poema en prosa creó un falso problema debido a que, con la nueva libertad de la poesía, ya desligada de la rima y de la cuenta silábica, la oposición que lo sostenía no era ya posible. De tal suerte que en la circunstancia actual un poema en prosa es simplemente un poema.²⁶ En consonancia con Henri Hierche, Josu Landa considera que el poema en prosa, visto como categoría paradigmática desde Aloysius Bertrand, es insostenible debido a que la dualidad prosa-poesía que lo sustenta se basa en un canon tradicional, además de que al poema en prosa se le atribuye lo esencial de un género (poesía) y los rasgos externos del otro (prosa).²⁷

Cortázar acata la lección de los escritores revolucionarios (en lo que a las posibilidades de la literatura se refiere) del siglo XIX, pero su actitud transgresiva se resuelve singularmente. En los que respecta a la poesía, la agresión a las formas tradicionales de los géneros no es propiamente el problema central del autor argentino, se trata sobre todo de una situación de libertad, de autenticidad, de no falseamiento de las posibilidades humanas en la expresión, cuestión que finalmente conlleva y supera el problema de la forma literaria. Nuestro autor advierte que la condición humana no es reductible estéticamente y que la literatura que manifiesta parceladamente al hombre no puede cumplir con el cometido de comunicarlo

²⁶ Henri Hierche, *Les constantes du poème: Analyse du langage poétique*, vol. XXI, Paris, Editions A. y P. Picard, 1977, p. 268

²⁷ Josu Landa, *Poética*. México, FCE, 2002, p. 25.

integralmente en sus posibilidades, ni de mostrar su pluralidad.²⁸ Aunque es verdad que Cortázar no se desembaraza por completo de la estética, no es menos cierto que se aleja de la imposición de modalidades estéticas ajenas, pues "el hombre [...] es aquel cuya libertad sólo alcanza plenitud dentro de formas que la contienen adecuadamente porque de ella misma nacen por un acto libre".²⁹ De acuerdo con Cortázar, la destrucción de los principios literarios tiene la cualidad del túnel: la de la destrucción que construye: "Sabido es que basta desplazar de su orden habitual una actividad para producir alguna forma de escándalo y sorpresa."³⁰ Esta dinámica destructiva-constructiva consiste *grosso modo* en instaurar el orden poético por encima de la rectoría del orden estético. Para Cortázar lo poético no es una instancia que pasa a formar parte de lo novelesco, sino que lo novelesco deviene una instancia de lo poético, pues la dicotomía de fondo y forma proviene del lenguaje enunciativo propio de la prosa (novela), que es reductible al relato enunciativo, a la extracción de un mensaje. Por el contrario, la dualidad "fondo y forma marcha hacia su anulación, desde que la poesía es, como la música, su forma."³¹ Y este desplazamiento significa la anulación de la distinción entre la novela y el poema. Es decir, no es que se vuelvan formas indiferenciadas, sino que el elemento último que motiva la obra es en el límite el poético, porque las obras literarias, cuando son intuitas poéticamente, pueden comprender formas como el poema, el teatro, la narración etc... Lo que hay en el fondo es "[...] un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos,

²⁸ "Teoría del túnel" en *Obra crítica / I*, Saúl Yurkievich (ed.), Madrid, Alfaguara, 1994, p. 62.

²⁹ *Ibid.*; p. 63.

³⁰ *Ibid.*; p. 66.

³¹ *Ibid.*; p. 87.

dramáticos, y eso porque la realidad, [...] sólo se revela poéticamente”.³² Cortázar aclara que si bien la poesía ha expresado siempre situaciones novelescas –es decir, reductibles al relato enunciativo–, hay una distinción que hacer: “una cosa es poetizar verbalmente una situación no poética en sí, y otra manifestar una situación que es una con la poesía que la revela verbalmente”.³³ Tampoco se trata de renovar la poesía incrustándole el vocabulario y el ritmo de la prosa, sino que es el orden poético el que invade las estructuras formales de la prosa para cambiarlas por estructuras poéticas.³⁴

Para Cortázar el problema no reside en las nomenclaturas; si es poema en prosa, prosema o poema tiene una importancia inferior a la condición relevante que guarda toda obra: una tendencia hacia la línea poético-existencial. Pero si lo poético tiene varias vías de manifestación en los aparentes géneros, lo que realmente importa para Cortázar es la rectoría de un universo extraestético como camino de reencuentro con la dimensión humana.

Un texto se transforma en poema finalmente por y en el lector, de tal suerte que aun cuando la realización del poema depende de circunstancias aleatorias, la línea en que se inscribe la escritura de Cortázar apunta a la mirada lírica que actualiza las posibilidades del poema.

1.2 Constantes del prosema

A los poemas de Julio Cortázar puede atribuírsele una serie de cualidades comunes que los proveen, en su conjunto y en cierta medida, de unidad. Se hace

³² *Ibid.*, p. 91,92.

³³ *Ibid.*, p 94.

³⁴ *Ibid.*, p. 99

referencia concretamente a los valores que acompañan constantemente la resolución expresiva de los textos poéticos. No hay poema que pueda prescindir de los castillos que le dan sostén a la expresión, pues estas constantes evidencian rigor en la ejecución formal, pero también profundidad en la raíz de su nacimiento. A diferencia de los elementos de una poética, que son las nociones originarias de la creación poética, las constantes del poema se manifiestan específicamente en el texto, digamos en su resolución efectiva. Enseguida se presentan algunas de las características sin las cuales no sería posible hablar de poesía.

1.2.1 Aautenticidad

En el poema cortazariano la autenticidad permite reconocer la originalidad (en el sentido del lugar de origen) de su expresión. Según Johannes Pfeiffer, el escritor es capaz de sacar a la luz su originalidad interior cuando suprime de su discurso poético los elementos accesorios junto con los clisés, y deja en la expresión sólo lo estrictamente necesario.³⁵ La particularidad de la poesía auténtica es ser el recinto adecuado para la revelación poética, pues si ésta proviene de una experiencia profunda se alcanzará a transformar de íntima vivencia a imagen y sentido; es decir, la resolución verbal del poeta será el espacio propicio donde la materia prima adquiera sentido y honda significación. Esta situación no puede lograrse si la expresión no toca los pies ligeros de la “verdad poética”, que para Pfeiffer constituye la condición de conocimiento y claridad en lo tocante a la vida del poema, pues sólo

³⁵ Pfeiffer, *op. cit.*: pp. 91-102.

con ella se obtendrá la forma poética “ya vivificada, [...] la verdadera conciencia de la vida del ser”.³⁶

Es verdad que la autenticidad como tal no es susceptible de ser medida o escalonada de modo que un código permita reconocer lo auténtico y lo inauténtico en un poema, pero si es posible rastrear la poesía insuflada. No es preciso tener dotes críticas excepcionales para percatarse del verdadero estado de ánimo de un poema que es mera gesticulación, o cuando es mera falacia revestida de magnificencia verbal. La diferencia entre un grito a pulmón abierto y una expresión justa, concentrada, está en el impulso lírico del verbo, en la transustanciación de lo vivido; es ahí donde realmente encontramos vida y no mera orfebrería de palabras que suele pasar con el nombre de poesía. Por ello es creíble que si la poesía tiende su manto en los vastos pozos del ser, la satisfacción de ésta no puede alcanzarse por medio de un esfuerzo sostenido de concentración intelectual, sino a través de una experiencia poética de intensa raigambre imaginativa.

La autenticidad de la expresión poética no puede estar relacionada sino con un descenso a las aguas del ser en cuyo seno ocurre la transmutación de esa experiencia en acto expresivo, porque “[...] la poesía está dentro de la vida y además se cierra sobre ella”.³⁷ La poesía es auténtica cuando brota como los procesos vitales, como una respiración fluida; a ello se debe que la poetización esté condicionada “[...] a una necesidad impuesta por la vida”.³⁸

³⁶ *Op. cit.*; p. 103.

³⁷ *Idem*

³⁸ *Op. cit.*; p. 180

Poesía y vida se adhieren a la continuidad creativa que se funde en un remolino de vitalidad. En la poesía de Cortázar la autenticidad crece con la semilla de la invención, que adquiere vena de legitimidad en la recuperación del sentimiento primordial de la vida; es el propio autor el que escribe en una carta de 1954: “Ahora comprendo mejor aquellas palabras de Rilke en un poema cuando dice (se dice a sí mismo), que la obra de visión está cumplida, y que hay que empezar la obra del corazón, es decir la obra espiritual y personal”.³⁹ Luego de la lección de la vista, cumplida en distintos ámbitos, sobreviene la necesidad de transformar anímicamente el alimento de la experiencia en esencia espiritual. Aquí, la resolución de la existencia en acto poético expresa la interioridad del poeta, que es al mismo tiempo una visión signada por la emoción lírica.

En los poemas de Cortázar se percibe una fluencia transparente que corre por ríos comunicantes de símbolos. La nitidez viene dada por la colocación de la palabra precisa,⁴⁰ y el poema se equilibra por el ritmo y el ánimo real de la vivencia lírica.

En la poesía de Cortázar no hay afectación ni elementos secundarios porque su expresión proviene de una aptitud en que la intuición poética rige el destino del texto. La verbosidad no tiene lugar en el mar abierto de las palabras porque están bien ceñidas al impulso que les da vida, a los valores que Pfeiffer considera capitales: “concentración, iluminación de ser y verdad del sentimiento [...], lo que importa es el

³⁹ Julio Cortázar, *Cartas (1937-1963)*, t. I, Buenos Aires, Alfaguara, pp. 298,299.

⁴⁰ En el sentido que la palabra *anima* tiene en latín: de alma.

⁴⁰ La precisión o la exactitud es la expresión concreta de la autenticidad, pues no cabe esperar una frase auténtica si no viene dada por la palabra justa, que es a su vez determinante de la compacidad del poema. Cortázar reconoció que la gran lección que había aprendido de Borges no había consistido en “una lección temática, ni de contenidos ni de mecánicas. Fue una lección de escritura. La actitud de un hombre que frente a cada frase, ha pensado cuidadosamente, no que adjetivo ponía, sino que adjetivo sacaba”. González Bermejo, Eduardo; *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 21.

rigor de la concentración, lo profundo de la iluminación, lo elevado de la verdad sentida”.⁴¹ Así, la poesía que nace de una facultad y el temperamento genuinamente apto para abrazar el ideal poético pasan libremente por la mirada de Cortázar.

1.2.2 Intensidad

Dentro de la teoría poética del escritor portugués Fernando Pessoa⁴² hay lineamientos que convienen a la perspectiva de este apartado, dado el interés de sus ideas y el entronque que puede establecerse con la noción de intensidad en la obra poética de Julio Cortázar.

A grandes rasgos, Pessoa plantea que desde la antigüedad clásica se ha propuesto una estética de la creación de sensaciones artísticas en los otros, que nace de la contemplación de las cosas bellas, o si se quiere, de la belleza como fin en sí mismo. Pessoa postula, por el contrario, una estética basada en la fuerza (en sentido abstracto) de la energía. El escritor lisboeta considera que el arte es una actividad de energía porque al ser producida por entes vivos es producto de la vida: “Las formas que se manifiestan en el arte son las formas que se manifiestan en la vida”.⁴³ Esa fuerza vital responde a dos conceptos; se puede decir que tiende a dos inclinaciones: un impulso de integración y otro de desintegración. Del equilibrio de ambas tendencias depende la intensidad de la obra; esto es, su valor vital, su grado de vida.⁴⁴ La opinión de Cortázar frente al legado de la tradición aristotélica es similar al rechazo de nociones heredadas que fustiga Pessoa: “[...] si el hombre es lo bastante

⁴¹ Pfeiffer, *op. cit.*; p. 91.

⁴² “Apuntes para una estética no aristotélica”, en *Teoría poética*; Madrid, Júcar, 1985.

⁴³ *Ibid.*; p. 108.

⁴⁴ *Ibid.*; pp. 117-125.

poroso, lo bastante permeable para no aceptar la noción de realidad aristotélico-tomista, que le ha sido dada por la civilización occidental, inmediatamente una serie de elementos, llamémosles fantásticos, empiezan a actuar en él, se vuelven tan naturales como sumar dos más dos".⁴⁵ En ambos autores hay una actitud crítica frente a la tradición en un sentido no absoluto. Para Pessoa, la fuerza, que es una potencia subyugante y una fuerza de dominio en el arte, se basa en la sensibilidad, que es particular y personal. A diferencia de la estética tradicional, la belleza deja de ser una idea intelectual para convertirse en una idea de la sensibilidad, es decir, una emoción y no propiamente una idea, "una disposición sensible del temperamento".⁴⁶ Se trata de una fuerza cuyo vector es la sensibilidad creadora, pues el margen de tensión que cohesiona los elementos del poema viene dado por la intensidad, que es lo esencial de la actividad poética. En el caso de Cortázar, la fuerza derivada de esa tensión se traduce en vitalidad, marca imprescindible: "Cuanto más distancia hay entre la sustancia verbal del poema y la sustancia de la vida, más tiempo ha pasado".⁴⁷ El grado de vida imbuido en la poesía cortazariana resalta de varias maneras, pero sin duda no sería posible sin la exactitud.

1.2.3 Exactitud

Para ilustrar este valor se siguen las ideas de Italo Calvino, para quien la exactitud o la precisión significa ante todo "un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y la imaginación."⁴⁸ El escritor italiano ve en el lenguaje una pandemia que consiste en la disminución del

⁴⁵ González Beremejo, *op. cit.*; p. 136.

⁴⁶ Pessoa, *op. cit.*; p. 124.

⁴⁷ Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, p. 117.

⁴⁸ "Exactitud", en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, p. 68.

poder cognoscitivo y en la generalización de formas expresivas que tienden a homologarse y a perder su poder para encontrar situaciones nuevas. A la intermitencia de la imagen y al desfallecimiento de la forma no cabe sino oponer una idea literaria presente ya en la tradición, desde que escritores como Edgar A. Poe, Mallarmé y luego Valéry vieron en la tensión el camino adecuado hacia la exactitud literaria.⁴⁹ Esta idea es correlativa a la concepción poemática de Cortázar en lo que se refiere a la compacidad del poema. Es el autor de *Rayuela* quien habla: "Para mí el estilo es una cierta tensión y esa tensión nace de que la escritura contiene exclusivamente lo necesario. Imagínese que la araña que hace de su telaraña un modelo de tensión, después le sacara unos flequitos de costado y los dejara colgar... La mala literatura está llena de flequitos".⁵⁰ Cortázar ve en el conglomerado de palabras una oportunidad para ejercer la precisión, lo que no quiere decir que como poeta está volcado a la cuenta racional de las palabras, sino que la definición detallada de las imágenes se traslada y unifica a través de la savia de la experiencia poética y de la actualización fiel de sus parajes en la escritura. Para ello, nuestro autor obliga a las palabras a no escamotear su aspecto sensible, a dosificar su indomabilidad para arribar eventualmente al conocimiento de otra realidad difícil de penetrar. Así lo ejemplifica Italo Calvino cuando discurre acerca de algunas tentativas escriturales que "representan el mejor ejemplo de una batalla con el lenguaje para convertirlo en el lenguaje de las cosas, que parte de las cosas y vuelve a nosotros cargado de todo lo humano que en las cosas hemos invertido".⁵¹

⁴⁹ *Ibid.* pp. 68-69, 74-75.

⁵⁰ González Bermejo; *op. cit.*; p.19.

⁵¹ Calvino; *op. cit.*; p.84.

El signo permanente en Cortázar es la búsqueda de una ciudad dentro de la ciudad de la que apenas se tienen difusos indicios, y en la que la palabra constituye el vínculo que une “la huella visible con la cosa invisible, con la cosa ausente, deseada o temida”.⁵²

Cortázar y Calvino empatan su búsqueda en la exactitud, en la necesidad implacable de practicar la literatura para investigar la multiformidad de las expresiones posibles acerca de la supuesta única y finita realidad; sin dejar de lado sus misterios, pero también para dar forma y cabida al cumplimiento de la necesidad expresivas del hombre.

1.2.4 Brevedad y compactibilidad

Estas dos cualidades del poema cortazariano, brevedad y compactibilidad, son en realidad concreción de la experiencia emotiva en toda la dimensión de su autenticidad, pero además de una voluntad de organización autónoma del texto poético. Por un lado, el poema forma un todo independiente, un universo compacto al símil de la esfera del cuento; sin diferencia intrínseca, pues en él “[se] potencian vertiginosamente un mínimo de elementos”.⁵³ Estos elementos, junto con la intensidad rítmica y la autenticidad, llevan al poema a ser más abierto y libre de la discursividad de la prosa. De ahí que el cuento y el poema moderno, en su génesis esencial, respondan en el poeta al descolocamiento de la realidad a través de una operación que permanece racionalmente indefinida en la mente del artista. Por otro lado, Cortázar concede a sus creaciones una vida propia, al margen de las contingencias personales del autor, lo que las hace unidades autónomas, pues los

⁵² *Ibid.*, p.85.

⁵³ Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Último round*, México, siglo xxi, 1969, p. 61.

prosemas “son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados y respiran”.⁵⁴ Por su parte, Suzanne Bernard apunta que “[...] si complexe soit-il, et si libre en apparence, le poème doit former un tout, un univers fermé, sous peine de perdre sa qualité de poème.”⁵⁵ El poema debe ser una pieza independiente, sin embargo, la compactibilidad de esa unidad sólo se logra si se eliminan del texto los detalles digresivos, las explicaciones y todo lo que interrumpa la tensión interna, si no se quiere correr el riesgo de llegar a cualquier lado menos a la realización satisfactoria del poema. Cortázar evita todo artificio que corrompa la concentración y la brevedad del poema, evita también los elementos que amenazan derrumbar las instancias lúdicas, justamente porque la fuerza poética es resultado de la decantación de todos sus elementos. De suerte que sin brevedad no hay condiciones para arribar a la síntesis de la compactibilidad.

1.2.5 Levedad

Una cualidad cara a la escritura poética de Cortázar es la levedad. Se trata de un valor poco referido por la crítica pero que se cumple frecuentemente en la poesía del poeta camaleón.

Italo Calvino asegura que en buena medida su función como escritor ha consistido en restarle peso a todo cuanto participa del lenguaje. El aligeramiento de los seres y las cosas sujetas a su dominio supone una sintonía entre el espectáculo de la realidad y el ritmo interior del poeta que lo empuja a la escritura. Pero en el movimiento ideal de fidelidad entre el ritmo del escritor y la sucesión movible,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁵ Bernard; *op. cit.*: nota 2, p. 14. [...] por complejo y libre que sea en apariencia, el poema debe formar un todo, un universo cerrado, a riesgo de perder su calidad de poema.

inestable de los hechos de la realidad, se opone a veces una distancia infranqueable. Entonces aparece la petrificación del lenguaje ante la inadecuación del impulso rítmico de la escritura y la inercia de la vida, su materia prima. Calvino ilustra las potencialidades de la levedad con el mito de Perseo y la Medusa, en el que el rechazo de la mirada directa del monstruo evita la petrificación del héroe.

