

Julio Cortázar, poeta
(Relectura de su poesía erótica)¹

Gustavo Lespada
ILH-UBA

Resumen:

En su poesía erótica, amatoria, Julio Cortázar propone un sujeto poético tan audaz como vulnerable, que no esconde su fascinación por el universo femenino, atravesado por la incertidumbre y la paradoja, decidido a no aceptar normativas ni estereotipos respecto del amor, el deseo o la sexualidad y cuyas marcas de transgresión genérica –en particular sobre el mundo lésbico– se trasladan a los procedimientos y figuras, es decir, que habría una correlación entre la semántica amorosa y los aspectos formales de su poética. A pesar del tiempo transcurrido conmueve la vigencia y valentía de sus planteos eróticos. Más que temático en esta poesía se trata de un erotismo del lenguaje, de una escritura *erotizada*. Conceptualmente, además, la escena erótico-amorosa aquí se manifiesta ligada a un profundo deseo de conocimiento, a la vez que se presenta atravesada por contradicciones irresolubles, así como por vivencias tan inquietantes como seductoras.

Palabras clave: poesía; erotismo; paradoja; figura; transgresión.

Julio Cortázar, poet
(A rereading of his erotic poetry)

Abstract:

In his erotic and amorous poetry, Julio Cortázar proposes a poetic subject as bold as it is vulnerable, who does not hide his fascination with the feminine universe, traversed by uncertainty and paradox, determined not to accept norms or stereotypes regarding love, desire, or sexuality, and whose marks of gender transgression –particularly regarding the lesbian world– are transferred to his procedures and figures. In this sense, there would be a correlation between the amorous semantics and the formal aspects of her poetics. Despite the time that has passed, the relevance and bravery of her erotic propositions remain deeply moving. More than thematic, in this poetry it is a matter of an eroticism of language, of an eroticized writing. Conceptually, moreover, the erotic-loving scene here manifests itself as linked to a profound desire for knowledge, while being traversed by irresolvable contradictions as well as experiences as unsettling as they are seductive.

Keywords: poetry; eroticism; paradox; figure; transgression.

Fecha de recepción: 22/ 04/ 26

Fecha de aceptación: 25/ 05/ 26

¹ Julio Cortázar, *Poesía y poética (Obras completas, IV)*. Edición de Saúl Yurkievich, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005 (todas las citas responden a esta edición indicándose el número de página entre paréntesis en el texto).

Hay que reinventar el amor, ya se sabe.
Arthur Rimbaud

1. Introducción

Probablemente Julio Cortázar sea uno de nuestros más perfectos cuentistas –para decirlo en términos de Horacio Quiroga, otro de la misma estirpe. Es sabido, se escribe contra la muerte y ahí están, imperecederos, “El perseguidor”; “Final del juego”; “Torito”; “La autopista del sur”; “Continuidad de los parques”; “Reunión”; “La señorita Cora”; “Conducta de los velorios”; “Las cartas de mamá”; “Satarsa”, sus cronopios y esa manera inagotable de narrar Buenos Aires, aún desde París: su escritura podía internarse en la *Galerie Vivienne* y emerger en el pasaje Güemes. Fiel a su identidad, siempre continuó escribiendo de este lado, con sus *che*, sus lunfardos, sus tangos –qué lindo sería poder contarle que el Tata Cedrón ha vuelto y canta todavía con su carisma intacto–. Y, como si esto fuera poco, escribió esa inmensa novela que en los años sesenta ganó las calles y las cabezas de los adolescentes y que tantos desearon haber escrito, hasta aquellos que lo denostaban. Aún en esta época de “pos verdad” lo sentimos como algo cierto, verdadero.