Lo que interesa destacar de este mito –según Calvino–, es que gracias a la visión indirecta, Perseo se protege de la mirada petrificante de la Gorgona. El héroe no renuncia a los peligros de la realidad que en suerte le han tocado, sino que los enfrenta de manera indirecta. A través del reflejo de la imagen del monstruo en el escudo Perseo evita su propia cosificación. Con los instrumentos más ligeros, con la sutileza ágil de la mirada indirecta, el héroe derrota a la Gorgona.⁵⁶ Ésta es la actitud del poeta-héroe que se traduce en la poesía de Cortázar en delicadeza. Por ejemplo, la visión indirecta (que es de por sí condición de la metáfora) en el terreno del erotismo se manifiesta en sus poemas cuando la lucha y el acercamiento de los cuerpos se designa verbalmente de modo indirecto, más por el deseo de trastocar otras realidades que por un rechazo de la visión erótica directa. La gran enseñanza radica en la estrategia con la que consigue, a fuerza de rodeo, asaltar el vacío para transponer la crudeza erótica en una imagen de escrupulosa ansia.

Cuando en una imagen poética hay elementos mínimos, opuestos a las lozas de la pesadez, se opera una forma de levedad por medio de la dialéctica de los contrarios que se tocan, pues en la imagen se han superado las aparentes contrariedades que impiden la fluidez del impulso lírico. En la obra de Cortázar, la

⁵⁶ Calvino, *op. cit.*, pp. 19-22.

levedad actúa como emulsificante de los candados y las restricciones de la vida. Las prohibiciones del estatuto social, los dogmas que asfixian la naturalidad y la vitalidad se ven amenazados por los imperceptibles rastros de levedad que anulan el peso del ordenamiento social y la constricción de regulaciones públicas. A las redes de la maquinaria social que constriñen con su poder, Cortázar opone la poesía de lo imprevisto, de la sustancia ligera que descosifica, de la devolución de la fluidez espiritual. Para Octavio Paz, Cortázar es uno de los escritores que han logrado una obra que está “[...] hecha de aire, sin peso ni cuerpo pero que sopla con ímpetu y levanta en nuestras mentes bondades de imágenes y visiones”.⁵⁷ Es claro que el autor argentino ve en la levedad un arma para restituirle a la vida, a través de la poesía, su fluencia, su ritmo vital.

1.2.6 Ritmo

En *El arco y la lira*, Paz concede al ritmo la virtud que define la resolución del poema. El ritmo, que es indisociable del conjunto de seres que habitan el mundo, a su vez regidos por ciclos similares a los del poema, es condición necesaria para la existencia del lenguaje. Pero a diferencia de la noción discursiva que identifica a la prosa, el ritmo es memoria intrínseca del poema porque va siempre delante de la razón instrumental. Siguiendo con Paz, poema y ritmo son una misma carne que nos permite participar de la libertad de las palabras en una conjunción melódica de tiempos y destiempos. Ciertamente hay un régimen natural al que obedece el ritmo esencial de la vida, y es el poeta quien tiene la misión de recrear el oleaje primordial a través de la interrupción del tiempo lineal. El ritmo opera como un polo de

⁵⁷ “Laude: Julio Cortázar” (1914-1984), en *Obras completas. Fundación y residencia* vol. 3, México, FCE, p. 380.

atracción en el que no hay mensaje por descifrar, sino una revelación que viene a cuenta del ser del poema. Entonces, las palabras, henchidas de sí, tensan el poema y se someten a la música encantada que el poeta ha producido. El ritmo rebasa el estigma de la simple medida de tiempos y su aparente azar sugiere la voluntad de arribar a algún puerto, pues el ritmo no es otra cosa que imagen del tiempo originario.⁵⁸ Cuando el poeta lo vuelve presencia concreta, el poema se perfila en una dirección privilegiada. Aunque el ritmo no carece de sentido y murmura una idea central, ésta última no abandona las palabras ni el ritmo que la sostienen porque poema y sentido son inseparables. El ritmo es imagen de la realidad porque en él yace la génesis de toda creación y porque invade nuestra condición de seres humanos al marcar nuestra temporalidad y empujarnos hacia lo desconocido.⁵⁹ Cortázar busca en su poesía la instalación del tiempo original para acercarnos a una imagen más clara de nuestro propio lugar en el mundo y para testimoniar, en un acto de extrema ambición metafísica, alguna imagen del caos que nos precede.

Hay dentro de las diferentes modalidades de ritmos ejemplos concretos. En el caso de Cortázar, para quien también la noción de ritmo excede la medida y los procedimientos meramente técnicos, el ritmo se presenta como una convulsión previa al nacimiento del poema, pues “[...] aunque, la información esté perfectamente bien traducida, si no está acompañada de ese “swing”, de ese movimiento pendular que es lo que hace la belleza del jazz, para mí pierde toda

⁵⁸ En carta de 1956 a Octavio Paz, Cortázar reconoce en *El arco y la lira* un trabajo de meditación y síntesis admirable, producto de un ejercicio dialéctico, crítica e investigación implacable. Interesa subrayar de esta carta la importancia que Cortázar concede a la noción de ritmo cuando le escribe a Paz que “[...] después de leer miles de páginas sobre el ritmo, no encontré jamás una intuición como la que usted señala y explora: la de que el ritmo es sentido de algo, y que no es medida sino tiempo original y visión del mundo e imagen del mundo.” *Op. cit.*: nota 39, p. 338.

⁵⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1963, pp. 49-67.

eficacia, se muere".⁶⁰ Con el valor musical se establece cierta tensión dentro del poema que evita los intervalos de sopor e intensifica la celeridad con que se fractura el tiempo lineal. Sin embargo, estos elementos en su conjunto actúan como delimitadores, como conectores o transpositores de la frase poética para llevarla al lugar justo; ni un paso más allá de los lindes de la compactibilidad. En el acto poético, el artista, como instrumento de dicción, traslada las palabras exactas al poema que son a la vez embaladas por el ritmo. Véase el siguiente fragmento de una carta de 1961: "Para mí lo musical [entiéndase lo rítmico] se da en eso que yo llamo pasaje, es decir, en saber ligar el transcurso del relato, no interrumpirlo nunca brutalmente para pasar a otra cosa ni tampoco darle un ronrón monótono en el que uno acaba por irse distraendo."⁶¹ Si bien Cortázar se refiere concretamente al ritmo del relato, coincide sin violencia con la noción fundamental del poema como eterno renacer en el lugar originario. Dicho de otro modo, el ritmo impulsa al poeta al enriquecimiento de Ser capaz de subvertir la cadena lógica que nos oprime.

⁶⁰ González Bermejo, *op. cit.*, p. 103.

⁶¹ Cortázar, *op. cit.*, nota 39, p. 439.

2 Rasgos para una poética en Julio Cortázar

2.1 El camaleón o la impersonalidad

La mente del poeta (...) puede operar parcial o exclusivamente en la experiencia del hombre mismo; tanto más completa será en él la separación entre el hombre que sufre y la mente que crea; con mayor perfección habrá de digerir y transmutar las pasiones que constituyen su materia prima.

T.S. ELIOT "La tradición y el talento individual"

Para acceder a la plataforma poética del universo Cortázar hay que internarse en el itinerario crítico que trazó para el que fuera uno de sus poetas predilectos. Dicho sea al pasar, uno de los románticos ingleses de mayor influencia en la visión que gravitó largamente en la simiente de su propia labor poética. Es *Imagen de John Keats*¹ la obra en la que expone con profundidad los rasgos más acendrados de la poética del escritor inglés; rasgos que sin embargo confluyen en su mayoría con las nociones que fundan la poética de J. Cortázar.

Los paralelos, las coincidencias y el consecuente reconocimiento de Keats por parte del autor argentino –a más de un siglo y medio de distancia– son imprescindibles para comprender los rasgos principales que se desprenden de su poesía².

En carta a un amigo (27-10-1818), Keats escribe acerca del carácter impersonal del poeta, cuya densidad cristalina es susceptible de ser traspasada por los

¹ Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara, 1996, 595 pp. Las citas subsiguientes de esta obra aparecen a lo largo del capítulo dentro del texto como IJK, más la página citada.

² En realidad, J. Cortázar reelaboró este mismo trabajo sobre Keats; por un lado adaptó las referencias al poeta inglés a las condiciones de su propia escala de valores poéticos, por otro, sintetizó las ideas esenciales en dicho ensayo. Por lo demás, se trata de un ajuste tendiente a la ampliación del ámbito en el que J.C. reconoce e incluye a otros poetas caros a su imaginario. Cfr. "Para una poética", *Obra crítica*/2, ed. Jaime Alazraki, México, Alfaguara, 1994.

elementos que inundan la realidad empírica, puesto que “[...] en lo que al carácter poético se refiere, éste no existe en sí, no tiene *ser*, es todo y a la vez no es nada, goza de la luz y de la sombra, vive en medio de cosas prósperas o adversas [...]”.³ Según la idea anterior, el poeta está desprovisto de identidad, de ahí que sea el receptáculo ideal para que en un momento de consustancialidad, los seres del exterior aneguen el ser del poeta, y una vez subsumido, carcomido a causa de su indefensión porosa, el artista puede participar afectivamente en la cosa y despojarla de su esencia para apropiársela en un acto de raptó ontológico. Para Cortázar, el poeta no es identificable porque muda continuamente de hábitos, o mejor, no conserva hábitos que lo definan con relación a un referente determinado. Es decir, el poeta está siempre más allá de la obligación y el cumplimiento del deber ser porque vive instalado en la excepción y no en la regla. Del mismo modo que el camaleón toma parte de la apariencia ajena, el poeta aprehende la belleza esencial de los objetos del exterior, que no es otra cosa que presente hecho de tiempo y ser. Cortázar identifica en este punto uno de los ejes bases de su visión e incorpora intuiciones propias que secundan la precisión de su mirada. (IJK: 490-495)

El poeta, en esta situación, permanece en calidad de instrumento de una revelación que lo trasciende y supera; no obstante, Cortázar no desdeña, para efectos de la operación poética, la adhesión personal a la circunstancia porque carezca de gracia, sino porque cree que ésta debe ser superada para que el sujeto-poeta no se demore en la cosa, para que no se vuelva barrera mediática y para que evite en lo posible alargar la distancia que va de “la mano a la flor”. (IJK: 202) Se trata de una

³ John Keats. *Cartas*, Barcelona, Juventud, 1947, p.129.

legítima aptitud de desapego para cualquier tentativa de orden poético. Así, el hombre individual es barrido para dar paso al poeta-receptáculo en donde habrá de acontecer el acto poético, y en el que la alteridad se instala continuamente sin más que buscar la eternización del canto al que se debe. Ahí se origina lo proteico de esa visión que nace siempre de instancias que mientan la diversidad de lo real. Sólo de este modo se logra la condición necesaria para no colapsar los lazos entre la palabra y el mundo. La marca de la identidad en el artista lo aleja de las regiones en las que le sería posible sostener la unidad entre la palabra y el objeto de su deseo; pues, el abismo entre palabra y objeto no es una distancia en línea recta, sino una suma de curvas que son historia y lejanía. Por el contrario, la alteridad es la búsqueda de lo "Otro", lo diferente, "la ausencia de la titularidad del poema".⁴

En el laboratorio de la escritura de J. Cortázar, la noción de participación, entendida ésta como la anulación del "yo" para dejar espacio a las sustancias volátiles que se encarnan en el ser desnudo del poeta, opera a través de la proyección de los objetos sobre el vacío del artista en un acto de conciliación mágica.⁵ Sólo por intermedio de la participación en los otros seres será dable al poeta la más alta comunicación, no aquella que consiste en la transmisión de un sentimiento resultante de la práctica lógica de su enunciación, sino en la puesta en marcha de "una imagen exterior, aproximada y útil a nuestra comprensión".⁶ Se trata de participar en la esencia de lo "Otro" para lograr sortear los márgenes intransferibles de nuestra oquedad, del mismo modo que "(...) toda gran poesía nace

⁴ Eduardo Milán, *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, México, CONACULTA, 1994, pp. 21, 22.

⁵ En el apartado 2.3 de este trabajo se trata el tema de lo mágico en la poesía.

⁶ Cintio Vitier, *Poética*, La Habana, Imprenta Nacional, 1961, p.42.

de la soledad para habitar en las soledades que la eligen". (IJK: 466) Octavio Paz señala que el signo de nuestro tiempo es la soledad, entonces la poesía se ofrece al hombre como una posibilidad reconstitutiva y de reintegración con un orden mayor al que pertenecemos; ⁷ por tal motivo, si la comunicación poética se resuelve por la vía participativa es gracias a la aptitud del poeta que abandona la propia individualidad; pues de poseerla tendría que calzarse los valores del ordenamiento convencionado. La "honradez última" del bardo no es otra que ser consecuente con su carencia de identidad para "asumir mejor las esencias de una realidad multiforme", para asistir al plano en donde se reconoce en "la comunidad", (IJK: 489) en el perímetro de un encuentro auténtico.

J. Cortázar descubre, por un lado, que en la experiencia personal aparece paulatinamente una dimensión del hombre que tiende a la "aglutinación de la personalidad", (IJK: 491) es decir, a la toma de posición, de singularidad frente a la colectividad; por otro, vislumbra a quien permanece en estado de impersonalidad, expuesto a la sujeción de otras individualidades que presionan desde fuera el ser del poeta. Éste, a su vez, evita inclinarse hacia la afirmación de su personalidad, evita la confirmación de la "axiología occidental" (IJK:492), porque se sabe en una situación diferente y porque una coherencia elemental le confirma la imposibilidad de alimentar su carácter personal. A pesar de las consecuencias negativas que la indisposición defensiva de su carácter pueda acarrearle, el poeta sabe que, paradójicamente, esta calidad le permite la irrupción en los otros individuos, circunstancia inversa en donde él puede ser el invasor y no sólo el invadido.

⁷ *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 155.

Cortázar intuye que es este mismo acto el meollo de la creación poética. Ese interminable ir en procura de la esencia de las cosas se resuelve en una apropiación metafísica del ser de lo cantado, de "las formas ajenas, (...) ahondando en ellas hasta el límite donde las posibilidades del verso ceden al balbuceo, a la admiración y al silencio". (11K: 495) Entonces, el conocimiento poético brota de la boca de la intuición porque sólo ella es capaz de penetrar en la esencialidad de las cosas, y si bien se trata de un conocimiento que está por encima de cualquier interés conceptuable de la cosa, éste se caracteriza por encarnar una angustia que le produce la irrupción en el núcleo íntimo de lo desconocido.⁸ A propósito del conocimiento poético, Cintio Vitier considera que éste puede ser entendido como una potencia intuitiva del alma que expresa el espíritu, y que penetra "centralmente, la realidad temporal".⁹ El saber poético tiende hacia la escrutación del ser en medio de una sed infinita de multiplicidad, pero también se ocupa de una transmutación al acceder al "ser más íntimo de la vida, la intimidad del alma humana".¹¹ Luego, el precio del ingreso en lo múltiple de la realidad es la renuncia a la individuación del sujeto creador para sumarse naturalmente al objeto de su ansia, en un acto de conocimiento poético. El conocimiento racional, en cambio, presupone la reducción del objeto a conceptos aprensibles a la razón. Lejos de la pérdida de identidad, el sujeto cognoscente afirma su individualidad. La conducta lógica tiende a la defensa de las posiciones ganadas que le aseguran la estabilidad contra agentes irruptores, contra amenazas que acechan desde el exterior; sean intuiciones, quiebres de la normalidad diurna o

⁸ *Ibid.*: p.496.

⁹ Vitier, *op. cit.*: p.14.

¹¹ *Ibid.*: p. 15.

azares inexplicables. Por ello, el ordenamiento del conocimiento progresivo, es decir, el ámbito del razonamiento consecutivo, "consiste en deslindar de continuo lo que es sujeto y objeto" (JK: 495) y situarse con toda seguridad frente a lo que no es uno: "Por eso el hombre es por excelencia el antagonista del mundo, [...] y si le obsesiona conocer, es un poco por hostilidad, por temor a confundirse". (JK: 496) Cortázar se desmarca de las categorías que normalizan al reconocerse otro a cada instante, porque el signo que marca la fortuna del poeta es la habilidad de desprenderse de sí mismo para comprender una forma completamente distinta de existir. El artista no se esconde en el coto cerrado de la penuria personal, sino que es ente abierto y pronto a participar en las imantaciones metafísicas que lo atraen.

"Ser poeta es ansiar, y obtener en la exacta medida que se ansía", (JK: 496) es una premisa cara a la noción que justifica la adherencia a una poética que no se contenta con el mero placer estético de la retórica verbal, sino que va más allá al identificar al don poético con el ansia de posesión, con la satisfacción de quien cumple su cometido en un estado permanente de expansión ontológica. El propio Cortázar corrobora la idea de participación por vía poética en carta (28-IX-1981) al crítico Jaime Alazraki:

Cuando empleas el término *participación*, creo que afirmas algo que siempre fue mi esperanza y mi razón de escribir esas cosas; desde muy joven sentí como mía aquella carta de John Keats donde dice que al mirar un gorrión en el jardín llega un instante en que él mismo es el gorrión y picotea en el suelo. Curioso: en primera acepción, "mirar" es más intencional y deliberado que "ver"; pero en ese estado de participación instantánea, el hecho de mirar se vuelve sólo un vehículo que nos lleva a *ver*, y el acento cambia bruscamente.¹³

¹³ Julio Cortázar, *Cartas*, (1969-1983), t. III, Madrid, Alfaguara, 1998, p.1743.

El reparo que hace Cortázar a la primera acepción de “mirar”, como un primer acercamiento que sirve de puente a la instalación profunda del “ver”, nos acerca a la noción de fidelidad de la visión y a la importancia del camaleonismo como semilla de la revelación en la imagen poética. Cortázar enfatiza que la relevancia de la carencia de identidad sólo tiene valor en términos poéticos si el artista vuelve de esa enajenación con la prueba de esa experiencia. De modo que si el poeta-trotamundos no consigue transformar en poema los vestigios de la aventura vivida en el ser de los otros, si no logra recoger la cosecha esencial de ese éxtasis, entonces la tentativa habrá naufragado sin remedio. Porque el poema refracta la angustia de la caída en el abismo de los objetos y los sujetos de la realidad, y la urgencia del retorno con los frutos de la experiencia cobra importancia en la medida en que el poeta se convierte en el instrumento para la dicción de la cosa: “como si un hombre prestara por el tiempo de un poema su sensibilidad lírica a la rosa (y eso sería el poema) para decirse a sí misma.” (JK: 498)

Para Cortázar, la resolución expresiva en poema no se fundamenta en el apego a la esfera de las contingencias personales, sino que la vitalidad de la poesía radica en el cuestionamiento de la psique poética del artista, manifiesta luego en una “mayor suma de humanidad; él ha elegido la parte del poeta que es signo de universalidad”. (JK:511) Cuando el poeta consigue desasirse del estrecho ego que cercena la pluralidad, la multiformidad, en suma la visión caleidoscópica, entonces, logra pasar del otro lado de la cerca para rimar al compás de su vertiginoso periplo. Y no puede acontecer de otra manera si, en estricto sentido, la metáfora –vehículo expresivo– responde al principio ordenador de la unidad en la diversidad. Esto es, que la poesía

aspira a una síntesis sin demérito de la pluralidad; solución que no puede ofrecerse en el discurso enunciativo de la ciencia sin convertir el lenguaje en cuadros lógicos, en los cuales b es $= b$ y c es $= c$. Por el contrario, el lenguaje poético aspira a “la síntesis que no anula sino que exalta la fruición de lo múltiple”;¹⁴ y así podemos establecer, para estupefacción del discurso lógico-enunciativo, que a es $= b$ pero b también es equivalente de c , sin detrimento de lo colectivo. El anhelo por una pluralidad viviente que se une, pero que conserva su calidad potencial, es el logro de una expresión poética que a fuerza de ser universal gana en el terreno de la intemporalidad. No es novedad que sólo las obras universales resisten las grietas del tiempo, y sólo las obras producidas por espíritus que renuncian a la singularidad para ganar la pluralidad permanecen en el imaginario de los hombres. El sello de esta aptitud, para aprehender lo plural en lo particular, nos lo revela J. Cortázar en la siguiente carta (4-12-1968). “Yo sé que no existo en el fondo, que soy un juego de máscaras, el camaleón de mi propia alegoría keatsiana; a base de resbalar entre entidades más sórdidas de este juego intersticial (...)”¹⁵

Cortázar extrajo de las cartas de Keats otra idea estrechamente vinculada con el camaleonismo: el poeta inglés la denominó en primera instancia capacidad negativa, que consiste en la habilidad que tiene el escritor de crear en medio de incertidumbres, dudas, angustias; esto es, contar con “[...] la habilidad de suspender toda función razonante para llegar a una fusión absoluta con la esencia del misterio

¹⁴ Vitier, *op. cit.*: p. 18.

¹⁵ Julio Cortázar, *Cartas*, (1962-1968), t. II, 1998, p. 1301.

en cuestión mediante la participación afectiva en su esencia".¹⁶ En realidad, esta capacidad es la cualidad que faculta al poeta para invadir el ser de los otros, en la medida que implica la suspensión de las funciones intelectuales para facilitar la irrupción, para anular las barreras entre sujeto y objeto. Tal receso de la función intelectual, durante la experiencia de anonadamiento, es posible gracias a la creencia en una suerte de seguridad intuitiva, que desde un cierto punto de vista parece un despropósito para la razón, pero que en situaciones más complejas se revela como una forma de conocimiento más punzante y abarcadora que el pensamiento conceptual.

No es innecesario puntualizar que, dada la conciencia crítica de Cortázar, no podía esperarse que las nociones keatsianas de impersonalidad o *camaleonismo* y capacidad negativa pasaran por sus manos sin ser tamizadas por las convicciones poéticas propias. El camaleonismo, por ejemplo, más allá de una participación afectiva, de salto y de irrupción en lo "Otro", adquiere un tono radical al incluir la consideración de *ansia de posesión*¹⁷, en la que el poeta intensifica deliberada y agresivamente su búsqueda, su ir en procura de ser. La capacidad negativa se convirtió, en la óptica cortazariana, en la noción de *extrañamiento*.¹⁸ Los ajustes que sufrieron estos conceptos en la concepción de Cortázar le dan un matiz que reafirma su creatividad.

¹⁶ Ana María Hernández, "Camaleonismo y vampirismo: La poética de Julio Cortázar", en *El escritor y la crítica*, Pedro Lastra (ed), Madrid, Taurus, 1981, p. 81.

¹⁷ Se ha querido ver en ciertos pasajes de la obra de Cortázar un vínculo con el vampirismo, en lo que se refiere a la noción de *ansia de posesión del poeta en el plano ontológico* y la sed de sangre del vampiro, en el plano vital, por cuanto que no existe exigencia ética en ninguno para saciar sus apetitos. Cfr. *ibid.*

¹⁸ V. *infra*, p. 51 de esta tesis.

2.1.1 Búsqueda

Se ha hablado acerca de la urgencia de proyección en los otros que tiene el poeta para paliar su falta de ser, y se ha visto que no tiene dificultad para abandonar las categorías que ponen cerco a su identidad tan naturalmente como cualquiera que se afirma a sí mismo. Sin embargo, es preciso subrayar que en un verdadero artista, la aptitud poética demanda la resolución expresiva en poema, pues la oportunidad fatal que le ha sido concedida de habitar en la morada de lo "Otro", de la cosa que será trocada en consideración discursiva, en canto, debe de dejar constancia de la coincidencia e identificación ontológica una vez que ha retornado a las "dimensiones necesarias e inevitables del ser hombre". (IJK: 497)

En la concepción cortazariana, el poema es la consecución de la reliquia luego del extenuante peregrinaje, la postulación analógica de una vivencia en el seno mismo del ser; aunque en el fondo el poeta no alcance a atrapar la plenitud de lo visitado; aunque la desilusión lo acompañe en el viaje de retorno a casa por no haber sido más que proximidad. Pero para nosotros, lectores, queda el símbolo, la metáfora, la huella de ese vínculo íntimo de privilegiado cautiverio, la impronta del comercio espiritual, "[...] porque sólo aisladamente, inefablemente, logra un poeta perderse para asomar a la realidad desde otro cosa, en otro ser". (IJK: 497) De este modo, la aproximación poemática permanece como testimonio del encuentro, del éxtasis metafísico en las parcelas de la alteridad.

Cortázar distingue dos posibilidades de aproximación al fenómeno poético. Por una parte, apunta hacia "ser en otra cosa", y por otra, a "ser otra cosa". (IJK: 497) El primero es una incidencia corriente en el artista, pues tiene su origen en la teoría de

“la proyección sentimental”, para la cual la creación depende del grado de proyección del sentimiento que se tenga en ella. A su vez, la intensidad de ese tenderse hacia la obra depende del “sentimiento vital”, que es la condición psíquica en la que se encuentra el hombre de cara a la realidad, frente a los fenómenos del mundo exterior. El poeta de esta estirpe se recrea a sí mismo en el objeto de su invención a través de una operación de autogoce para reproducir en ella el valor y la significación que la vida tiene para el poeta, así como el sentimiento vital que se expresa en la obra. Pero en este caso es la realización de una voluntad artística singular lo que le da al poema su belleza.¹⁹ La segunda posibilidad, que conduce al artista a “ser otra cosa”, a la instalación temporal en la esencia de la cosa, es más fecunda por cuanto el poeta se metamorfosea para existir como vivencia afectiva, no para recrearse a sí mismo, sino para incitar a la posesión de las esencias que serán comunicadas en el cuerpo del poema.

Si bien hasta ahora se ha expuesto la importancia de la impersonalidad poética, hay que precisar que el cúmulo de vivencias relacionadas con los sentimientos y las pasiones del poeta enriquecen la aptitud lírica cuando se sabe combinar ambas. La confusión que nace del equívoco de creer que el don lírico debe sujetarse a la experiencia personal se desvanece cuando se comprende que, en todo caso, ésta última debería pasar por el filtro catalizador de la visión poética. Tanto más purificada de la estrechez ególatra, tanto mayor será el estímulo que provea a la aptitud lírica. Cortázar no se expone a sí mismo como tema literario, y si hay rastros biográficos los expone con la conciencia de que no se trata de un tema

¹⁹ Theodor Lipps, cit. por W. Worringer, en *Abstracción y naturaleza*, México, FCE, 1966, pp. 17-28.

cualitativamente diferenciado de cualquier otro, pues sabe que la exaltación personal corresponde a la debilidad de quien carece de riqueza interior. No se alude aquí a la desaparición absoluta del escritor como sujeto, tampoco se niega que el poema depende de un modo singular de experiencia y de una batalla para obligar al lenguaje a someterse a las necesidades expresivas de la forma. Pero cuando el artista externa el poema (como producto objetivado), concebido a raíz de “una emoción perturbadora a la cual [le] impide que se desborde en mera exuberancia para elevarla por encima del plano de la reacción sensorial [...]”,²⁰ entonces, el poeta, perturbado por el hecho de estar descentrado de sí mismo, puede guardar una distancia crítica ante la limitación que supone el círculo cerrado del “yo”.

El crítico Middleton Murry ha hablado acerca del “núcleo emotivo coherente” que el poeta se forja en virtud de su especial sensibilidad. Las contingencias de la vida espiritual o simplemente de la vida cotidiana dejan un rastro nítido de impresiones que se refuerzan mutuamente en la conciencia del poeta. De la multitud de “vivas impresiones, [...] surge un sentido de la cualidad de la vida como un todo [...] que penetra el universo humano”. Esa disposición aprensiva del alma, que designa las cualidades de la vida, se nutre también de la experiencia humana, pero sublimada,²¹ de modo que “[...] el poeta se acrecienta en la medida que es capaz de liberar su don poético en relación con el acrecentamiento de la experiencia”. (IJK: 500)

Entonces, el *núcleo emotivo coherente* reside no sólo en un río de sentimientos poderosos que se vierten en la escritura, sino en la habilidad del artista para objetivarlos: “Porque nunca hubo poema, que no fuera producido por un hombre

²⁰ John Middleton Murry, *El estilo literario*, FCE, México, 1951, p. 28.

²¹ *Ibid.* p. 29,30.

que, además de estar dotado de sensibilidad fuera de lo común, ha pensado también larga y profundamente”.²² Aquí, objetivación poética es justamente la dirección adecuada que tiene el pensamiento para el caudal de emociones líricas.

La consideración de que la libertad humana que se traduce en libertad poética amplifica la aptitud lírica es una idea cara a Cortázar. Se ha insistido en que la personalidad, considerada como “ese bastarse a sí mismo espiritual”, (IJK: 501) cada vez más alejada de las limitaciones del ego y favorecida con la misma intensidad por las sustancias vitales que trepan por la enredadera del espíritu, no puede ejercer influencia en el poema si no es entendida como una participación, por así decir, reciclada de las circunstancias temporales que acongojan la inmediatez del poeta. Al respecto, el autor de *Rayuela* cree que el poeta no se entiende como tema en los aspectos menores de la persona, sino que se da a lo “Otro” en un gratuito impulso lírico de modo tal que puede ser más él mismo, más libre por menos condicionado a circunstancias secundarias. (IJK: 501) De ahí que temas y recurrencias sentimentales de la poesía, cualesquiera que éstos sean, amor, muerte, memoria etc..., contribuyen a la fortaleza del don poético, aunque esto no quiere decir que se confunden con él, sino que se purifican de los lastres obsesivos de la subjetividad. Pues “a más rico don, más rica permanencia en el ser de todo objeto escogido”. (IJK: 502)

Cortázar apunta con implacable lucidez al fondo de la historia que distingue a poetas clásicos y románticos; para los primeros el proceso catártico consiste en desechar las contingencias personales de la aptitud lírica, al tiempo que, ya pasadas

²² Wordsworth, prefacio a *Baladas líricas*, cit. por J. Middleton Murry en *op. cit.*; p. 32.

por el barniz espiritual, la profundizan; luego, las subjetividades, ya separadas de la aptitud poética, se conciben como objetos poéticos, sin diferencia cualitativa con otros objetos. En muchos románticos –prosigue Cortázar– se da exactamente el proceso inverso, el discurso poético no pasa de la eventualidad sufrida por el poeta; es decir, el poema nace del sentimiento en sí y no de la aptitud poética que aprehende la emoción y la reelabora artísticamente. (IJK: 504-506) La teoría de la “proyección sentimental”, en la que el poeta se autopropones como materia de contemplación narcísica, no es ajena a esta clase de artista. En la poesía que pueda ostentar algún valor, el poeta recrea un sentimiento que puede ser el pesar, el amor, el dolor, etc... Incluso tratándose de su propio pesar, el poeta está colocado fuera de sí y tiene que padecerlo, pero como cualquier otro objeto de la realidad, debe serlo de manera poética, “[...] que es otra cosa que sufrirlo en la medida en que todo hombre lo sufre [...], y tornar de ese *enajenamiento en sí mismo* con el poema.” (IJK: 507) Como ejemplo, Cortázar señala la imagen de Narciso, cuyo reflejo fluvial es una imagen que comprende la proyección espiritual del hombre, aunque no al propio hombre que se contempla, sino a sus quintaesencias vitales: “Contiene el amor, la angustia, la capacidad en pleno, y sin embargo esa plenitud es ya objeto poético, no la subjetividad en sí sino su hipóstasis catártica, su poetización preliminar”. (IJK: 507)

2.2 Corriente analógica

La imagen es el instrumento relacionante de realidades heterogéneas del que se sirve el poeta para vincularse con el mundo. Esta relación no puede ser menos que

misteriosa por los elementos que pone en juego el proceso analógico que da sentido a la búsqueda de revelaciones en el seno mismo del poema.

Cortázar sigue la imagen surrealista de Breton, quien a su vez apostó en lo fundamental por las ideas poéticas que hicieron de Lautrèamont uno de los primeros escritores en practicar la reunión de realidades completamente dispares, práctica a la que el poeta mayor del surrealismo llamó “el cultivo de efectos de un *extrañamiento sistemático*”.²³ Las afinidades existentes entre la concepción analógica de Cortázar y el surrealismo no son una coincidencia fortuita por cuanto postulan el encuentro entre objetos divergentes; de modo que “[...] *la imagen poética* es una re-presentación de elementos de la realidad usual articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece la entrevisión de una realidad otra”.²⁴ Cortázar reconoce la imagen como la llave de territorios incógnitos en los que los elementos de la analogía –ave, edificio, estela– cesan de ser lo que son para cumplirse en otro plano, aunque sólo sea por un instante insólito.

Por una parte, el autor argentino subraya la función categorizadora de la ciencia, de donde se desprende el ordenamiento de las relaciones entre las cosas y el establecimiento de las taxonomías que el hombre debe incorporarse en un lento aprendizaje. En suma, el conocimiento que la ciencia propone parte del razonamiento y la observación sistemática; observación cuyo fin puede ser la definición y catalogación de un simple árbol hasta llegar a la deducción de leyes universales de dificultad considerable. Por otra parte, es harto sabido que la inclinación metafórica

²³ Breton, “Situation surréaliste de l’objet”, p. 291, cit por Evelyn Picon Garfield en *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975, p.221.

²⁴ Julio Cortázar, “Cristal con una rosa dentro” en *Último round*, t. I, México, siglo xxi, 1983, p. 128.

es una cualidad que ha sido adoptada por el hombre común. En el lenguaje coloquial es una oración natural decir que el año se ha pasado volando, de ahí se sigue que no podemos conceder a la poesía el monopolio de la tendencia metafórica. Cortázar piensa que la explicación es simple, y acota que lenguaje es casi en su integridad metafísico, y esto refuerza la tendencia humana por la concepción analógica del mundo y la entrada de las analogías en el lenguaje. (IJK: 514) El hecho de que esta ansia de aprehensión de la realidad -vía metafórica- haya sido tan naturalmente admitida en los procesos mentales y sensibles del hombre desde sus primeros pasos, lleva a pensar que hay un misterio previo, una convulsión precientífica que impulsa al ser del hombre a una empatía con las potencias mágicas del lenguaje. Esta ansia de aprehensión de la realidad vía metafórica es lo que Cortázar entiende por *dirección analógica*, pues se trata de un impulso connatural a todos los individuos. La concepción analógica de la realidad a la que tiende todo ser ha tenido [en Occidente] el peso suficiente para “determinar la historia y el destino de las culturas”. (IJK: 515) Para Cortázar, esa tendencia metafórica continúa encaramada en lo más íntimo del ser del hombre, si bien, es preciso reconocer que este impulso existe en diferentes grados y medidas en los hombres. La dirección analógica, que no termina de ser aceptada por la persistencia de un racionalismo acuciante, se revela como un elemento de carga emotiva que se vierte en la pluralidad de las hablas diversas. La tendencia metafórica en las formas del habla, desde la coloquial hasta la culta, pasando por la alfombra de gala del gran estilo literario, se nutre de nuevas formas que se crean y recrean en todas las atmósferas del lenguaje. Ante esta situación, el hombre que, de acuerdo con el estatuto social somete su conducta a la rectoría del

juicio lógico, se imanta a su vez de resortes analógicos que expresa tanto en el registro lógico-científico cuanto por la vía analógica; aun cuando esta última no tenga fuerza efectiva en términos poéticos. Cortázar ejemplifica elocuentemente la ambivalencia enunciativa del hombre que sibilamente necesita expresar el dolor de la existencia diciendo que "la vida es una cebolla, y hay que pelarla llorando". (IJK: 515) Así, la poesía lleva a su remanso esta común tendencia analógica de los hombres y hace de la imagen su punto axial.

Dado que la dirección analógica es una potencia intrínseca en todo hombre, Cortázar sospecha que la consideración analógica meramente poemática no se comprende sin haber ido al subterráneo de esa dirección, que se pretende congénita, genética como la herencia de los caracteres de un organismo a otro. (IJK: 515)

La analogía opera con el principio de que nadie puede librarse de ella por ser una figura cercana y familiar; no obstante, en el poeta, la analogía se convierte deliberadamente en una fuerza activa, en el instrumento por excelencia de la aptitud lírica. (IJK: 516) No es infrecuente la existencia de voces que, en medio de la corriente analógica común a todos los individuos, denuncian en el poeta la inutilidad de esa dirección porque es vista como un jirón secundario, como una rama metafórica sobrante en el árbol de la lógica. Sin embargo, para Cortázar, la dirección analógica (instrumento de ojos y oídos extrasensoriales), no es una facultad accesoria, sino que es un radar sensible a las esencias, una malla de antenas aprehensoras "de relaciones y constantes, exploradores de un mundo irreductible en su esencia a toda razón". (IJK: 516) El poema como producto estético logrado importa menos que la tentativa codiciosa de búsqueda en el orden poético, donde se intenta la reconstrucción y

evocación de la experiencia en el recinto del ser ajeno. La imagen es el instrumento creativo de la poesía porque en ella se cumple el intento analógico de recuperación de la experiencia de ser. El propio Cortázar nos orienta en su búsqueda:

“Esa dirección [analógica] es la de un escritor que parece haber nacido para escribir ficciones y que, por lo tanto, se mueve en un mundo de pura intuición de fuerza vitales no siempre definibles, teniendo por timonel su imaginación y por velamen sus pasiones, sus deseos, sus amores, todo lo que late en torno suyo, la calle, las casas, los hombres y las mujeres y los niños y los gatos y los cangrejos y los álamos que hacen de cada lugar del mundo un momento de la vida en su puro presente, en su irreversible belleza y en su interminable drama.”²⁵

Es, en principio, el espectáculo del mundo la fuerza motora y la materia prima de la analogía cortazariana. El mundo es manantial inagotable de asombro porque el poeta es un ser susceptible de admirarse ante el escenario de la realidad, de sorprenderse por todo lo que puede ser nombrado y convertido en propósito poético. Si el sentir religioso empieza en el momento en que no hay más palabras para el asombro, el poema nace de una suerte de extrañamiento en el que el artista se perturba ante un estímulo del exterior. (IJK: 526) La consecuencia de esa perturbación se traduce en la cristalización o petrificación de la experiencia del extrañamiento que, por lo demás, fisura la aparente normalidad de la realidad considerada única. Es a partir de esas zonas intersticiales que el poema revitaliza la experiencia de lo excepcional a través de un procedimiento mágico-poético.²⁶

²⁵ “El intelectual y la política en Hispanoamérica”, en *Julio Cortázar: Obra crítica 3*, ed. Saúl Sosnowski, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 116.