Pero también es cierto que como poeta poco se lo conoce y menos se lo lee, y no falta el crítico maligno que sentencia con sorna que *como poeta, era un buen narrador*. En realidad creemos que, a la inversa, Cortázar como narrador fue un gran poeta: hay un núcleo genético de “poeticidad” –como él mismo solía llamar a ese elemento literario transformador y transgenérico– en toda su escritura, y en esto coincidimos con otras valoraciones (Monteleone 2016: 151-165). Volviendo a su poesía propiamente dicha –dejando por ahora de lado su incuestionable prosa poética de la que tan pródiga es *Rayuela*–, en esa zona más irregular o menos constante de su producción hay ciertos aspectos dignos de mejor análisis: expresiones disruptivas y contrastivas, transgresiones formales que proponen una articulación no racional con la realidad, figuras que operan superpuestas o a veces escondidas en un registro prosaico y hasta coloquial.

Como en esta oportunidad nos proponemos indagar en su poesía erótica y amorosa, quisiéramos adelantar, a manera de hipótesis, lo que tal vez sea poco más que una intuición, y es que, pese a la diversidad de abordajes al tema, predomina en este registro poético una postura que podríamos calificar de honesta además de valiente. Honestidad en el sentido de la conformación de un sujeto erótico –el que se construye en sus enunciados– que no sólo se brinda y compromete íntegramente, sino que se constituye en la experiencia. Un sujeto tan audaz como vulnerable, que no esconde su

fascinación por el universo femenino, atravesado por la incertidumbre y la paradoja, decidido a no aceptar normativas respecto del amor o la sexualidad y cuyas marcas de transgresión genérica –en particular sobre el mundo lésbico– se trasladan a la escritura, es decir, que habría una correlación entre la semántica amorosa y los aspectos formales de su poética. Más que temático se trata de un erotismo del lenguaje, de una escritura *erotizada*. Conceptualmente, además, la escena erótico-amorosa aquí se manifiesta ligada a un profundo deseo de conocimiento, a la vez que se presenta como una vivencia tan contingente como ineludible. Recordemos por caso lo que dice Oliveira en *Rayuela* sobre el amor: “Lo que mucha gente llama amar consiste en elegir a una mujer y casarse con ella. La eligen, te lo juro, los he visto. *Como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio*” (Cortázar 1978: 484, las itálicas son nuestras).

La poética de Cortázar posee, frecuentemente, un trasfondo paradójico. Suele recurrir a esta figura para señalar incongruencias en ese constructo que se nos presenta objetivado como *lo real* pero que el poema no acepta, no acata, sino que propone una realidad *otra*, una realidad que nos espera más allá de la comodidad rutinaria y las convenciones racionalistas, o sea, no la realidad como algo concluido sino como una acción a realizar, como un trabajo pendiente. La paradoja, entonces, sería el vehículo que pone en evidencia a la *significación*, entendida esta última como el proceso de objetivación y reificación dentro de la lengua, puesto que al cristalizarse los significados atribuidos, estos tienden a borrar su origen humano presentándose como “naturales” y definitivos (Berger y Luckmann 1993: 52-87).

Ante la estructura del lenguaje directo que proporciona un instrumento de inteligibilidad y legitimación de lo dado, la actividad poética subvierte esa lógica de la transparencia mediante diversas operaciones y figuras que alteran la pretendida correspondencia y homogeneidad. El propio Cortázar reflexionó sobre este tema en varias oportunidades, vaya como ejemplo temprano su “Teoría del túnel” (1947), en la cual caracteriza una poética de ruptura que, como decía Nietzsche, debe *destruir para construir*. Allí propone una acción *contra lo verbal desde el verbo mismo*, “una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación” (Cortázar 1994: 61- 68).

2. Producción de la falta

Entremos en su poesía por unos versos de *Salvo el crepúsculo* (1984). Por lo pronto titular “Bolero” (188) a un poema que justamente subvierte el estereotipo edulcorado de la pasión al menos es una formidable ironía:

Qué vanidad imaginar
que puedo darte todo, el amor y la dicha,
itinerarios, música, juguetes.

Es cierto que es así:
todo lo mío te lo doy, es cierto,
pero todo lo mío no te basta
como a mí no me basta que me des
todo lo tuyo.

El enunciado coloquial –apenas interrumpido por la figura del *zeugma* (itinerarios, música, juguetes)–² acusa la falta en plena posesión a la vez que cuestiona la vana pero frecuente presunción que puede resumirse como: *puedo colmar todo tu deseo*. Hay aquí un concepto fuerte y es que *sin la falta, el lazo tiende a debilitarse y desaparecer*. La paradoja instala la demanda del deseo que siempre es deseo de lo que no se tiene, de lo que no se es. Paradoja estructural, constitutiva, como en la física es la rígida materia conformada mayormente por vacío. Así, concluye el sujeto poético, desafiando a la lógica de la acumulación: “(...) que sólo en la aritmética / el dos nace del uno más el uno.”

¿Qué nos dice el poema contra toda racionalidad? Nos plantea la ambivalencia del encuentro que impone la distancia insalvable, ya que siempre se tratará de un *dos* sometido a la fatalidad de no poder fusionarse porque indefectiblemente aparece lo inaccesible del otro. Este carácter irreductible de la unión se manifiesta una y otra vez en la poesía de Cortázar, veamos otro ejemplo, en el último terceto de “La ceremonia” (221), uno de los “Tres sonetos eróticos”:

No sé qué viste tú desde tu queja,
yo vi águilas y musgos, fui ese lado
del espejo en que canta la serpiente.

La experiencia erótica exhibe una percepción sesgada, limitada por la ignorancia (“No sé...”) y la inquietante imagen de “ese lado del espejo”. Habría una coincidencia conceptual respecto de los

² Zeugma o *silepsis* es una forma singular de coordinación: participa de la acción de uncir, de “poner bajo el mismo yugo” elementos disímiles, de diferente naturaleza, lo cual produce incongruencias semánticas o sintácticas. Véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, pp. 497-8, y Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Salamanca, Cátedra, 1991, p. 258.

planteos de Alain Badiou, mejor dicho, los planteos de Badiou coinciden con la concepción amorosa de la poesía de Cortázar. Recordemos que el filósofo francés recusa las tres posturas tradicionales sobre el amor: la sacrificial (dar la vida por el otro), la pesimista (el amor como ornamento social del sexo) y la fusional (dos que se hacen uno). *El amor no es una fusión sino una unión disyuntiva*, dice Badiou, una experiencia del mundo como diferencia que opera sobre una paradoja, puesto que ambas posiciones son irreductibles: “Hay “uno” y “uno”, que no hacen dos, al ser el uno de cada “uno” indiscernible, (...) totalmente disyunto del otro” (Badiou 2002: 241-247). No podemos dejar de mencionar que Badiou es un defensor acérrimo del vínculo amoroso en una época en que predomina el consumismo sexual, sin compromisos.

Volviendo al rol de la paradoja, veamos cómo se manifiesta en “Encargo” (203), que se abre con una sorprendente demanda: “No me des tregua, no me perdones nunca. / Que cada cosa cruel sea tú que vuelves (...)”. Lo inesperado del pedido –tratándose de un poema de amor– (“no me des tregua, no me perdones...”) viene acompañado de una forma singular: “que cada cosa cruel *sea* tú que vuelves”. Esa cercanía del verbo copulativo y el pronombre “sea tú”, a la vez, marca la distancia, es decir, la no concordancia. No dice que *seas* tú –el verbo no responde al pronombre–, sino que la acción verbal se atribuye a toda la adversidad venidera “que cada cosa cruel” para desembocar en la segunda persona en función de objeto. En ese punto, en esa conjunción disyuntiva, la actividad semiótica se impone.

Ven a mí con tu cólera seca de fósforo y escamas.
Grita. Vomítame arena en la boca, rómpeme las fauces.
No me importa ignorarte en pleno día,
saber que juegas cara al sol y al hombre.
Compártelo.

Yo te pido la cruel ceremonia del tajo,
lo que nadie te pide: las espinas
hasta el hueso. Arráncame esta cara infame,
oblígame a gritar al fin mi verdadero nombre.