²⁶ Julio Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, siglo XXI, 1970, p. 36

2.3 Lucidez poética

Si toda aptitud poética implica en cierto modo una mirada abierta, clara, se puede suponer que la facultad de aprehender el mundo poéticamente le viene a Julio Cortázar de una predisposición casi obsesiva. Predisposición que le tendió vías alternas para desnudar el meollo de la realidad. Cortázar asegura que nunca renunció a la visión infantil a cambio de la visión del adulto, y ese sentimiento se manifiesta en su incapacidad para sentirse por completo ceñido a las redes sociales que tejen los hombres.²⁷ Esta incapacidad, que es una auténtica aptitud para escaparse de los hilos que conducen y dictan la maquinaria social, le permite desde niño estar siempre un poco más allá de la visión “normal”, le permite sobre todo una distancia-perspectiva, una existencia paralela que le sitúa súbitamente fuera de las instancias objetivas. Pero si el problema de lo racional y lo intuitivo ha pretendido finiquitarse en la apuesta unilateral por uno u otro, en Cortázar se resuelve al modo de una relación compañera; como bien lo ha sabido ver Nestor García Canclini cuando observa que “[...] lo que básicamente ejemplifica su obra es que sólo una razón capaz de pensar poéticamente, una intuición poética que aprehenda la lucha por la lucidez, alcanzan a comprender la condición humana en su situación contemporánea.”²⁸ Cortázar se declara a favor de una lucidez poética que desde la juventud le hace inaceptable el estado de cosas como un orden cerrado y definitivo, sino como una circunstancia en la que la apariencia inmediata es la punta del *iceberg*, signo que advierte el comienzo del periplo misterioso del lenguaje.

²⁷ *Idem.*

²⁸ “La casa del hombre”, en *op. cit.*, *supra* nota 16, p. 101.

En la actividad poética de Cortázar, además de un retorno a la infancia para arraigarse el paraíso perdido, existe una forma de mirar que se conserva desde siempre y se traslada con fidelidad a la creación y al aprecio del arte; esta facultad es coextensiva del poeta al lector. Así lo señala Cortázar en una carta de enero de 1940 (cuando contaba apenas veintiséis años) a la pintora Marcelle Duprat: [Con] "inocencia necesaria, he querido referirme a la actitud que todo asistente a una obra de arte debe crear en sí mismo; siempre me ha parecido que hay que asomarse a la belleza con la pura actitud del niño [...] porque ignora los prejuicios."²⁹

La poesía se vuelve una labor inocente, en el sentido de que ésta aparece como un juego que se juega inventando imágenes sin trabas, juego que evade las decisiones importantes que de una manera u otra nos hacen culpables.³⁰ En Cortázar la poesía adquiere calidad de juego cuando el poeta, ya adulto, apresa con inocente madurez el fermento que la mirada fijará en la obra.

2.4 De lo mágico en la poesía

Cortázar señala que la concepción poética del mundo diverge sustancialmente de la manera que la ciencia tiene de entenderla. En cambio hay una semejanza con la mirada del hombre primitivo, para quien las potencias mágicas se constituyen en instrumento de dominio de la realidad; del mismo modo que en el poeta la dirección analógica deviene intencionalmente instrumento incantatorio. (IJK: 517)

²⁹ *Cartas*, t. I, (1937-1963), Madrid, Alfaguara, 1998, p. 66.

³⁰ Martin Heidegger, *Holderlin y la esencia de la poesía*, ed. Juan David García Bacca, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 21.

Se le considera primitivo al artista en la medida en que resiste un orden que pulveriza sistemáticamente la visión poética para exaltar los valores de la civilización que nos rodea; y no podía ser de otra manera si “[...] la historia de la poesía moderna es la del continuo desgarramiento del poeta, dividido entre la moderna concepción del mundo y la presencia a veces intolerable de la inspiración.”³¹ En la carrera por la anulación del mito en occidente se ha sustituido progresivamente la cosmovisión mágica -entendida ésta como forma interesada de sometimiento de la realidad- por las ideas que fundan el ordenamiento de la actualidad. Los débiles indicios que permanecen de la conciencia mágica otrora dominante permiten la constatación de que el hombre ha elegido un camino sin aparente retorno. (11K: 518)

No es el caso regresar a las creencias de los antepasados, ni a sus ritos propiciatorios para convocar la benevolencia de los dioses y demandar el equilibrio de los próximos ciclos de la naturaleza. Lo que interesa verdaderamente es lo que subyace en el cimiento que sustenta esos modos de relación con el todo, porque “[...] lo específico de la magia consiste en concebir el universo como un todo en el que las partes están unidas por una corriente de secreta simpatía. El todo está animado y cada parte está en comunicación viviente con ese todo.”³² De modo que si bien el hombre ha optado por enterrar la visión mágica en la largura del olvido, las similitudes de la actividad mágica perceptibles en la poesía reanudan la posibilidad de reinstaurar las correspondencias del ser con el mundo. Quizá haya sido Baudelaire quien mejor sintió y vio la necesidad de reintegrarse al orden primordial

³¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1956, p. 165.

³² *Idem*, *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1971. p. 154.

de la naturaleza y a sus símbolos, por los que el hombre se comprende como parte de un todo:

La nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers

Comme des longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.³³

La poesía posibilita la abolición de la diferencia entre el yo y lo "Otro" para que el hombre participe en una modalidad de ser privilegiada; lugar propicio de transformación permanente en donde las esencias de las cosas se nutren de una savia común y se comunican incesantemente, como las ramas de un gran árbol de tule.

Se debe precisar que la lucha que se libra entre el mago y el filósofo es por causa de una encarnizada voluntad de posesión y dominio de la realidad (con instrumentos y resultados diferentes), a diferencia del proceder del poeta que se vincula gratuitamente con el arte en su búsqueda de "hermosos frutos: belleza, elogio, catarsis, alegría, conmemoración". (JJK: 518) El poeta se distingue del mago en que no busca la manipulación de la realidad sino participar en la metamorfosis de instancias imaginarias. El paralelo que sí puede establecerse entre ambos tiene que ver con la técnica de conocimiento y la divisa del pensamiento intuitivo que comparten hasta un cierto punto, pues mago y poeta coinciden en la importancia

³³ "Correspondencias", Baudelaire, en *Obras Completas*. Barcelona: Libros Río Nuevo, pp 40-41. La naturaleza es un templo donde vivos pilares/ dejan escapar a veces palabras confusas./ el hombre atraviesa bosques de símbolos/ que lo observan con miradas familiares. Como largos ecos que de lejos se confunden/ en tenebrosa y profunda unidad/ vasta como la noche y como la claridad/ los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

que conceden a la conexión analógica a través de la cual conciben el mundo. (IJK: 519)

Octavio Paz menciona algunas de las afinidades:

Entre magia y arte hay un flujo y reflujo continuo: la poesía descubre correspondencias y analogías que no son extrañas a la magia, para producir una suerte de hechizo verbal; al mismo tiempo, poeta y lector se sirven del poema como de un talismán mágico, literalmente capaz de metamorfosearlos.³⁴

Cortázar echa mano de la tesis de Lévy-Bruhl, según la cual la mente del hombre primitivo participa de otros seres en detrimento del principio de no contradicción; pues, como el poeta, el primitivo puede ser otro sin dejar de ser él mismo en virtud de una participación afectiva en la otredad. La noción de identidad del primitivo se resuelve en una aporía, es decir, en una suerte de participación comunitaria inaceptable en términos lógicos. (IJK: 520) No es que se puedan atribuir fundamentos cognoscitivos idénticos entre ambos, pero el poeta acata los modos de la mentalidad prelógica en lo que se refiere a esas formas de participación. Si el primitivo usa la analogía para adentrarse en entidades místicas comunes, el poeta procede de manera similar al crear imágenes. (IJK: 521) De ahí la importancia de la impersonalidad en el poeta, pues “[...] a operação poética surge, do ângulo cortazariano, como a manifestação de latências do inconsciente coletivo dando-se num meio de altíssima cultura”.³⁵

Así, el poeta retorna a los albores de la civilización para recuperar la mirada del tiempo primordial, para ingresar a la génesis de la palabra a través de la alquimia

³⁴ Paz, *op. cit.*, nota 32, p. 153.

³⁵ Davi Arrigucci, *O escorpião enalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973, p. 47. “La operación poética surge, desde el ángulo cortazariano, como la manifestación de latencias del inconsciente colectivo dándose en un medio de altísima cultura”.

de la palabra. El poeta es el instrumento a través del cual se hace presente la voz de la tribu, de tal manera que al calibrar el pulso de la colectividad, el artista concentra en el poema la experiencia del sentir íntimo de la comunidad.

En una imagen dos entidades diferentes se vinculan analógicamente para llegar a una síntesis que no desfavorece a los elementos participantes, sino que los reacomoda en un terreno en donde sugieren nuevas claves para descifrar el mundo. El poeta sabe que su verdad poética es válida en cuanto poesía y no en el ámbito de la vida. En cambio, para el hombre primitivo no hay más finalidad que avistarse a los rituales propios de su mentalidad prelógica;³⁶ esto es, a su afán de dominio de la realidad fáctica. Sin embargo, en el poeta, "la poesía, nacida de la dirección analógica propia del primitivo, se da con el mismo clima emocional y motriz que tiene para éste toda magia". (IJK: 524)

Poeta y mago privilegian el sentir por encima del juzgar, de modo que una vez disueltos los nexos de identidad, ambos continúan en planos similares finalidades diferentes. El poeta se orienta a la prosecución de ser en la esfera metafísica porque su alma "queda libre para unirse a todas las manifestaciones concebibles del universo y fundirse con todas las formas de vida".³⁷

³⁶ El crítico brasileño, Davi Arrigucci, señala que la noción de participación afectiva en los otros, tesis de Lévy-Bruhl que Cortázar utilizó para empatar la cosmovisión de poeta y mago, ha sido harto fértil para la poética del autor argentino, no obstante los reparos que puedan hacerse –desde el punto de vista de la antropología actual- a la oposición entre mentalidad prelógica y lógica en el hombre primitivo que sustenta dicha tesis. V. *Ibid.* p.45

³⁷ Ana María Hernández, *op. cit. supra* nota 19, p. 84.

2.5 De la invención del ser por la palabra

“La literatura es algo que nace del encuentro de una voluntad del lenguaje para crear una nueva visión del mundo, para multiplicar un conocimiento, para descubrir. En realidad un escritor es siempre un pequeño Cristóbal Colón, es decir, es alguien que sale a descubrir con sus carabelitas de palabras y ... bueno, el gran escritor descubre América; pero no todos son Colón.

Julio Cortázar (Entrevista con Javier Argüello)

La celebración, el canto, el entusiasmo son en la concepción poética de Cortázar la vía por la cual se accede “al ser de lo cantado”. (11): 528) Sin embargo, el cumplimiento cabal de esa ruta hacia el ser tiene que partir necesariamente de la admiración; pues no puede haber poema si una perturbación previa en la psique del artista.

Si en un principio Cortázar llamó enajenamiento a la facultad de admirarse, es decir, de permanecer desconcertado ante el espectáculo del mundo, para *La vuelta al día en ochenta mundos* ha acuñado ya una noción similar, pero de alcances más amplios. Se hace referencia a la noción de *extrañamiento*: estado de descolocación permanente en el que se instala el poeta, que “[...] se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca.”³⁸ El sentimiento de falta de plenitud lleva a Cortázar a escribir y a convidar al lector a rascar en los quicios de sus propias falencias, para alcanzar los frutos de otras realidades. Octavio Paz coincide con esta perspectiva que sitúa al poeta fuera de sí, que lo desvincula del mundo para arrojarlo a lo incierto del abismo de lo “Otro”; al grado que abandona temporalmente sus

³⁸ *Op. cit; supra*, nota 26, p. 32.

costumbres y sus preocupaciones cotidianas.³⁹ El poeta no va más por la acera lógico-enunciativa y tiene las puertas abiertas a “[...] una posibilidad analógica exaltada, [...] para ponerla al *servicio de esencias* e ir directa y profundamente al ser”. (IJK: 528)

Para Cortázar, el poeta debe nombrar las cosas en un intento de diálogo con los orígenes, con los albores genésicos de donde algún día se desprendieron las palabras que debían establecer el contacto entre hombre y mundo. Pero a la distancia establecida entre las palabras y sus referentes, al falseamiento sufrido por las “perras negras”⁴⁰ a consecuencia del desgaste de la comunicación cotidiana, Cortázar opone la reinención del ser. El autor argentino “[...] concibe las fisuras creadas por y entre los actos de escribir y leer como un punto de vista singularmente apropiado para meditar y explicar el movimiento del hombre hacia una imagen constantemente nueva y de sí mismo”.⁴¹ En efecto, al redescubrir el poeta se redescubre a sí mismo en una continua imantación hacia los polos del ser.

Heidegger, el filósofo alemán, ha señalado, a propósito de la poesía de Hölderlin, que el fundamento del hombre es la palabra en diálogo, diálogo como medio de encuentro con los otros cuya finalidad es la “fundación de la palabra y sobre la palabra”.⁴² El poeta da nombre a las potencias divinas y a todas las cosas, pero este nombrar no consiste en dar algo ya establecido previamente, sino en que cada vez que se nombra se nombra por vez primera y de esta manera se adquiere la calidad de ente. “Ser y esencia habrán de ser libremente creados, puestos y regalados.

³⁹ Paz, *op. cit.*: nota 31, p. 177.

⁴⁰ En *Rayuela*, la memorable novela de nuestro autor, Morelli, personaje que teoriza a cerca de las posibilidades de refundación de la literatura, en particular de la novela, utiliza esta expresión para dejar por sentado su desconfianza en el uso indiscriminado de las palabras.

⁴¹ Sara Castro-Klaren, “Fabulación ontológica: Hacia una teoría de la literatura de Cortázar”, en *Julio Cortázar. La isla final*, ed. Jaime Alazaraki et al; Barcelona, Ultramar, 1983, p. 352.

⁴² Heidegger, *op. cit.*: p. 29.

A esa acción de libérrimo regalo se llama fundación.⁴³ Para Cortázar, el acto de libre creación no tiene otro fin que la invención del ser, cuya búsqueda pasa por instancias imaginativas no determinadas de antemano. Esto quiere decir que el poeta no reconoce restricciones ni condicionamientos a la fabulación de su propio ser. El poema provee de existencia a todo cuanto nombra, a todo lo innominado. El poetizar es, pues, nombrar por primera vez al Ser, a la esencia de las cosas: "El poeta tiene por deber, por vocación, poblar con la Palabra la tierra, los materiales lugares de habitación del hombre".⁴⁴ Porque la poesía no es ornamento ni flor de un día de inspiración, sino fundamento del hombre en tanto ser y testimonio de pertenencia y comunión con el mundo. La Tierra llega a ser respirable, vivible, cuando los elementos poéticos de ese lenguaje primogénito son destilados y vertidos en las creaciones del hombre, en la expresiones de su espíritu. Lo poético es posibilidad, no hay nada dado anticipadamente, pues "[...] al nombrar, al crear con palabras creamos aquello mismo que nombramos y que antes no existía sino como amenaza, vacío y caos; [...] lector y poeta se crean al crear ese poema que sólo existe por ellos y para que ellos de veras existan."⁴⁵ Por eso, en términos cortazarianos, el extañamiento poético consiste en una continua prescindencia de sí mismo que le permite al artista entrar en las fallas de la regularidad objetiva. El extremar los alcances potenciales de esa búsqueda de ser es la labor infatigable y razón última del poeta.

La imagen nos permite la cercanía de situaciones que no existían en la mañana del mundo, y si bien la metáfora se aleja del decir originario de Heidegger, porque se

⁴³ *Ibid.*; pp. 30.

⁴⁴ Juan David García Bacca, "Comentarios a la esencia de la poesía", en *Ibid.*; p. 78.

⁴⁵ Paz, *op. cit.*; supra, nota 31, p. 167.

trata del nombrar directo-referencial del ser por la palabra poética: luna, viento, piedra; en el nombrar directo y en el metafórico hay coincidencias que tienden puentes de conciliación. Aunque el autor de *Rayuela* no habla propiamente de poesía como un nombrar a los dioses tal y como la entiende Heidegger (fundación del ser por la palabra), las dos posiciones se suman en la invención, en el descubrimiento y la fabulación del ser, pues la metáfora se ha constituido en un instrumento esencial que no se limita a la postulación de elementos antitéticos (que terminan por ser equivalentes sin dejar de ser ellos mismos), sino que comprende además “la búsqueda de una coexistencia, de nuevo la palabra posibilidad entre distintas realidades”⁴⁶.

“El poeta es aquel que conoce para ser; todo el acento está en lo segundo, ante lo cual toda complacencia circunstanciada de saber se anonada y se diluye” –escribe Cortázar-, (IJK: 530) pero agrega que el poeta no conoce por el conocimiento mismo, porque no aspira a ningún progreso como no sea en el aspecto instrumental de su oficio. El poeta conoce para ser cada vez un poco más, pues “[...] *la música verbal es el acto catártico por el cual la metáfora, la imagen [...] se libera de toda adherencia lógico-conceptual, de toda referencia significativa para no aludir y no asumir sino la esencia de los objetos*”; esto es, posesión en el plano ontológico. (IJK: 528)

Uno de los símbolos caros a la visión poética de Cortázar, además del camaleonismo, es el de la esponja,⁴⁷ pues su característica material es la porosidad, por lo que permanece impregnada, plena de sustancias distintas de sí misma. Ahora bien, este símbolo, trasladado a la fenomenología de lo poético, implica una

⁴⁶ Milán, *op. cit.*: nota 4, p.182.

⁴⁷ Castro Klaren, *op. cit.*: p. 354.

disposición de apertura del ser y del mundo, que es causada por lo que anteriormente se ha identificado como extrañamiento, (ese sentimiento de encontrarse del otro lado de las categorías y las convenciones y que permite vislumbrar una realidad otra), pues “todo lo que sigue [al extrañamiento] participa lo más posible [...] de esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces del recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y materia y estados que la seriedad [...] consideraría inconciliables.”⁴⁸ Luego, la sospecha de Cortázar de que la realidad no puede ser descubierta, sino por los intersticios que se abren por las fisuras de la realidad “equivale a afirmar que el significado conocido formulado existe entrelazado junto con lo desconocido y lo ilógico”.⁴⁹ El artista debe testimoniar ese nudo claroscuro de lo racional y lo intuitivo, del que apenas tiene nociones confusas. Por tanto, cuando se dice que el artista se crea a sí mismo mientras crea debe entenderse que se autogenera a través de la imaginación crítica, como señala Sara Castro-Klaren:

El conocimiento es simplemente una dimensión del hombre, y cuando afirmamos alguna cosa de él, sea lo que sea, implícitamente estamos afirmando lo mismo del hombre. Si el conocimiento o el significado es autogenerador, es porque el hombre nunca se contenta ni se siente satisfecho con lo establecido. Al contrario el hombre avanza perpetuamente hacia aquello que él no es (lo otro), hacia un mundo que todavía no existe pero que puede existir en los intervalos, en los huecos, en los intersticios de la realidad porosa.⁵⁰

En carta del 22 de julio de 1978 a Amanda Berenguer, Cortázar escribe a propósito de la inutilidad de emitir un juicio de valor acerca de la poesía porque “[...] es algo que precede y sucede a todo juicio, es justamente el interregno que por

⁴⁸ “Así se empieza”, en *La vuelta al mundo...* p. 7.

⁴⁹ Castro Klaren, p. 358.

⁵⁰ *Ibid*; p 359.

suerte alguno creamos o sentimos entre dos fríos momentos de la lógica o de la inteligencia razonante.”⁵¹ No es casual que durante la lectura poética el lector sea arrojado de su ciudadela protectora a ese instante “entre dos fríos instantes de la lógica”, del mismo modo que el creador es descolocado de sí mismo para que la realidad se revele por las pequeñas rendijas de las certezas fracturadas. De ahí que Cortázar escriba (26-VII-1951) que “[...] sólo en la poesía cedemos a esa posibilidad-de-que-las-cosas-sean-de-otra-manera, y es por eso que las visiones de la realidad suprasensible sólo se nos dan a nosotros en la poesía, ya sea leyéndola o sintiéndola nacer en lo hondo”.⁵² Las visiones de esas realidades, que apenas entrevistas parecen correr en retirada, no son fugas a mundos extravagantes o de mera invención onírica. Cortázar apuesta por otro mundo, pero dentro de este mundo. Si la realidad no se enriquece con la invención, es porque se es incapaz de coincidir con las zonas abisales que calan en lo hondo de nuestro ser. Partiendo de su disposición porosa, inacabada, el poeta busca completarse con lo “Otro”, que es lo ajeno; lo que nos empuja al precipicio de lo terrible desconocido y que, sin embargo, nos dirige hacia el encuentro con nuestro ser original, con lo que éramos antes de la separación de sujeto y objeto. Sólo así, “[...] la revelación [...] se transforma en un abrirse del hombre hacia sí mismo”⁵³ -escribe Octavio Paz no sin razón-, pues la invención del sí mismo está irresuelta si no nace voluntariamente de un doble movimiento que va de uno mismo hacia el otro y viceversa, pues en esta trayectoria se recorta un dibujo de nuevos signos que descifran y extienden los velos de nuestra conciencia.

⁵¹ Cortázar, *op. cit.*; nota 13, p. 1643.

⁵² *Idem*, *op. cit.*; nota 29, p. 256-257.

⁵³ Paz, *op. cit.*; nota 31, p. 140.

Sara Castro-Klaren⁵⁴ ha comparado ese estado de extrañamiento poroso –en términos de Cortázar– con la poética de la ensoñación de Gaston Bachelard, por cuanto ambas concepciones asumen que la imaginación permea (produce fisuras, poros) e imbrica otras imágenes de lo real en la percepción ordinaria del hombre. Es ese momento de apertura, de conjugación entre imaginación y representación que expanden lo real cuando se produce la ensoñación, pues lo imaginado busca “abrir todas las cárceles del ser para que lo humano tenga todos los devenires posibles”.⁵⁵ En la ensoñación, el artista puede cubrir su carencia de ser a la vez que invitar al lector a restablecer y ensanchar el contacto con el mundo y consigo mismo, sea por medio de las zonas intersticiales que busca el poeta, sea por el camino de colaboración en la invención.

Se trae a cuento la necesidad de nuestra colaboración como lectores porque (en lo que respecta a la obra) a Cortázar no le interesa otra cosa de nosotros que no sea proyectarnos al tiempo oscuro desde donde alguna vez podríamos vislumbrar alguna luz nacida de la pluma de un autor para el que la consideración estética ha sido superada por la condición humana.

En última instancia, “[...] la palabra es la potencia donde el hombre no sólo es, sino se siente ser, por donde la soledad última de la persona trasciende un impulso de comunión que está más allá del diálogo y de los actos sucesivos”,⁵⁶ pues la reanudación del sentimiento de unidad con el mundo y la reconciliación con él son los signos prioritarios en el universo poemático de Julio Cortázar.

⁵⁴ Castro-Klaren, *op. cit.*: pp. 398-369.

⁵⁵ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1982. p. 239.

⁵⁶ Vitier, *op. cit.*: *supra* nota 6, pp.33-34.

3 Erótica de los prosemas

3.1 Alrededor de los textos

La selección de los textos que se ha tomado como referencia de los prosemas de Julio Cortázar obedece a que éstos cumplen con varias coincidencias entre sí, y están provistos de características que ejemplificaremos en este capítulo. El criterio para dicha selección era que fuesen, en principio, textos poéticos susceptibles de ser encuadrados en una perspectiva fundamentalmente erótica; es decir, textos acordes con el erotismo singular que Cortázar concibió en el ejercicio de la escritura, con delicadeza y libertad innegociable.

La obra del autor de *Rayuela* ofrece múltiples ejemplos de poesía de la más alta factura; de hecho, se puede decir que prácticamente la obra en su conjunto ha sido intuida poéticamente. En todo caso, los textos que se presentan recuperan en su atmósfera la fuerza verbal que se refunda en la limpidez de una expresión exenta de atavismos, de interdicciones morales y de herencias mal entendidas. Por otro lado, el elemento poético incantatorio, inseparable del poema mismo, se encuentra condensado en alto grado en la vivencia lírica de estos poemas.

La erótica del camaleón es la práctica de la libertad escritural del poeta frente a la relación de los sexos; es la resolución en poema de un juego libre y dedicado al pulso que le da vida: la imaginación creadora.

El prosema "Tu más profunda piel" prefigura la base de este trabajo; contiene los valores donde se instalan la presencia antagónica de la prosa sometida a la rectoría de lo poético. Este poema nació como una tentativa de procurarle al lenguaje los méritos necesarios para derogar las inhibiciones de la manifestación erótica en la

escritura. Forma parte de *Último round*, libro sui generis cuya cualidad especial radica en la excepcional importancia que concede a la noción de *collage*, basada en la estética del fragmento. En un contexto donde los géneros literarios han perdido su sentido absoluto, la pertinencia de una obra tal cumple un propósito emancipador, pues va en dirección contraria a la seriedad de los géneros bien definidos. En esta obra coexisten prosemas, crónicas breves, prosas despeinadas que alternan poemas, concepciones teóricas acerca del cuento, adhesiones estéticas, ensayos desconcertantes etc... Se trata, en suma, de un libro que permite sumergirnos en materia diversa, pues su pluralidad se asocia inexorablemente con agazapadas correspondencias y con la libre fluencia de ámbitos insospechados.

El siguiente poema se intitula "Los amantes", que tiene la misma orientación, pero está matizado por una estrategia subyugante: ésta consiste en atenuar los rasgos eróticos con trazos de delicadeza que paradójicamente terminan por acentuarse gracias a una suerte de estética de la distancia en la que el alejamiento de la expresión de lo sexual extremo aumenta exponencialmente la intensidad del deseo. Del mismo libro se ha incluido *Naufragios en la isla*, ciclo de poemas independientes pero relacionados por el clima erótico evocado por el perfume del malecón habanero y, por supuesto, por la infaltable presencia femenina. En ellos, el poeta concentra el vértigo de su deseo y la implacable sed de aromas marinos. Pero también se suceden libremente las nostalgias que guardan la dulce tristeza de imágenes cotidianas embebidas de sencillez, de la lujuria del amor de ocasión. El signo de estos poemas es el deseo acendrado; su concurrencia sella el pacto de hombres y mujeres que se unen en la cifra de un sueño terriblemente cierto. La

ensoñación mítica se personifica como el lugar propicio de reunión entre Pasifae y el Minotauro.

La vuelta al día en ochenta mundos se sitúa en la misma línea abierta de *Último round*. De esta obra se puede señalar la búsqueda delirante, la visita a territorios vedados, los instantes de despertares flagrantes en otras latitudes, los recorridos incansables etc... El nombre del poema considerado de este libro es "La hoguera donde arde una...", que se ha elegido porque cuenta con las condiciones ya mencionadas, pero también por su elíptica hermosura. En este poema se omiten las últimas palabras de cada frase, así que el lector-cómplice se ve en la necesidad de completar el texto, que no puede concebirse sino a partir de la versión propia de cada lector. Esta forma de participación se vuelve una celebración vital. Cortázar nos cede las riendas de la diligencia a riesgo de desbocarnos en las fauces de nuestro propio imaginario, y no hay, hasta donde puede verse, otra razón que participar del poema para ganar en el plano ontológico que, como cocreadores, buscamos en la poesía y en el Eros lúdico ofrecido. *Salvo el crepúsculo* es un libro póstumo publicado en 1984; acaso parte del testamento poético de Cortázar. En este volumen de poemas se reúne una parte significativa (en vista de que el propio autor antologó el material que consideraba publicable) de la producción formalmente poética. No obstante, en la obra se da paso a una vertiginosa secuencia de prosas y poesías en medio de ramificaciones y evidentes formas de intertextualidad: las citas como un ritual de comunión con otras realidades y ruptura con los estándares establecidos. Cortázar desacata el canon de las buenas maneras y las categorías lógicas y nos pone ante situaciones desconcertantes de las que no se sabe muy bien cómo salir. A propósito

de la pluralidad de éste libro, Cortázar escribe: "Busco una ecología poética, atisbarme y a veces reconocirme desde mundos diferentes, desde cosas que sólo los poemas no habían olvidado y me aguardaban como viejas fotografías fieles."¹

Cortázar sospecha que, detrás de toda consigna previa a la aprehensión de la poesía, hay una actitud de seriedad y de rechazo hacia la experimentación y la riqueza de mezclas y efectos en el texto. *Salvo el crepúsculo*, libro puente, nos introduce secretamente en algunos de los posibles mundos de su literatura, como el poema "Liquidación de saldos", que se ha tenido en cuenta para este trabajo por la intensidad de su expresión y porque reelabora en la memoria el Eros que desencadena el ansia de recuperar el tiempo, algún mejor tiempo.²

3.2 Del erotismo

El erotismo es parte esencial de la dimensión humana, incluso podría decirse que, sin él, el ser se vería despojado de una de sus mejores posibilidades en el terreno de la libertad y la imaginación. Cabe decir del erotismo que como tal no puede ser entendido si se le aísla de las otras parcelas que comprende la cultura del hombre, y si bien es verdad que este capítulo está abocado a la comprensión de los poemas de Julio Cortázar desde la perspectiva del erotismo, y por tanto necesariamente

¹ *Salvo el crepúsculo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984, p.22.

² Con la finalidad de aligerar las referencias a los poemas de Julio Cortázar que serán citados a lo largo de este capítulo se han abreviado del siguiente modo: "Tu más profunda piel": TMP, "Los amantes": LM; *Último round*, México, siglo veintiuno editores, t I, 1978. *Naufragios en la isla*: título de un ciclo que consta de nueve poemas: "Dios de los cuerpos": DC, s/t en el original: "El viaje fabuloso": VF, "Canada Dry": CD, "Dadora de las playas": DP; "Empiezas con la magia, eres su extrema operación nocturna": EMEO, "Naufragios": N, "Ceremonia recurrente": CR, s/t en el original: "No me dejes solo...": NDS, "Aftermath": A; *Último round*, México, siglo veintiuno editores, t 2, 1983. "Liquidación de saldos": LS; *Salvo el crepúsculo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984. "La hoguera donde arde una": HAU; *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, siglo veintiuno editores, 1970.

parcelados de los demás aspectos culturales que comporta, considero necesario pasar revista a la idea general de algunos autores a propósito del tema. Sin duda la visión de Georges Bataille ³ ha tenido una influencia decisiva en este tema, al menos en lo que va de la segunda mitad del siglo xx hasta nuestros días, por eso es que este estudio está orientado fundamentalmente bajo la tutela del autor francés.

Para Bataille, el erotismo responde a una desviación de la finalidad natural del acto sexual en favor de la búsqueda de algo que está más allá de la reproducción. Eso que está más allá es siempre la afirmación de la vida, el sentido de la vida por encima de la muerte, por eso "puede decirse del erotismo que es la apropiación de la vida hasta en la muerte". (ER: 23) Sin embargo, sucede una situación paradójica en virtud de la cual la muerte, en el erotismo, se convierte en el signo de la vida. Veamos: el erotismo supone una independencia de los fines naturales reproductivos, se ha mencionado, pero este fin natural que tiene como misión crear vida es también superficie propicia para la discontinuidad de la vida. Como mortales, tenemos la certeza irremediable de que un día habremos de perecer, en esto consiste la discontinuidad de nuestra continuidad vital. Nuestra fatalidad fisiológica es nuestra certidumbre de muerte, lo que significa ser discontinuo para la vida y continuo en la muerte, aunque genéricamente la aventura humana prosiga, esa vida individual será otra, y será a su vez carne para la muerte. (ER: 23-25) La distancia que nos separa de las otras vidas que nos circundan, el fragmento insalvable entre lo que fue, lo que es y lo que será, es el abismo irreductible al que la reproducción nos empuja; es la vida arrojándonos hacia la muerte como condición necesaria para la nueva existencia. En

³ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1992. En lo sucesivo, las referencias a esta obra aparecen a lo largo del capítulo entre paréntesis como ER más la página citada.

el erotismo se busca paliar el insuperable abismo de muerte porque “[...] tenemos la nostalgia de la continuidad perdida”. (ER: 28)⁴ De la nostalgia de esa continuidad es que se nutren esencialmente el erotismo del cuerpo, el de los corazones y el de lo sagrado, que son básicamente las tres formas en que se manifiesta este fenómeno humano. Hay que subrayar que –según Bataille–, sea el terreno erótico del que se trate, la violencia ejercida al desprendernos de la continuidad de la vida está siempre presente, por ser la muerte la mayor de las violencias posibles que se puede ejercer al ser. Así, en el erotismo, el hombre se instala en alguna instancia de muerte en la que prolongará el ánimo de la vida. (ER: 30) De ahí la paradoja que se mencionaba en un principio al plantear la muerte como el único recurso para prolongar la vida, cuestión que en lo que toca a la experiencia interior de lo erótico raya con la mística, que está en el extremo opuesto pero en el mismo arco de tensión.

La vida es por definición prodigalidad y va de la mano con el exceso. (ER: 122) De modo que no debería sorprender que la maquinaria social se haya asentado mientras progresivamente domaba los instintos animales del hombre. Dice Herbert Marcuse (de acuerdo con Freud) que la historia del hombre es represión, pues la cultura restringe las esferas de su existencia social, biológica e incluso instintiva. La garantía del progreso se vuelve incompatible con el libre desarrollo de los instintos naturales. En una situación incontrolada, el Eros se vería libre para expandir su fuerza proverbial sin ningún tipo de coerción jurídica, social o moral. Naturalmente, esto nunca sucedió, el instinto sexual pronto fue regulado a través de interdictos o

⁴ Dice Morelli, el portavoz literario de J. Cortázar en *Rayuela*: “Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña”. p.542.

prohibiciones a través de los cuales se trocó el principio del placer –según la terminología de Freud- por el principio de la realidad. Esto es, el tránsito de la satisfacción inmediata y el gozo a la restricción, la productividad y la fatiga.⁵ Sin embargo, el placer no fue eliminado porque tampoco era una pretensión social absoluta. En todo caso el establecimiento de interdictos o tabúes sirvió como una forma de coto regulador que se adoptó social e institucionalmente, como freno de los momentos extremos en que “la naturaleza celebra con la multitud inagotable de los seres, pues una y otra [muerte y fiesta] tienen el sentido del despilfarro ilimitado al que procede la naturaleza en contra del deseo de durar que es lo propio de cada ser”.

(ER: 88) Luego, la otra parte que se ha sugerido contraria al interdicto es la transgresión. (ER: 90) Sin embargo, el interdicto es necesariamente permisivo en ciertos momentos de jolgorio, de modo que no hay propiamente una dialéctica de oposición entre interdicto y transgresión, sino de complementariedad, de tal suerte que el desacato de la norma se vuelve requisito del placer.

El erotismo es una satisfacción que pende de los hilos de la ilusión, pero la posesión imaginaria del objeto de nuestro deseo nos da la impresión de haber cruzado las fronteras de la muerte, viviéndolo, y así “[...] enriquecemos nuestra vida sin perderla”. (ER: 196) Por eso el instante erótico es intransferible dado que se sitúa al margen del orden de la razón, (ER: 347) más acá o más allá pero siempre fuera de la rutina cotidiana del presente, en la soledad inaccesible de un intervalo de ruptura con la línea recta de la historia.

⁵ Herbert Marcuse, *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*. México, Joaquín Mortiz, 1961, pp. 27-29.

El erotismo se diferencia de la sexualidad animal en que el primero está condicionado por prohibiciones, entonces el espacio del erotismo es el espacio de la violación de las prohibiciones (ER:351). En esta circunstancia, la intensidad, la cima del placer sexual –según Bataille–, se relaciona directamente con la transgresión consciente del tabú y con el grado de ensoñación al que se llega al ser arrojado en ese abismo de continuidad del ser, porque “en ese momento de profundo silencio –en ese momento de muerte– se revela la unidad del ser, en la intensidad de las experiencias en las que la verdad se separa de la vida y de sus objetos”. (ER: 377)

Si el erotismo es apertura a lo imposible, sed que ningún bien material puede saciar, se puede reconocer que para la humanidad vale la pena perfilar el deseo de conquistar esa cumbre, “que es lo único que la define y que es su único sentido”. (ER: 377) Si hemos de ser consecuentes con la idea de que el erotismo es una parte relevante de la condición humana que nos comprende, considero que lo menos que nos es dable reconocer en el pensamiento de Bataille es una dirección de certeza cuando ha sonado la hora de llevar la libertad personal a su punto culminante de expresión, y sobre todo cuando se trata de sostener los hilos de una voz disonante con las instancias más agresivas del poder o de cualquier otra imposición, por más que éstas parezcan invulnerables. Aunque la corriente generalizada concibe el erotismo principalmente relacionado con las mallas de la sensualidad, lo que en principio está bien, en realidad el erotismo es “algo que va más allá de los instintos y de la naturaleza para convertirse en fuerza social e intelectual”.⁶ Esto es importante de destacar en lo que respecta a la poesía de Julio Cortázar. No está demás añadir

⁶ Ferando García Lara, “Sucintas apostillas al erotismo español”, en *Erotismo y literatura*, España, Universidad de Jaén, Manuela Ledesma Pedraz (ed.), p. 52

que para nuestro autor, la literatura en su generalidad debería de rozar los extremos y torcer, cuartear las ataduras de la existencia; claro, sin falsas pretensiones que no corresponden a la esfera de la poesía, sino al grado de complicidad del lector.