La crueldad amorosa no es otra que la que instala la pérdida en el ser cuando ama, cuando experimenta la acción incontrolable del Eros que lo remonta a un estado de gracia y a la vez lo sumerge en un tembladeral de vulnerabilidad. Mantener despierto, vivo, al amor es sostener –o soportar– la demanda interminable. Opuesto a la mezquindad y la especulación de las concepciones mercantilistas que promulgan una suerte de pragmatismo amoroso, el tono imperativo del enunciado

plantea la ganancia en la pérdida del propio control, el comprometerse del sujeto en la entrega y en la transformación como un nuevo nacimiento, en sintonía con la sentencia paradójica del Tao, “Quien más entrega más posee”, o con la lógica del *Potlatch* –de los indígenas de América del norte– que otorgaba prestigio y dignidad a quien donaba sus bienes.

El sujeto poético rechaza la condescendencia y la piedad, no quiere la paz consuetudinaria ni la música de las caricias fáciles y cuando dice “Guarda tu amor humano, tu sonrisa, tu pelo. Dalos” (203), no es su amor, ni su sonrisa, ni su pelo lo que rechaza, sino el gesto estereotipado que se sirve de esos sustantivos para tapizar hasta el hartazgo una lírica sensiblera y superficial de la repetición, una *lírica tautológica*. Por eso pide el grito, el exabrupto escatológico, la drástica oblación del semblante social y los buenos modales, por eso se ofrenda al tajo, a la herida hasta el hueso para poder, a través de esa situación límite encontrarse a sí mismo, hallar su “verdadero nombre”. ¿Por qué “verdadero”, a qué *verdad* se refiere el enunciado? A la verdad que produce esa experiencia existencial, ontológica, que llamamos amor. Nuevamente apelamos a Badiou, ya que para el filósofo, el amor es uno de los cuatro procedimientos genéricos de verdad, porque en el amor el sujeto va más allá del narcisismo y del placer sexual –que siempre es con uno mismo mediado por el otro, según Lacan. El amor, entonces, sería una construcción de verdad, la de experimentar la vida como diferencia, desde el punto de vista del Dos, aunque no se trate de una adición sino de una disyunción, ya lo dijimos (Badiou 2016: 26-35).

Además de la recurrente paradoja, el estilo³ de Cortázar es proclive a las analogías y los deslizamientos sin solución de continuidad entre los diferentes planos del lenguaje, como ser entre el sentido directo –con muchos signos de oralidad– y el figurado. Así, en “Poema” (345), de *Pameos y meopas* (1971), se parte de una afirmación del tipo argumentativo “Te amo por...” para desarticularla colocando enseguida de la preposición el sustantivo *ceja* en lugar del complemento causal, alterando la gramaticalidad tanto como la función referencial.

Te amo por ceja, por cabello, te debato en corredores
blanquísimos donde se juegan las fuentes de la luz,
te discuto a cada nombre, te arranco con delicadeza de cicatriz,
voy poniéndote en el pelo cenizas de relámpago y cintas que dormían en la lluvia.

³ Entendemos por estilo, el conjunto de rasgos y operaciones particulares con que una escritura se comporta frente a cierta normativa, es decir, la forma en que elementos marcados contrastan con un contexto previsible o no marcado.

Trastrocamiento morfológico, composición absurda tal vez para decirnos que no existe explicación racional ni causa lógica que pueda dar cuenta del amor (las otras conjugaciones *te debato, te discuto, te arranco* tampoco están en sintonía con el verbo amar, sino más bien en disidencia). El propio Cortázar lo explicita en una de las notas de *Salvo el crepúsculo*: “¿Qué razón puede quedar en lo más irrazonable, en eso que siempre llamaremos corazón? ¿Qué absurda, irrenunciable co-razón orienta una vez más el gobernalle de la sangre hacia las sirtes que lo esperan entre espumas y naufragios?” (218). “Poema” concluye poniendo en primer plano una búsqueda que parte de la incertidumbre, del despojo, de la inseguridad susceptible de errores pero dispuesta siempre a volver a intentarlo; cualquier cosa antes que permanecer en el limbo de lo establecido para siempre jamás. Las conjunciones de lo disímil cifran lo inesperado como un conjuro del azar y la contingencia (345):