3.3 Poesía y erotismo

La larga carrera de la poesía en la historia de Occidente ha conocido múltiples formas de expresión acordes con la mentalidad propia de cada época. Lo mismo puede afirmarse del erotismo, cuya capacidad polimórfica no ha cesado de mostrar rostros diversos desde los primeros indicios de su existencia. Hay, a pesar del viento del tiempo, singularidades de la poesía y del erotismo que permiten emparentarlos a través de similitudes específicas.

En los prosemas de J. Cortázar, esta dualidad se hace palpable con manos y dientes. La seducción de las palabras mantiene una tensión erotizante que, si bien se desvela en los paréntesis de la escritura, sólo se desvela por ella. Este apartado se aboca a dilucidar las relaciones de estos dos ámbitos en la poesía del cronopio argentino.

La poesía es testimonio de una experiencia que nos deja entrever lo invisible y palpar lo intocable en su itinerario infinito de trastocamiento de lo imposible. Por su parte, "el erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora".⁷ Pero la palabra poética nos acerca a las cosas, "[es] como un frágil puente improvisado tendido sobre el vacío".⁸ Como la palabra poética, el erotismo es puente porque elabora una transfiguración de la sexualidad, una desviación del fin natural para acceder a otra cosa. En la poesía se ha abandonado la misión primaria del lenguaje, es decir, el

⁷ Octavio Paz, *La llama doble*. Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 10.

⁸ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, p. 85.

propósito de comunicación inmediata; eliminación que le permite luego al poeta despojarse de su individualidad para fundirse con el todo. El erotismo dispersa las sensaciones de nuestro ser, anula la sensibilidad nerviosa para proyectarnos a instancias más dulces de vivir, a la supresión del abismo entre el ser individual y la colectividad, aunque se precise primero la soledad para suprimir el abismo de la discontinuidad del ser; Lou-Andreas Salomé lo ha dicho bellamente: "Como una gota que al caer en el mar pierde su forma pero regresa así a su elemento, lo mismo pasa en el tránsito del individuo hacia la muerte, o de su enmarañarse con las fuerzas que dominan la vida."⁹ Pero el lenguaje es tocado por Eros, electrizado por la corriente del deseo, entonces:

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. (DC: 131)

Para Cortázar, "el ascenso paulatino a la delicia" es uno con el avance de la escritura por terrenos normalmente vedados. La seducción de la intermitencia del lenguaje, es decir, de las palabras sesgadas por la sintaxis poética, es ya un primer elemento de encanto, de deshabitualización del decir cotidiano, de imaginación propulsada por un movimiento en el que el poeta se diluye en el canto para ir al ser de lo cantado. Así, el amante dispersa su fuerza y se dispersa luego de la ruptura con la unidad del tiempo y con el espacio finitos, sólo después del vértigo sexual "flotar en el reposo" es la anulación de todo, la consecución del deseo en la calma indefinible de "la medusa a medio sueño entre el agua y el sol". Momentáneamente, poeta y amante recobran la unidad perdida del ser. Bataille apunta que "lo que está

⁹ Lou-Andreas Salomé. *El Erotismo*, Barcelona, El barquero, p.37.

siempre en cuestión es sustituir el aislamiento del ser, su discontinuidad, por un sentimiento de continuidad profunda". (ER: 29) En poesía y erotismo se busca suplir una carencia que puede remontarse al origen del hombre, una restitución del ser que en la escritura poética se resuelve en enriquecimiento ontológico y en el erotismo se vuelca a la continuidad del ser.

En el erotismo se da la misma paradoja que en la poesía. En ambos se pretende la negación de todo límite para saltar al otro lado, cuestión que sin embargo no puede manifestarse sin la ayuda de un instrumento concreto que es el lenguaje y lo que se derive de él, o de un objeto, en el caso del erotismo. En la poética de Cortázar este impedimento se convierte en angustia, el poeta sabe que está condicionado por el instrumento lingüístico que nos impele a un borde limítrofe. No obstante, el franqueamiento de los límites se enfrenta con lo que se tiene; el poeta emprende la empresa icariana que sabe perdida de antemano. Por ello el desgarramiento continuo, por ello Eros es placer a veces innominable:

No puedo decir noche, decir lágrima,
Echar al 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. (DC:132)

De cualquier modo, el poeta libra el combate en el campo de lo humano, de lo asequible a nuestra condición para, fragmentariamente, alcanzar la continuidad de la vida "[...] respecto a la totalidad de lo experimentable".¹⁰ La sensación de lo irrepetible de la experiencia erótica llena de melancolía el avance de la escritura, pero

¹⁰ Calvino, *op. cit.*: p. 84

al menos queda el testimonio transfigurado en “viento, paloma, lágrima, murmullo”, que nos aproxima a la vivencia interior del poeta.

Cortázar se rehúsa a hacer del lenguaje filosófico-enunciativo la vía de acercamiento al ser, a la vivencia extrema del erotismo. Sabe que la única manera de tener acceso a ese plano es a través de la experiencia interior y no a partir del conocimiento objetivado de esa experiencia, vista desde fuera, pues “¿[...] qué significa la reflexión del ser humano sobre sí mismo y sobre el ser en general, si permanece ajena a los estados de emoción más intensos?” (ER: 349). “La poesía -continúa Bataille- conduce al mismo punto que cada forma de erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte a la continuidad”. (ER: 40) La teoría de la impersonalidad poética de Cortázar¹¹ entronca con la noción de erotismo que postula el escritor francés, especialmente en lo que concierne a la fenomenología de la catarsis poética y la de la experiencia erótica. Paz ha escrito que el “erotismo [...] es una poética corporal [...] y la poesía es una erótica verbal”, en tanto que ambas son dirigidas por la imaginación, y con ella transfiguran sus finalidades naturales: “al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora”.¹² En Cortázar, la ceremonia (en sentido lato) de la escritura “aparece como uma aventura no reino da imaginação, como um desejo constante de passagem para uma realidade inefável, de que se tenta apossar com a linguagem criadora”.¹³ Por eso nos reconocemos en ese reino imaginario. La relación que se establece con el lector parte de una coincidencia que

¹¹ V. *supra*, inciso II.1 de esta tesis.

¹² Paz, *op. cit.*, nota 7, p. 10

¹³ David Arriguuci jr., *O escorpião enalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*, São Paulo, Editora Perspectiva, p. 28. [La obra] aparece como una escritura en el reino de la imaginación, como un deseo de tránsito hacia una realidad inefable, que se intenta perfilar con el lenguaje creador.

sin embargo es indefinible porque no se sabemos exactamente qué es, pero recorriendo los parajes de la fantasía erótica, Cortázar nos enseña a mirar lo que pensábamos pertenecía al ámbito exclusivo de la intimidad. De ahí que el milagro de la gran literatura se dé en el reconocimiento de las coincidencias que fundan nuestra humanidad, es decir, en el vínculo con los otros.

En un espléndido ensayo¹⁴ de 1969, J. Cortázar hizo una crítica que tiene como eje la demanda de un nuevo erotismo para la literatura latinoamericana. La inhibición de las expresiones eróticas en la escritura –considera Cortázar– es una de las muestras que subrayan el atraso de los escritores que pertenecen a una tradición cimentada por “obispos y machos puros [que] vuelven incommunicable todo lenguaje al nivel del amor de los cuerpos”. (p.59) Exceptuando la poesía amorosa, en donde se camina con pasos optimistas, el autor argentino asevera que es tiempo de pugnar por el derecho a una propia “erótica del verbo”, (p. 58) aunque no se le escapa que no es una tarea que corresponda únicamente a la emancipación de unos cuantos elegidos, sino que depende de la conquista de otras libertades desde un punto de vista colectivo. Cortázar lamenta que las tentativas de expresión erótica en América Latina se conformen con el tremendismo de un estilo “peludo”, pero nada más allá en comparación con la naturalidad y la libertad que han ganado algunos autores europeos para comunicar situaciones eróticas exentas de pudibundez o de exhibicionismo, que prevalecen en nuestro espectro cultural. Por eso señala que la expresión literaria merecedora del adjetivo erótica “es inconcebible sin *delicadeza*, y en literatura esa delicadeza nace del ejercicio natural de una libertad y una soltura

¹⁴ “Que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, en *Último round*, México, siglo veintiuno editores, t II, 1983.

que responden culturalmente a la eliminación de todo tabú en la escritura". (p. 66)

Finalmente, nuestro autor subraya la carencia de un "eros ludens", del que se derivarían otros aspectos ausentes en la tradición hispánica. Por ejemplo, Cortázar se pregunta en qué momento vendrá la alegría: "¿Para cuándo la ternura, la tristeza, la sencillez, la naturalidad, el amor?". (p. 71) El escritor argentino no alude aquí a la consideración, digamos positiva de la sexualidad, sino a la reivindicación estética, a la liberación de la retórica y el escamoteo, para dar el "salto formal y expresivo hacia la conquista e ilustración del erotismo en el verbo". (p. 84) En este ensayo se pueden advertir con facilidad los trazos generales de un erotismo dominado por el componente lúdico, sin embargo, la crítica ha señalado con razón que en el erotismo cortazariano se presenta frecuentemente la figura amenazante de la mujer, que por otra parte suele ser el objeto de agresión y humillación por parte de personajes masculinos no exentos de machismo.¹⁵ En otro orden de ideas, o más bien de perspectivas, Alicia Helda Puleo señala que la relación que han hecho algunos críticos entre la obra de Bataille y la erótica de Cortázar es injustificada, porque al adoptarse este enfoque de algún modo se legitima la violencia de la sexualidad que pretende pasar por experiencia ontológica primordial.¹⁶ No se discutirá esta última opinión porque rebasa el tema de este escrito, sin embargo creo necesario señalar que

¹⁵ Cfr. Paciencia Ontañón de Lope, *En torno a Julio Cortázar*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995, pp. 85-87; Evelyn Picon Garfield, *Cortázar por Cortázar*, México, Universidad Veracruzana, 1978, p. 102.

¹⁶ Alicia Helda Puleo considera que la interpretación del erotismo relacionada con las religiones antiguas, en donde el acceso a lo sagrado se da a través del sacrificio de la mujer por parte del hombre para devolverla al caos indiferenciado —y esto sería el equivalente de las relaciones sexuales: el hombre penetra a la mujer para despojarla de su identidad y arrojarla a la continuidad del ser—, no pertenece a la esfera de lo sagrado y por ende desligado de la historia, sino que es un aspecto social más de las relaciones entre los sexos. De acuerdo con esta perspectiva, que la autora considera errónea, esta mitificación "tiene el valor de aprobación de tal conducta como acto transgresor con cualidades liberadoras". "La sexualidad fantástica", p. 203, en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, vol. I, Madrid, Fundamentos, 1986.

no hay por qué negar el elemento sadomasoquista en la obra de Cortázar, que se manifiesta en diferentes grados y formas, y me parece de una honestidad primaria aceptar que la complejidad de la sexualidad humana no tiene porque aceptar limitantes, en lo que se refiere a la expresión literaria, de lo que se considera moralmente adecuado en un erotismo ideal. Por lo demás, se verá que el erotismo de la narrativa de Cortázar tiene contrastes significativos respecto de lo que podemos apreciar en la poesía.

En el erotismo Cortazariano se concibe a la mujer como puerto de belleza que conduce a un lugar más allá, escondido en los márgenes de nuestra percepción habitual. La exploración de la geografía femenina se convierte en un rito que el poeta transfigura en lo más hondo de su goce:

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 (VF: 133)

En “el viaje fabuloso”, el poeta fecunda con su mirada escrutadora el objeto del deseo, la tierra incógnita sólo adquiere realidad por gracia del recorrido que habita nuevas formas transfiguradas: “el ancla remontando su limo”, el avance lúdico del cuerpo transita hacia laderas inexploradas: “tu espalda tu cintura”. Así, la escritura del deseo traza su ruta en “[...] el espacio imaginario, aunque todo

imaginario funda su posibilidad en el espacio que recorre”.¹⁷ En esa exploración, el poeta teje sus redes en alguno de los escenarios del cuerpo:

El país de la palma de tu mano,
Cómo acosé sus ríos y me perdí en sus médanos
En busca de la fuente del mercurio más rojo
Que convocara con su antiguo gongo
Allá arriba la luna de tus labios, la sonrisa naciente.

Peloponeso de marfil y bronce
El diminuto mapa de tu mano,

Todo nace en tu mano, planisferio, azafrán y ron añejo. EMEC: (138,139)

El deseo se materializa en la escritura erotizada, el poeta quiere franquear las vallas de las sílabas e ir sin intermediación en busca de lo ausente. Porque se escribe desde la ausencia, desde un pretérito volcado a la insinuación del presente, desde el más vivo indicio de una presencia tráfuga, que se desvanece entre evocaciones perdidas y rastros que se diluyen: “Cómo acosé sus ríos y me perdí en sus médanos”, y cómo la delicadeza de la palabra poética de Cortázar aligera el fardo de la ausencia, aún convocando desde ella: La “luna”, rectora de los ritmos universales en las antiguas teogonías se resuelve en “labios” y percusión de “gongo”, para conciliar los ritmos de los amantes, para provocar “la sonrisa naciente”.

Los indicios, los signos que sugieren sigilosamente lo que esconden se manifiestan:

¹⁷ Armando Pereira, *Deseo y escritura*. México, Premiá, p. 13

Te reconozco, subo por el perfume de tu pelo
Hasta esa voz que nuevamente solicita, contemplamos
Al mismo tiempo la isla en la que somos
Náufragos y paisaje, pie y arena,
También tu me levantas de la nada
Con el error de la mirada por mi pecho y mi sexo
La caricia que inventa en mi cintura su galope de potros. (N: 143)

En la exploración, los señuelos de reconocimiento son “el perfume”, “la voz”, signos que preludian el ritual de esencia marítima entre los amantes. El ejercicio de seducción en la escritura es también transformación; en el poema se propone un espacio de metamorfosis en el que “somos náufragos y paisaje, pie y arena”: recurso de posesión erótica que hace de la escritura “la superficie de un cuerpo”.¹⁸ Superficie que es territorio de conquista:

Nuestro planeta más preciso fue esa cama donde lentas,
imperiosas geograffas iban naciendo de nuestros viajes,
de tanto desembarco amable o resistido, de embajadas
con cestos de frutas o agazapados flecheros, y cada
poza, cada río, cada colina y cada llano los ganamos en
noches extenuantes, entre oscuros parlamentos de
aliados o enemigos. ¡Oh viajera de ti misma, máquina
de olvido! (TPP: 198,199)

El tópico de la exploración, del viaje a través del cuerpo, recupera calidad de invención, de nacimiento de realidades paralelas que se vierten en la escritura; ya no sólo como tópico, sino como punto de partida para la imaginación creadora donde poesía y sexualidad se acompañan en un camino de transfiguración, de viaje inacabado que espera ser completado por el lector. Eros, en su paso, contagia lo que toca; “para él -dice Armando Pereira-, el cuerpo es una región sin límites ni demarcaciones precisas”. Se trata de “una superficie que debe ser recorrida en la

¹⁸ *Ibid*

experiencia que le es propia: la experiencia del placer".¹⁹ Pero es placer en la escritura, en la invención. Por otra parte, y siguiendo la idea de Roland Barthes, para quien la escrutación del cuerpo de la amada equivale a explorarla como si se quisiera ver lo que tiene adentro, no es difícil identificar la perturbación del apasionado que lo lleva al extremo del deseo ilimitado: la fusión de los cuerpos.

En la poesía de Cortázar, la idea del erotismo puro, es decir, separado del amor, pero no de la delicadeza, concita en su espacio imaginario una cierta vertiente lúdica que incluye la ternura, e incluso la alegría. El tono del amor de ocasión se resuelve en imágenes cuya delicadeza lo aligera de la pesadez de una mera relación de cuerpos. Así, el recuerdo desde la ausencia se hace palpable:

Tan sólo compartimos los bares y las calles
Antes de amarnos contra tres espejos:
¿Qué más podría darme tu recuerdo?

Pero yo se guardar y usar lo triste y lo barato
En el mismo bolsillo donde llevo esa vida
Que ilustrará las biografías. Ve pequeño fantasma,
El baño está ahí al lado,
Yo fumaré esperándote,
Empezaremos otra vez. El cielo raso
Dibuja un gato, un número, una mano cortada. (CD: 135)

Un dejo de melancolía anega al poeta porque sabe que del encuentro efímero no le queda sino un listón de discontinuidad, de aislamiento, de recuperación de su individualidad luego de la vuelta a sí mismo. En el recuerdo, de algún modo, el poeta prolonga la empatía de aquel instante con el fantasma, signo imaginario del encuentro fortuito, que lo aguarda mientras fuma para recuperar en el reposo la continuidad de su deseo. El matiz lúdico se define en el último verso; la figura del gato en el cielo, el número y la mano cortada nos retraen a una instancia infantil que,

¹⁹ *Ibid.* p. 44

en contrapartida de la tristeza, desmaterializan la vivencia para aligerarla. Pero las huellas del cuerpo no se desvanecen:

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, [...] 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 los llevara mientras tu te volvías al maldón o al bar
Virgen a tu manera, la manera mejor y más hermosa de ser virgen,
Dadora de las playas para los nuevos juegos. (DP: 136,137)

La historia de la carne edifica en el cuerpo su propio testimonio fantasmático, la corporización de un itinerario gozoso que se transforma en una imagen crítica, “pues su rostro es la huella en un cuerpo de su intercambio: sus traumas, sus alegrías, sus ansias y sus temores . Y cada nuevo intercambio reavivará sobre la piel, al fondo de conciencia del cuerpo que lo sufre, la impronta dejada en él por otros cuerpos”.²⁰ El recorrido de esa historia corporal es otra forma de exploración, o dicho de otro modo: “[...] todo cuerpo es un palimpsesto en el que pueden leerse los diferentes momentos de su sujeción”.²¹ Porque toda nueva huella sólo es posible por la invisibilidad de las huellas que la anteceden, que al registrarse resaltan cada vez la genealogía del placer y la desdicha que las funda. El poeta se sabe un eslabón más en la historia de sujeciones de ese cuerpo, del que nunca es el último, pero al fin parte de “la arena donde tantos arquitectos levantaron sus torres y sus puentes”. De nuevo la entrega no está subordinada a la degradación mercantil de la vendimia, la constante

²⁰ *Ibid.*, p. 46

²¹ *Ibid.*, p. 49

lúdica impide que el acto sexual se convierta en un contrato de compraventa y le da una salida en la que ternura y tristeza no se escapan, porque la generosidad de quien da es también “la manera mejor y más hermosa de ser virgen”.