No quiero que tengas una forma, que seas precisamente lo que viene detrás de tu mano,
porque el agua, considera el agua, y los leones cuando se disuelven en el azúcar de la fábula,
y los gestos, esa arquitectura de la nada,
encendiendo sus lámparas a mitad del encuentro.
Todo mañana es la pizarra donde te invento y te dibujo,
pronto a borrar, así no eres, ni tampoco con ese pelo lacio, esa sonrisa.
Busco tu suma, el borde de la copa
donde el vino es también la luna y el espejo,
busco esa línea que hace temblar a un hombre
en una galería de museo.

Además te quiero, y hace tiempo y frío.

Este aspecto irracional, paradójico, como delicia y sufrimiento, también se encuentra como reflexión filosófica en los diálogos de Platón, por ejemplo, en el *Fedro*, cuando Sócrates discute los argumentos de Lisias que se ufana de no sufrir los efectos perjudiciales y alienantes del enamoramiento mediante el auto-control o *sophrosyne*, es decir, eludiendo todo compromiso en las relaciones amorosas. Sócrates no niega esa invasión impredecible ni esa *manía* que nos provoca Eros, pero la reivindica como un estado supremo, como un don de los dioses y un acceso profundo al conocimiento (Carson 2015: 203-218). De paso recordemos que para Platón, Eros era hijo de la abundancia (Poros) y la pobreza (Penia), lo cual alude a la conformación contradictoria del amor respecto del estado de plenitud ligado a la angustia y el sentimiento de vulnerabilidad. Desde la antigüedad se lo figura como herida provocada por flechas o dardos.

Ajeno a toda prevención o planificación, se trata de un acto trascendente, una experiencia vital, puesto que al involucrarnos nos conforma, de allí el epígrafe que nos propone en *Ars amandi*:

“(…) no haremos el amor, él nos hará” (147). Pero aunque la felicidad cueste dolores y sacrificios, nunca habrá mayor sufrimiento que el del amor perdido, así lo vemos en unos versos de “Ganancias y pérdidas” (199):

No extraño nada, ni siquiera a ti
te extraño. Siento un hueco, pero es fácil
un tambor: piel a los dos lados.

Observemos cómo la escritura acusa el desgarramiento de la separación negándola, cómo el corte de la primera línea hace que quede solitario “te extraño” en el siguiente (antes del punto), anulando la negación del verso anterior como una postura insostenible; luego el instrumento de percusión como metáfora sonora del vacío que provoca la ausencia, entre la piel del pecho y la de la espalda se aloja ese “hueco”. Veamos otro, “Si he de vivir” (202):

Si he de vivir sin ti, que sea duro y cruento,
la sopa fría, los zapatos rotos, o que en mitad de la opulencia
se alce la rama seca de la tos, ladrándome
tu nombre deformado, las vocales de espuma, y en los dedos
se me peguen las sábanas, y nada me dé paz.

La mezcla de registros coloquiales y figurados, coopera en la percepción de una orfandad que sobreviene desde todos los niveles de la existencia: el yo poético desalojado de la prodigalidad amorosa se hunde en la impotencia y la precariedad. Pero no intenta evitar ni mitigar su padecimiento, por el contrario, lo asume como un precio, como una prueba redentora y otra vez, la ausencia, la *falta* manifestándose constitutiva del amor:

Tan lejos ya de ti
como un ojo del otro,
de esta asumida adversidad
nacerá la mirada que por fin te merezca.

Como si nos dijera que solo la distancia logrará un acercamiento verdadero, puesto que no hay proximidad sin el ganado merecimiento, sin el costo de haberlo dado todo, hasta lo que no se tiene, o sea la propia falta. Lo afirma claramente en el final de “Notre-dame la nuit” (301): “No hay otro amor

que el que de hueco se alimenta". Esta es la aporía del amor, la fórmula que Lacan toma de *El banquete*, de Platón: *amar es dar lo que no se tiene* (Lacan 2003: 133-147).