El poeta rememora el encuentro desde el intervalo que se abre del recuerdo a la palabra: “creo que siempre estuvo entendido que sólo nos daríamos el placer y las fiestas livianas del alcohol y las calles vacías de la medianoche. De ti tengo más que eso, pero en el recuerdo me vuelves desnuda y volcada”. (TPP: 198) La evocación no es socavada por la aparente indiferencia, por la gratuidad de los encuentros casuales, sino que la intensidad del acto erótico se magnifica en el recuerdo del amante por la fascinación del misterio de lo que no entra en juego cotidianamente. La transgresión de la prohibición, que es la revulsión del orden habitual, la delicadeza y el componente lúdico, típico de la dinámica cortesana, restituyen en el imaginario el espacio de la lucha de los cuerpos y lo separan del mero intercambio de mercancías. Bataille no duda en reconocer que lo ajeno, lo extraño, suscita el erotismo: “Somos admitidos al conocimiento de un placer en el que la noción de placer se mezcla al misterio, expresivo del interdicto que determina el placer al mismo tiempo que lo condena.” (ER: 150) El interdicto o la prohibición condicionan el erotismo al intentar ponerle cerco a lo que por definición tiene un carácter ilimitado, y el principal interdicto para la vida del progreso y el ordenamiento es la muerte, que se manifiesta en el arte poético en diferentes grados.

Roland Barthes concibe el abismo de modo singular: “La explosión del abismo puede venir de una herida pero también de una fusión: muerte abierta, por dilución en el éter, muerte cerrada de la tumba común. El abismo es un momento de hipnosis.

Una sugestión actúa, que me empuja ha desvanecerme sin matarme.”²² En la poesía de Cortázar, las imágenes abisales dan cuenta del acceso temporal del poeta a la unidad del Ser a través de la disolución de las formas que mantienen el orden:

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 (N: 144)

El amante alcanza por fin la experiencia erótica del ascenso en “un vuelo de gaviotas” por el que busca acceder a otro plano a través de los ojos y los cuerpos que son precisamente eso, señuelos, indicios concretos que abren la ventana a estados extremos de sugestión en donde el ente abismado se pierde, se suprime para exaltarse en la honda fosa de un rapto erótico:

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 boca abajo entre medusas muertas y cristales de sal donde arde el mundo. (N: 145)

El erotismo es una ceremonia –según Bataille– cuyo último sentido es la muerte. Hay que subrayar que se hace alusión al sentido y no a la muerte en sí misma, que terminaría por anular las tentativas de cualquier orden; esto porque “el paso del estado normal al del deseo erótico supone en nosotros la disolución relativa del ser constituido en el orden discontinuo”. (ER: 31) Y estando condenados a la fragilidad fisiológica de un corazón que dejará de caminar, lo que en el erotismo se busca es la continuidad ilimitada, la fusión:

²² Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, siglo xxi editores, 1982, pp. 21, 22.

Quiero llegar a ti de ti misma
Mirándote desde tus ojos,
Besándote con esa boca que me besa.
No puede ser que seamos dos, no puede ser
Que seamos
Dos. (NDS:148)

La amargura del amante es cierta porque sabe que en el fondo tal fusión es objetivamente imposible, no hay supresión del abismo que lo separa de la amada. El ardor voluptuoso -herida que no sana- resalta el sufrir insular que no tiene más que padecer en el aislamiento, en la soledad.

Dime porqué todavía te deseo, porqué tu nombre vuelve
Como el hacha a la herida en una amarga visitación de medianoche (A: 149)

De ahí el sentimiento de desgarró que vive permanentemente el amante al ser incapaz de franquear las distancias, de incrustarse en el objeto de su deseo; sin embargo, en el orgasmo, en la disolución de las formas, en la noche de muerte, la sugestión de la fusión se hace al menos en parte susceptible de realidad, de continuidad del ser en el ser del otro. Los amantes se vuelcan al gozo, al sentido último del erotismo:

Son los amantes, su isla flota a la deriva
Hacia muertes de césped, hacia puertos
Que se abren entre sábanas (LM: 219)

Pero si, en el límite, el erotismo va de la mano con el sentido de la muerte, los amantes no dudan en recuperar ese sentido en la figura de un prisma que se disuelve, que los anula individualmente para fundirlos "en una unidad más plena".²³

²³ Pereira, *op. cit.* p. 104

3.4 Memoria y tiempo

En la bóveda de la tarde cada pájaro es un punto del
recuerdo.

Julio Cortázar *Salvo el crepúsculo*

El enemigo jurado de Eros es el tiempo, porque el placer es siempre efímero. La vida conlleva la certeza de su fin, pero pretende la prolongación del goce del placer. No obstante, el tiempo no negocia con la balanza del placer porque, en suma, su paso implacable no se puede evitar. En los prosemas de Cortázar está presente la restitución del tiempo, la mirada de la memoria, la mirada de lo que fue: "Cada memoria enamorada guarda sus magdalenas y la mía -sábelo, allí donde estés- es el perfume del tabaco rubio que me devuelve a tu espigada noche, a la ráfaga de tu más profunda piel". (TPP: 198) El signo de este poema es la memoria, "Chacun ses Madeleines, chacun ses Albertines" (CD: 134) -escribe Cortázar en otro poema-, pero la evocación a Proust alude a lo mismo: al tiempo recobrado de la felicidad, a la aspiración de un aroma que de pronto se transfigura en el recuerdo: "Y entonces me paso la mano por la cara con un gesto distraído y el perfume del tabaco en mis dedos te trae otra vez para arrancarme a este presente acostumbrado, te proyecta antílope en la pantalla de ese lecho donde vivimos las interminables rutas de un efímero encuentro." (TPP: 199)

Señala Herbert Marcuse que la felicidad y la libertad han estado vinculadas con la noción de la recuperación del tiempo. La memoria salva el tiempo perdido que es por excelencia el tiempo de la bonanza y la realización de Eros, que, tocado por la conciencia, es puesto en marcha por el recuerdo. Los fines no son otros que la

protesta contra la renuncia, contra el olvido del pasado y el uso de la memoria para derrotar al tiempo en un mundo asentado bajo su dominación.²⁴ Pero es la protesta del recuerdo contra la tiranía inmovilizadora del tiempo que revela la conformación de un pasado imaginario, de una nostalgia que el erotismo puede paliar, pues sólo la fascinación de un acto inhabitual es capaz de hacer cruzar a los amantes la puerta de ese escenario perdido: “Dijiste: ‘me da pena, sabes’, y volcada de espaldas me miraste con ojos y senos, con labios que trazaban una flor de lentos pétalos.” El juego que funda la humanidad de los amantes tiene que ver con la transgresión del interdicto. El pudor, primer movimiento que consiste en la negación del deseo, (ER:184) es sin embargo un elemento de intensificación de ese deseo; luego, en una segunda instancia, la barrera contra el asalto del amante se desmorona lentamente: “Tuve que doblarte los brazos, murmurar mi último deseo con el correr de las manos por las más dulces colinas, sintiendo como poco a poco cedías y te echabas de lado hasta rendir el sedoso muro de tu espalda donde un menudo omópato tenía algo de ala de ángel mancillado”. (TPP: 202) Lo que la vergüenza de ella manifiesta es que el interdicto no ha sido echado completamente de lado, la conciencia de la transgresión no desaparece: “en algún momento llegué a perderme en el pasaje hurtado y prieto que se negaba al goce de mis labios mientras desde tan allá, desde tu país de arriba y lejos, murmuraba tu pena una última defensa abandonada”. (TPP: 202) La superación del interdicto de la sodomía heterosexual se da más libre y natural, la ruptura de lo habitual le da al acto erótico su derecho de ciudad: “Más tarde comprendiste y no

²⁴ Marcuse, *op. cit.*, p. 239

hubo pena, me cediste la ciudad de tu más profunda piel desde tanto horizonte diferente, después de fabulosas máquinas de sitio y parlamentos y batallas". (TFP: 203)

Aunque el acto erótico detiene la fluencia del tiempo, hay una incertidumbre que lo ensombrece:

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. (LM: 219)

Los amantes no ignoran que de cualquier forma "todo placer es breve, que para todas las cosas finitas la hora de su nacimiento es la hora de su muerte".²⁵ El "tigre"²⁶ es la amenaza del tiempo que condesciende con el placer para luego darle la estocada definitiva, porque "Eros ofende el tabú decisivo que sanciona el placer libidinal sólo como una condición temporal y controlada, no como una fuente permanente de la existencia humana".²⁷ La disolución de los cuerpos, la desaparición paulatina de la vida orgánica sugiere el sentido de la muerte:

Me siento morir en ti, atravesado de espacios
Que crecen, que me comen igual que mariposas hambrientas. (LS:150)

El erotismo traza una línea paralela a la actividad poética en cuyo descenso se aspira a la apropiación ilimitada del ser. No otra cosa busca el poeta en el poema al descolocar las piezas del memorama y redistribuirlas en una nueva cifra asombrosa: la ruptura, que en el erotismo equivale a una violencia dulcificada:

²⁵ *Ibid.*: p. 238

²⁶ En entrevista con Evelyn Picon Garfield, J. Cortázar externó: "el león en la vida cotidiana no me produce ninguna impresión. En cambio un tigre sí, aunque esté en una jaula, y a veces cuando estoy un poco demasiado cansado, cuando se tiene un cierto tipo de alucinación o de ideas inquietantes, la imagen es siempre la de 'Bestiario'. [...] El tigre me parece mucho más horrible que el león, más amenazante". *Op. cit.*, nota 15, p. 99.

²⁷ Marcuse, *op. cit.*: p. 240

¿Qué memoria diferente tendrá el odio que sigue al

Porque en esas noches nos queríamos más que si
Bajo la luna en las arenas enredados y oliendo a

Nos llamábamos con nombres de animales dulces, de árboles que echan
No había fin para ese interminable comienzo de cada

Siempre en algún momento se mezclaban nuestras voces si
Podría haber durado como el cielo verde y duró encima de mis (HAIJ: 12?)

Por un momento, las voces se confunden en un solo rictus, acceden a la eternidad y en ella se pierden, se extravían en el pasaje nocturno, que es intervalo de ensoñación. Con el clímax, el tiempo se difiere, la impulsión erótica le da un mentís a la irrevocabilidad del tiempo porque hace de ese "interminable comienzo" un trance inagotable. El deseo florece en la esfera lúdica del poema y dilata su diámetro para concitar en el mismo espacio escritural el goce del juego y el placer libidinal. La elipsis lúdica de este poema compromete al lector en el juego de la invención de su propio deseo, porque la escritura es un espacio en donde el poeta no sólo propone su deseo, sino que también propicia la invención del deseo del otro, el del lector.

4 Conclusiones

Si la expresión de poema en prosa apareció como una refutación a la clasificación ortodoxa de géneros, y en su momento tuvo la utilidad de servir para diferenciarse de las formas cercanas, de las cuales no se distinguía, hoy es una categoría que no puede contener sin dificultad los poemas que nacieron fuera del contexto que justifica la pertinencia y especificidad de dicha nomenclatura. Luego de la anulación de muchas de las concepciones que fundaban el ejercicio de la poesía desde el siglo XIX, luego de las vanguardias poéticas de las primeras décadas del siglo XX, luego de la pérdida de la rima y la forma versificada, en el horizonte poético se han establecido vías que responden a una praxis formal diferente. La crítica ha señalado que la polaridad que soporta al poema en prosa se debe a tendencias antagónicas que son esencia de uno y otros géneros, algo así como aventura y orden mezclándose en una misma tentativa de escritura. Sin embargo, tal oposición basada en el canon tradicional resulta poco fértil para comprender la naturaleza de los poemas de Cortázar. De hecho, para los propósitos de este trabajo, es la autenticidad uno de los valores a partir del cual se ha buscado distinguir lo poético en cualquier forma discursiva, según la noción que postula el crítico alemán Johannes Pfeiffer, para quien la poesía auténtica es una con su expresión; condición única e inseparable.

En lo que concierne directamente a la expresión poética de Cortázar, cabe señalar que ésta no puede ser concebida al margen de la condición humana; por ello, si dicha condición supera la aspiración meramente estética y formal, es claro que sin perder rigor, los poemas del autor argentino buscan comunicar lo mejor de las

posibilidades del hombre, en la medida en que el Ser es posibilidad de invención. Cortázar parte del principio de que la realidad sólo puede ser formulada poéticamente, de ahí que gran parte de la obra -y específicamente los poemas presentados- haya sido concebida bajo el signo de la poesía, pues sólo en la expresión literaria donde rige lo poético, la dualidad tradicional que separa fondo y forma pierde su razón de ser; y es natural que pierda su razón, si lo que el poeta expresa no guarda una relación de analogía con el vehículo que la expone. Así, la realidad apprehendida de este modo, y reformulada en términos poéticos, puede ser trasladada a esferas tales como la narrativa, la poemática o la dramática, y seguirá habiendo poesía, porque la obra, en su raíz, está así concebida. Interesa subrayar, por lo demás, que estos poemas, impregnados de intuición, tienen características comunes: brevedad, compacidad, levedad, intensidad, y soltura rítmica; cualidades que singularizan el estilo de Cortázar, pero que a su vez lo vinculan con la tradición de la lírica hispanoamericana.

Si se ha vacilado entre los términos *prosema* y *poema* es porque Cortázar, que se sabía poeta, había distinguido y designado con diferentes nombres como *pameos*, *meopas* o *prosemas*, un poco por pudor, aquellos poemas que no entraban categóricamente en las formas establecidas. Pero en lo que se refiere a la consideración última del poema como texto poético, los *prosemas* se entienden simplemente como poemas, en y por la realización del lector.

En lo que toca a la poética de Cortázar, una parte significativa de sus ideas está marcada por la figura y el pensamiento de John Keats. Sin duda, la noción de impersonalidad poética está vinculada con la camaleonidad del propio Cortázar,

pues, para ambos escritores, el poeta es el ser desprovisto de las categorías mentales que predisponen a la mayoría de los hombres a la protección de su individualidad; es decir, en el artista los objetos poéticos irrumpen abruptamente en su personalidad indefensa, situación propicia para que en un momento de consustancialidad las presiones del exterior aneguen la mente del poeta. Se hace referencia a la ampliación del ámbito del artista en la fluencia vital de la otredad que es posible sólo por gracia de esa cualidad poética que busca penetrar en la esencialidad de las cosas. Esencialidad que, a pesar de ser incognoscible, se muestra a partir de una realidad fisurada por la transgresión imaginativa del escritor.

Para Cortázar, el poeta busca poseer las quintaesencias vitales de lo "Otro" a través de la analogía, que es el instrumento por el cual se cumple el ansia de posesión. El símbolo de la esponja, por ejemplo, da cuenta de esta capacidad de absorción de elementos ajenos, figura siempre lista para extraer las entidades que desea, las esencias que han de ser cantadas por el poeta.

En la poética de Cortázar la analogía, como instrumento de conocimiento de la realidad, y la magia, como sostén de la mentalidad mítica, se proyectan en una finalidad coincidente: en la postulación de una vivencia analógica en el seno mismo del Ser, instancia donde el sentimiento de pertenencia de los hombres con el todo son comunes al mago y al poeta. Rito y metáfora, hechizo y palabra, posibilitan el acceso a modalidades privilegiadas del Ser y a la concepción mágica de un universo en el que se comunican las correspondencias de la realidad. Para Cortázar, la poesía nos permite acceder a lugares que nos salvan del aislamiento, que anulan las diferencias

en el tránsito hacia el enriquecimiento ontológico, gracias a la facultad del poeta que aprehende con intuición lúcida las esencias del mundo.

En lo referente a la relación de la poética y la erótica cortazariana, se ha visto que la escritura poética es en sí misma un instrumento de seducción, voluntad de fascinación, pero sucede que bajo el influjo del impulso expresivo del erotismo, la escritura es propulsada a una intensidad y profundidad impares. La confluencia de poesía y erotismo son un camino hacia la ruptura de las formas regulares que nos constituyen. El vuelco a la ensoñación poética nos abisma, la abertura a lo ilimitado de la experiencia erótica nos seduce, pero la confluencia de ambas nos empuja a una suerte de dilución de nuestro ser, nos empuja a una breve muerte donde se instala la eternidad o una posible continuidad del Ser; que sería un paraje vedado si no fuese porque la sintaxis poética abre intervalos, fisuras de la unidad del tiempo que en la actividad erótica permite la fusión de los amantes en un instante intemporal.

La erótica del camaleón es sinónimo de libertad en la escritura frente a la relación de los cuerpos. Al contrario de lo que podría esperarse, si se toma en cuenta el erotismo de la narrativa, la escritura poética está signada por la delicadeza, característica que define el tacto poético de Cortázar. Si habitualmente la ternura se ha considerado como parte ajena del erotismo, en la poesía de nuestro autor aparece como un indicio que retarda e incentiva el momento climático de la relación corporal. La poesía erótica en Cortázar es metáfora de exploración, de conquista de una geografía femenina transfigurada e iluminada por el deseo de posesión, de apropiación ilimitada del amante. Pero es preciso transgredir el misterio que nace de lo desconocido, pues es la única fuerza capaz de arrancarnos de nosotros mismos

para llevarnos al puerto del recuerdo, hacia un más allá que si bien es objetivamente inaccesible, el poeta se obstina en recuperarlo.

En la poesía de Julio Cortázar, el espacio del poema es el espacio de la mirada enamorada de la memoria que busca detener el tiempo, pero también es el lugar donde el juego y la aventura libidinal encuentran su última morada.

5 Apéndice: Prosemas eróticos de Julio Cortázar

Tu más profunda piel

Pénétrez le secret doré
Tout n'est qu'une flamme rapide
Que fleurit la rose adorable
Et d'ou monte un parfum exquis

APOLLINAIRE, *Les collines*

Cada memoria enamorada guarda sus magdalenas y la mía —sábelo, allí donde estés— es el perfume del tabaco rubio que me devuelve a tu espigada noche, a la ráfaga de tu más profunda piel. No el tabaco que se aspira, el humo que tapiza las gargantas, sino esa vaga fragancia que deja la pipa en los dedos y que en el algún momento, en algún gesto inadvertido, asciende con su látigo de delicia para encabritar tu recuerdo, la sombra de tu espalda contra el blanco velamen de las sábanas.

No me mires desde la ausencia con esa gravedad un poco infantil que hacía de tu rostro una máscara de joven faraón nubio. Creo que siempre estuvo entendido que sólo nos daríamos las fiestas livianas del alcohol y las calles vacías de la media noche. De ti tengo más que eso, pero en el recuerdo me vienes desnuda y volcada, nuestro planeta más preciso fue esa cama donde lentas, imperiosas geografías iban naciendo de nuestros viajes, de tanto desembarco amable o resistido, de embajadas con cestos de frutas o agazapados flecheros, y cada poza, cada río, cada colina y cada llano lo ganamos en noches extenuantes, entre oscuros parlamentos de aliados o enemigos. ¡Oh viajera de ti misma, máquina de olvido! Y entonces me paso la mano por la cara con un gesto distraído y el perfume del tabaco te trae otra vez para arrancarme a este presente acostumbrado, te proyecta antilope en la pantalla de ese lecho donde vivimos las incontables rutas de ese efímero encuentro.