El yo lírico –en consonancia con el epígrafe de Rimbaud– sabe que las convenciones matan el amor así como lo previsible a la poesía, por eso es necesario prescindir de las máscaras sociales y reinventarlo a cada momento, este sentido leemos en "Tala": "No sirve / esta manera de sentir. Qué ojos ni qué dedos" (200). *Talado* al ras, que interpretamos como arrancar de cuajo estereotipos y resabios "románticos" que ocultan las concesiones al sistema, los chantajes institucionalizados, las inversiones seguras y a largo plazo. Porque el amor es lo contrario del cálculo y la especulación, es arriesgarse al abismo, atreverse a caminar en el aire, es empezar de cero y hacer del cero una apuesta contra todo principio matemático o bursátil. Por eso se insiste en "Para leer en forma interrogativa":

Has sabido
con cada poro de la piel sabido
que tus ojos, tus manos, tu sexo, tu blando corazón
había que tirarlos
había que llorarlos
había que inventarlos otra vez. (131)

3. Quisiera ser Tiresias...

Expansión pletórica y retraimiento agónico: de diversas formas se manifiesta este carácter bifronte de Eros, del deseo. Endecasílabos rimados serán el vehículo descriptivo del "suave canibalismo" en los juegos preliminares del "Viaje infinito" (183). Pero aún el registro de metáforas cuasi modernistas –"címbalo de oro" o "río de luciérnagas"– se verá interpelado, extrañado, por algunas imágenes contrastivas, como "el pavor de la delicia", la "presa que lo danza hacia el abismo" o la audacia del beso en "la poza más profunda de tu espalda" (184). Por su parte, en "El breve amor" (150), luego de tres estrofas sobre el ardiente encuentro, sobreviene la caída:

¿Por qué, después,
lo que queda de mí
es sólo un anegarse entre las cenizas
sin un adiós, sin nada más que el gesto
de liberar las manos?

No hay triunfo ni "conquista" en la batalla amorosa de los cuerpos, sólo la eternidad del instante y la *petite mort*, el desvanecimiento... pero también un resto. Veamos en "A una mujer" (218) ese vacío

final: "(...) oh vanidad de creer / que se nace o se muere, / cuando lo único real es el hueco que queda en el papel, / el gólem que nos sigue sollozando en sueños y en olvido" (219). Un resto, decíamos, ese "hueco" que incita a la escritura, puesto que la leyenda del *Gólem* nos remite al texto del rabino que daba vida al autómatas, o sea, al génesis del verbo.

En un pasaje de "Liquidación de saldos" (193) podemos relevar el delicioso martirio del erotismo porque la pasión también implica dolor, un irresistible dolor: "Y tú, con delicadas pinzas de paciencia me arrancas / los dientes, las pestañas, me desnudas / el trébol de la voz, la sombra del deseo (...)". Emmanuel Levinas se refiere a esa extrema vulnerabilidad, a esa debilidad con la que se va hacia el otro, a esa desnuda necesidad que nos trasciende y en la que lo oculto se arroja a la luz como una efímera pero sin llegar a ser significación. Pero no se trata de la nada –advierde Levinas– sino de *lo que aún no es*, con esa "irrealidad en el umbral de lo real" cuando la caricia trasciende lo sensible puesto que consiste en no apresar nada, en solicitar lo que se escapa sin cesar, "como si la caricia se nutriese de su propia hambre". La originalidad de lo erótico sería *lo equívoco* por excelencia (1999: 265-276).

Veamos algo de "La obediencia" (252), un soneto ubicado y fechado en "La Habana, 1967", que desde el título subordina al yo poético al irresistible deseo por la "*dark lady*" de la dedicatoria:

Una antigua vez más se alza el reclamo
Desde el canto trivial y la guitarra,
La doble soledad que nos amarra
noche a noche en un bar, y no te amo,

no es el amor, no es nada más que el Amo
con tu piel, tu saliva, con la garra
que delicadamente nos desgarras
cada vez que en tus muslos me derramo.