Yo aprendía contigo lenguajes paralelos; el de esa geometría de tu cuerpo que me llenaba la boca de teoremas temblorosos, el de tu hablar diferente, tu lengua insular que tantas veces me confundía. Con el perfume del tabaco vuelve ahora un recuerdo preciso que lo abarca todo en un instante que es como un vórtice, sé que dijiste: “Me da pena”, y yo no comprendí porque nada creí que pudiera apenarte en esa mañana de caricias que nos volvía ovillo blanco y negro, lenta danza en el que el uno pesaba sobre el otro para luego dejarse invadir por la presión liviana de unos muslos, unos brazos, rotando blandamente y desligándose hasta otra vez ovillarse y repetir las caídas desde lo alto o lo hondo, jinete o potro, arquero o gacela, hipogrífos afrontados, delfines en mitad del salto. Entonces aprendí que la pena en tu boca era otro nombre del pudor

y la vergüenza, y que no te decidías a mi nueva sed que ya tanto habías saciado, que me rechazabas suplicando con esa manera de esconder los ojos, de apoyar el mentón en la garganta para no dejarme en la boca más que el negro nido de tu pelo.

Dijiste: “Me da pena sabes”, y volcada de espaldas me miraste con ojos y senos, con labios que trazaban una flor de lentos pétalos. Tuve que doblarte los brazos, murmurar mi último deseo con el correr de las manos por las más dulces colinas, sintiendo cómo poco a poco cedías y te echabas de lado hasta rendir el sedoso muro de tu espalda donde un menudo omóplato tenía algo de ala de ángel mancillado. Te daba pena, y de esa pena iba nacer el perfume que ahora me devuelve a tu vergüenza, antes de que otro acorde, el último, nos alzara a una misma estremecida réplica. Sé que cerré los ojos, que lami la sal de tu piel, que descendí volcándote hasta sentir tus riñones como el estrechamiento de la jarra donde se apoyan las manos con el ritmo de la ofrenda; en algún momento llegué a perderme en el pasaje hurtado y prieto que se negaba al goce de mis labios mientras desde tan allá, desde tu país de arriba y lejos, murmuraba tu pena una última defensa abandonada.

Con el perfume del tabaco rubio en los dedos asciende otra vez el balbuceo, el temblor de ese oscuro encuentro, sé que mi boca busco la oculta boca estremecida, el labio único ciñéndose a su miedo, el ardiente contorno rosa y bronce que te libraba a mi más extremo viaje. Y como ocurre siempre, no sentí en ese delirio lo que ahora me trae el recuerdo desde un vago aroma de tabaco, pero esa musgosa fragancia, esa canela de sombra hizo su camino secreto a partir del olvido necesario e instantáneo, indecible juego de la carne que oculta a la conciencia lo que mueve las más densas, implacables máquinas del fuego. No eras sabor ni olor, tu más escondido país se daba como imagen y contacto, y sólo unos dedos casualmente manchados de tabaco me devuelven el instante en que me enderecé sobre ti para lentamente reclamar las llaves de pasaje, forzar el dulce trecho donde tu pena tejía las últimas ahora que con la boca hundida en la almohada sollozabas una súplica de oscura aquiescencia, de derramado pelo. Más tarde comprendiste y no hubo pena, me cediste la ciudad de tu más profunda piel desde tanto horizonte diferente, después de fabulosas máquinas de sitio y parlamento y batallas. En esta vaga vainilla de tabaco que hoy me mancha los dedos se despierta la noche en que tuviste tu primera, tu última pena. Cierro los ojos y aspiro en el pasado ese perfume de tu carne más secreta, quisiera no abridos a este ahora donde leo y fumo y todavía creo estar viviendo.

Nafragios en la isla

LA Habana, 1967

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
Regresa del olvido una palabra que decíamos
Entre besos o lágrimas o Londres,
Oh el más amargo de los amos, cómo clavas
Tu dardo de infinitas espumas en mitad de mi vientre,
Tus uñas de tortura en plena en plena boca!*

*No puedo decir noche, decir lágrima
Echar el 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.*

*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*

Canada Dry

*Sé que me acordaré de un cielo raso
Donde las manchas de humedad eran un gato, un número, una mano cortada.*

*Sé que me acordaré del ruido
De un water en alguna habitación lejana del hotel
Su triste catarata de bolsillo, su inevitable recurrencia.*

Chacun ses madelaines, chacun ses Albertines.

*Serás por siempre imán de imágenes,
Las más turbias y vanas me traerás con el gesto
Que en la caliente oscuridad del cuarto
Era encender los cigarrillos del hartazgo,*

*Ver asomar nuestros desnudos cuerpos flanco a flanco,
Las más pequeñas turbias cosas,
Una uña lastimada que te dolía tanto, el triste
Rito de ir a lavarte y regresar, las servidumbres.*

*Tan sólo compartimos los bares y las calles
Antes de amarnos contra tres espejos:
¿Qué más podría darme tu recuerdo?*

*Pero yo sé guardar y usar lo triste y lo barato
En el mismo bolsillo donde llevo esa vida
Que ilustrará las biografías. Ve, pequeño fantasma,
El baño está ahí al lado,
Yo fumaré esperándote,
Empezaremos otra vez. El cielo raso
Dibuja un gato, un número, una mano cortada.*

Dadora de las playas

*De tus muchísimos amantes guardas destrezas, inesperados sesgos,
Caprichos repentinos y falsas negativas que una sonrisa dismantela
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 los 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 playas para los nuevos juegos.*

Empiezas con la magia, eres su extrema operación nocturna

*El país de la palma de tu mano,
Cómo acosé sus ríos y me perdí en sus médanos
En busca de la fuente del mercurio más rojo
Que convocara con su antiguo gongo
Allá arriba la luna de tus labios, la sonrisa naciente.*

*Peloponeso de marfil y bronce
El diminuto mapa de tu mano,*

*Poza para estos labios que persiguen
Cada línea de tiempo.*

*Huelo esa arena, escucho sus chacales,
Hay amarres y hogueras en tu mano,
Hay trampas, solitarios
Bares de medianoche con pianistas cansados
Y tú misma arrimada a tu voz que recorta la sombra
Una vaga columna de leche y de vainilla.*

*Todo nace en tu mano, planisferio azafrán y ron añejo,
Y luego sigue, trepa, engaña y tempestades,
Ombigo rosa, labios retraídos, feeling,
De golpe es Sergio y su guitarra, es esa niña herida de verano
Que nos dio aquella flor en una esquina con un vago: "Yo debo".*

*Te contaré del viaje, entredormida,
Alzaré el portulano sigiloso,
Te diré de la niebla que arrulla en tu garganta,
De los juegos de azar que arrastran por trastiendas
A marineros ebrios, a muchachas de tránsito,
Que son el alfabeto de ese lenguaje, el gesto
Con que te das, combada, murmurando una fuente entre espadañas.*

Allí donde al fin debo.

Naufragios

*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 ya 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 galope de potros.*

*En la luz eres sombra y yo soy luz, soy la luz de tu sombra
Y tu echada en las 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 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 orbita y señuelo, una consagración y un laberinto de murciélagos,
Lo que en la oscuridad surgía como un placer 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 que la cresta
De la ola cenital nos arrebató
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.*

Ceremonia recurrente

*El animal totémico con sus uñas de luz,
Los objetos que junta la oscuridad debajo de la cama,
El ritmo misterioso de la respiración, la sombra
Que tu sudor dibuja en el olfato, el día ya inminente.
Entonces me enderezo, todavía batido por las aguas del sueño,
Vuelvo de un continente a medias ciego
Donde también estabas tú pero eras otra,
Y cuando te consulto con la boca y los dedos, recorro el horizonte de tus flancos
(dulcemente te enojas, quieres seguir durmiendo, me dices bruto y tonto,
Te debates riendo, no te dejas tomar pero ya es tarde, un fuego
De piel y de azabache, las figuras del sueño)*

*El animal totémico a los pies de la hoguera
Con sus uñas de luz y sus alas de almizcle.*

Y después despertamos y es domingo y febrero.

*

No me dejes sólo frente a ti,
No me libres a la desnuda noche,
A la luna filosa de las encrucijadas,
A no ser más que estos labios que te beben.
Quiero ir a ti desde ti misma,
Con ese movimiento que fustiga tu cuerpo,
Lo tiende bajo el viento como un velamen negro.
Quiero llegar a ti desde ti misma,
Mirándote desde tus ojos,
Besándote con esa boca que me besa.
No puede ser que seamos dos, no puede ser
Que seamos
Dos.

Aftermath

Dime por qué todavía te deseo, por qué tu nombre vuelve
Como el hacha a la herida en una amarga visitación de medianoche,
A la vera de un campo funerario donde las larvas multiplican
Húmedas babas, recuento interminable de torpezas,
Dime desde esa nada donde ahora te atrincheras, dime
Por qué me basta componer un mecanismo elemental de sílabas,
Discar en el cogollo de la niebla las cifras de tu nombre
Para que solitariamente
Me agobie la esperanza de una menuda migración de dedos por mi pelo,
De una fragancia en donde habita el musgo.

La hoguera donde arde una

*Fue el primero en acusarme de
Sin pruebas y quizá doliéndole, pero había los que
Ya se sabe en un pueblo perdido entre
El tiempo pesa inmóvil y sólo cada
Gentes que viven de telarañas, de lentas
Acaso tienen corazón pero cuando hablan es
¿De qué podían acusarme si solamente habíamos
Imposible que el mero despecho, después de aquella
(Tal vez la luna llena, la noche en que me llevo hasta
Morder en el amor no es tan extraño cuando se ha
Yo había gemido, sí, y en algún momento pude
Después no hablamos de eso, el parecía orgulloso de
Siempre parecen orgullosos si gemimos, pero entonces
¿Qué memoria diferente tendrá el odio que sigue al
porque en esas noches nos queríamos más que si
bajo la luna en las arenas enredados y oliendo a
(Lo habré mordido, sí, morder en el amor no es tan
Nunca me dijo nada, sólo atento a
Me perfumaba los senos con hierbas que mi madre
Y él, la alegría del tabaco en la barba, y tanta
Nunca llovió cuando bajábamos al río, pero a veces
Un pañuelo blanco y negro, me lo pasaba despacio mientras
Nos llamábamos con nombres de animales dulces, de árboles que echan
No había fin para ese interminable comienzo de cada
(Lo habré mordido mientras él clavado en mí me
Siempre en algún momento se mezclaban nuestras voces si
Podría haber durado como el cielo verde y duró encima de mis
¿Por qué, si abrazado sosteníamos al mundo contra
Hasta una noche, la recuerdo como un clavo en la boca, en que sentí
Oh la luna en su cara, esa muerta caricia sobre una piel que antes
¿Por qué se tambaleaba, por que su cuerpo se vencía como si*

-¿Estás enfermo? Tiéndete al abrigo, deja que te
Lo sentía temblar como miedo o bruma y cuando me miró
Mis manos lo tejían buscando otra vez ese latido, ese tambor caliente y
Hasta el alba fui sombra fiel, y esperé que de nuevo
Pero vino otra luna y nos tocamos y comprendí que ya
Y el temblaba de cólera y me arrancó la blusa como
Lo ayudé, fui su perra, lamí el látigo esperando
Mentí el grito y el llanto como si de verdad su carne me
(No lo mordí ya más pero gemía y suplicaba para darle la
Pudo creer todavía, se alzó con la sonrisa del comienzo, cuando
Pero en la despedida tropezó y lo vi volverse, todo mueca
Sola en mi casa esperé abrazada a mis rodillas hasta
El primero en acusarme fue
(Lo habré mordido, morder en el amor no es
Ahora ya sé que cuando llegue la mañana en que me
Le faltará valor para acercar la antorcha a los
Lo hará otro por él mientras desde su casa
La ventana entornada que da sobre la plaza donde
Miraré hasta el final esa ventan mientras
Lo morderé hasta el fin, morder en el amor no es tan

Liquidación de saldos

*Me siento morir en ti, atravesado de espacios
Que crecen, que me comen igual que mariposas hambrientas.
Cierro los ojos y estoy tendido en tu memoria, apenas vivo,
Con los abiertos labios donde remonta el río del olvido.
Y tú, con delicadas pinzas de paciencia me arrancas
Los dientes, las pestañas, me desnudas,
El trébol de la voz, la sombra del deseo,
Vas abriendo en mi nombre ventanas al espacio
Y agujeros azules en mi pecho
Por donde los veranos huyen lamentándose.
Transparente, aguzado, entretejido de aire
Floto en la duermevela, y todavía
Digo tu nombre y te despierto acongojada.
Pero te esfuerzas y me olvidas,
Yo soy apenas la burbuja
Que te refleja, que destruirás
Con un solo parpadeo.*

VI BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

OBRAS DE JULIO CORTÁZAR

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. (1963), Madrid: Cátedra, 1998.

_____ *Último round*. (1969), México: Siglo XXI Editores, 1978 (edición de bolsillo, 2 ts.)

_____ *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI Editores, 1970 (edición de bolsillo, 2 ts.)

_____ *Salvo el crepúsculo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

_____ *Imagen de John Keats*, Madrid: Alfabeta, 1996.

CARTAS, ENTREVISTAS Y OBRA CRÍTICA DE JULIO CORTÁZAR

_____ *Conversaciones con Cortázar*, entrevista de Eduardo González Bermejo, Barcelona: Edhasa, 1978.

_____ *Cortázar por Cortázar*, entrevista de Evelyn Picon Garfield, México: Universidad Veracruzana, 1978.

_____ *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, entrevista de Omar Prego, Barcelona: Muchnik Editores, 1985.

_____ "Soledad de la música", pp. 290-297, en *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*, Mignon Domínguez (ed.), Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

_____ *Obra crítica / 1*, Saúl Yurkievich (ed.), Madrid: Alfaguara, 1994.

_____ *Obra crítica / 2*, Jaime Alazraki (ed.), Madrid: Alfaguara, 1994.

_____ *Obra crítica / 3*, Saúl Sosnowski (ed.), Madrid: Alfaguara, 1994.

_____ *Cartas*. (1937-1963), Buenos Aires: Alfaguara, t. I, (comp.) Aurora Bernárdez, 2000.

_____ *Cartas*. (1962-1968), Buenos Aires: Alfaguara, t. II, (comp.) Aurora Bernárdez 2000.

_____. *Cartas*. (1969-1983), Buenos Aires: Alfagura, t. III, (comp.) Aurora Bernárdez, 2000.

OBRAS SOBRE JULIO CORTÁZAR

- ALAZARKI, Jaime. *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994 (Contemporáneos: Literatura y Teoría Literaria, 47).
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *El erotismo*, Barcelona: El Barquero, 2003.
- ARRIGUCCI, David. *O escorpião encalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- CASTRO-KLAREN, Sara. "Fabulación ontológica: Hacia una teoría de la literatura de Cortázar", pp. 351-372, en *La isla final*, Jaime Alazaraki (ed.), Barcelona: Ultramar, 1983.
- GARCÍA Canclini, Néstor. "La casa del hombre", pp. 97-106, en *El escritor y la crítica*, Pedro Lastra (ed.), Madrid: Taurus, 1981.
- HELDA Puleo, Alicia. "La sexualidad fantástica", en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, Centre de Recherches Latinoamericaines: Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, vol. I, 1986.
- HERNÁNDEZ, Ana María. "Camaleonismo y vampirismo: La poética de Julio Cortázar", pp. 79-96, en *El Escritor y la crítica*, Pedro Lastra (ed.), Madrid: Taurus, 1981.
- ONTAÑON de Lope, Paciencia. *En torno a Julio Cortázar*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995 (Letras del siglo XX).
- PAZ, Octavio. "Laude: Julio Cortázar" (1914-1984), pp. 380-381, en *Obras Completas, vol 3: Fundación y residencia*, México: FCE, 1994.
- PEREIRA, Armando. *Deseo y escritura*, México, Premia: 1985 (La red de Jonás).
- PICON Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid: Gredos, 1975.
- RUFINELLI, Jorge. "El erotismo busca su lenguaje", *Texto crítico*, (Xal; Ver; Méx;), enero- marzo de 1975, núm. 20, pp. 44-52.

SAFIR A. Margery. "Para un erotismo de la liberación: Notas sobre el comportamiento transgresivo en *Rayuela* y *Libro de Manuel*", pp. 225-250, en *La isla final*, (eds.) Jaime Alazaraki, Ivar Ivask y Joaquín Marco: Barcelona, Ultramar, 1983.

SCHOLZ, László. *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977 (Estudios Estéticos y Literarios).

YURKIEVICH, Saúl. "Eros ludens: Juego, amor, humor según *Rayuela*", pp. 376-389, en *Suma crítica*, México, FCE, 1997.

TEMAS GENERALES

Amor y erotismo en la literatura. Esencia y devenir de una pasión. México: Consejo para la cultura de Nuvo León, 2001.

BACHELARD, Gaston. *La poética de la ensoñación* (1960), tr. de Ida Vitale, México: FCE, 1982.

BAROTONO, Adelchi. *Arte e poesia*, Milano: Bompiani, 1966.

BARTHES, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*: Siglo XXI Editores, 1982.

BATAILLE, George. *El erotismo* (1957), tr. de Antoni Vicens, Barcelona: Tusquets, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. Prefacio a *Petits poèmes en prose* (1869), pp.21-22, Paris, Gallimard, 1973.

_____ "Correspondences", en *Poesía completa*, pp. 40-41, Barcelona: Libros Río Nuevo, 1974 (Serie Poesía/III).

BRIK, O. "Ritmo y sintaxis", en *Teoría de los formalistas rusos*, Todorov (ed.), Siglo XXI Editores, 1970.

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, tr. de Aurora Bernárdez, Madrid: Siruela, 1989.

Erotismo y amor en la literatura, Manuela Ledesma Pedraz (ed.), España: Universidad de Jaén, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, (ed., tr, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca), Barcelona: Anthropos, 1989.

- HIERCHE Henri. *Les constantes du poème: Analyse du langage poétique*, vol. XXI, Paris, Editions A. y P. Picard, 1977.
- JAKOBSON, Roman. "Qu'est-ce que la poésie"?, en *Questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- KEATS, John. *Cartas*, tr. de Concepción Vázquez de Castro, Barcelona: Juventud, 1947 (Colección universal).
- LANDA, Josu. *Poética*, México: FCE, 2002.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización: Una investigación filosófica sobre Freud*, tr. de Juan García Ponce, México: Joaquín Mortiz, 1965.
- MIDDLETON Murry, John. *El estilo literario* (1922), tr. de Jorge Hernández Campos, México: FCE, 1951, (Breviarios).
- MILÁN, Eduardo. *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, México: CONACULTA, 1999.
- MONTALE, Eugenio. *Sobre la poesía*, (ed. y tr de Guillermo Fernández), México: UNAM, 2000.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, México: FCE, 1956.
- _____. *Las peras del olmo* (1957), Barcelona, Seix Barral, 1971 (Biblioteca Breve).
- _____. *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, 1993 (Biblioteca Breve).
- PESSOA, Fernando. "Apuntes para una estética no aristotélica", en *Teoría poética*, Madrid, Júcar, 1985.
- PFEIFFER, Johannes. *La poesía. Hacia una comprensión de lo poético*, México: FCE, 1971 (Breviarios).
- BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- UTRERA Torremocha, María Vicotoria, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- VITIER, Cintio. *Poética*, La Habana: Imprenta Nacional, 1961.

WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza*, (1908), tr. de Mariana Frenk, México: FCE, 1966 (Breviarios).