La insistente negación del amor afirma el carácter arrollador, imponente, de la pulsión. Allí se describe un acto salvaje, más cerca de la violencia y el desgarrar que del cuidado amoroso, aquello huele fuerte a verdad. Verdad que acaso empieza en ese vínculo ambiguo e incierto entre la piel oscura de la *lady* –"sombra equinoccial que te modela"– que contrasta con la "pálida" del sujeto del enunciado. Y más fuerte aún es la mención del "Amo". Esta convivencia –en el texto– de la mujer mulata o negra con el "Amo" bajo la impronta de la "obediencia" –que rige desde el título– no puede pasar desapercibida. Las palabras siempre dicen más de lo que dicen, sobre todo tratándose de poesía. La mayúscula inviste de un poder al Amo que siempre es tiránico y siniestro –aunque se refiera al

deseo, o sobre todo por eso– y que, contrastivo, rima con la conjugación –idéntica palabra– del verbo amar pero negado –y vuelto a negar por el “simulacro”–. El contraste da paso a la contradicción y ésta a la inversión. La carga cultural de los términos “servidumbre” y “occidente” del último terceto parecieran estar cifrando un formidable trastrocamiento. En el encuentro pasional el deseo invierte la relación histórica de sometimientos del occidente rubio, predador y esclavista: aquí es el blanco quien resulta sojuzgado por la espléndida supremacía de la hembra oscura. No en vano Gilles Deleuze y Félix Guattari afirmaban que el deseo tiene el poder de subvertir el orden establecido y las jerarquías porque “es en su esencia revolucionario” (1974: 121-125).

Pero tal vez el erotismo más arrollador provenga de su mayor negación como ante una muralla insalvable. “Quisiera ser Tiresias esta noche / y en una lenta espera boca abajo / reciberte y gemir bajo tus látigos / y tus tibias medusas” (158). De los “Cinco últimos poemas para Cris”, el cuarto comienza con esta evocación al personaje de la mitología griega –en realidad podríamos decir que este es el último de la serie que Cortázar dedica a su amiga lesbiana, ya que el quinto es una breve, risueña despedida–. En los primeros cinco se dejaba constancia de ese laberíntico “territorio del amor” capaz de prescindir del sexo: “sin espumas, ni sábanas, ni muslos”. Pero a pesar de la afirmación: “(...) poco me importa / que tus senos se duerman / en la azul simetría de otros senos” (152), la pulsión del sujeto por construir las imágenes lésbicas es más que un “juego de las compensaciones” con que intenta consolarse de “esta distancia”. Aunque la negación “poco me importa” pueda entenderse respecto de la ausencia de celos, en realidad implica lo contrario, cifra la importancia real cuyo despliegue se manifiesta con más vehemencia en los “Otros cinco poemas para Cris”: allí asistimos al deseo declarado de “conciliar los contrarios” y “salir de lo binario” (155). Por otra parte “la imposibilidad tan obvia de quererte” (155) se verá nuevamente acosada por la imagen de Cris entregándose a “alguien (...) convencida” de que la posee y conoce entera. Hete aquí la “cruel definición inalcanzable” (156) que perturba y desvela al sujeto poético. Georges Bataille describe esta situación de crisis del individuo que experimenta la pérdida del límite, porque lo que está en juego en el erotismo es siempre *una disolución de las formas constituidas* (1960: 18 y 102).

Recordemos que Tiresias es un personaje de la mitología griega: el profeta de condición andrógina, más sabio que los dioses en cuestiones sexuales –incluso Zeus lo habría consultado sobre el tema– puesto que encarnó ambas posiciones en la experiencia del dos, ambas caras de la unión amorosa. La alusión al mito de Tiresias encierra algo más que el deseo de poseer a la mujer inalcanzable y de ser el objeto de su erotismo: se trata de un deseo de experimentación que es, en

última instancia, un deseo de conocimiento. Se trata del límite, del borde por antonomasia, ya que en el deseo –tanto erótico como de saberes– siempre se juega una cuestión de límites –ya lo hemos dicho–. Esos límites o bordes que establecen la diferencia, la distancia y la necesidad de abolirla, de ir hacia lo que no somos, hacia *lo otro*. Ser Tiresias implicaría trasvasar esa frontera, derrocar esa imposibilidad –dado que ambas posiciones amorosas son únicas e irreductibles.

Ahora bien, la *diferencia* en este caso es tan extrema que imposibilita incluso la intersección de los cuerpos. El yo lírico zozobra en ese devaneo anfibológico, en ese escarceo sin futuro, las palabras no encuentran siquiera el anclaje de una promesa por eso derivan inseguras desde el poema 3: “Nunca sabré por qué tu lengua entró en mi boca...”; “Creí por un momento que me dabas...”; “Vaya a saber a quién besabas...” (157): para concluir con la conciencia de su carácter “vicario”, de su *no lugar* de destino del deseo de Cris. Pero lejos de rehuir la escena o renunciar a lo inalcanzable el sujeto poético se enardece porque el deseo no puede dejar de proyectarse hacia lo *otro*, no puede dejar de avanzar a pesar del riesgo, está en su naturaleza propagarse, deslizarse puesto que, como dice Lacan, *el deseo es una metonimia que instala la falta en el ser* (1979: 179-213).

Por eso “quisiera ser Tiresias” –por una noche– y encarnar en un sujeto femenino capaz de seducir a Cris pero también para experimentar la *otra posición*, para acceder a un conocimiento que le es vedado. Ese vacío de la falta será conjurado por la imaginación que se proyecta en salobres referencias al encuentro de los cuerpos:

Quisiera ser Tiresias esta noche
Y en una lenta espera boca abajo
recibirte y gemir bajo tus látigos
y tus tibias medusas.

La espera pasiva (“boca abajo”) encierra el enmascaramiento, la ocultación del pene para emboscarla en el momento preciso con la oportuna “metamorfosis” –como en el mito, convertido nuevamente en hombre– “y que al bajar al vórtice de espumas / te abrirías llorando, / dulcemente empalada” (158). Hasta ahí la expansión pletórica que se aventura hasta encallar en “las arenas del sueño” con el abrazo imaginario de la pareja rendida, satisfecha. Hasta ahí las alas de Eros.⁴

⁴ Aunque la valoración de estos poemas por parte de Cristina Peri Rossi no pueda ser objetiva, coincidimos con ella por la sincera frescura que transmiten y porque la materia poética se manifiesta como “una metamorfosis, un símbolo de pulsiones muy profundas, y una manera de conocer aquello que siempre se nos escapa, el objeto de nuestro deseo”, según palabras de la escritora uruguaya (Peri Rossi, 2014: 67).

Pero “*Quisiera ser Tiresias...*” es, además, la confesión significativa de un sujeto lírico masculino –el poema fue escrito en la década del 70–, una confesión que al manifestarse artísticamente toma la forma de un planteo que subvierte –o al menos desafía– la normativa del sistema heterosexual hegemónico de nuestra cultura. Planteo estético que transgrede el binarismo de los géneros con una impugnación doblemente eficaz en tanto proviene del seno mismo de la heterosexualidad: la ruptura es más efectiva cuando se la provoca desde dentro. “Ser Tiresias” –para poder acceder a la mujer lesbiana– implica salirse del género, más aún, la fuerza del deseo que despliega el poema –“en una lenta espera boca abajo...”– debilita la identidad y la coherencia de la categoría de sexo. Este gesto de desborde y contaminación genérica tiene consecuencias políticas, puesto que –como demuestra Foucault– los dispositivos de poder determinan y reglamentan el uso de los cuerpos a la vez que naturalizan –o reifican– la clasificación y asignación de la sexualidad (Foucault 1990: 182-194). La desregulación de los intercambios sexuales instituidos no sólo evidencia la artificialidad del constructo binario sino que también trastoca los límites mismos que definen lo que es un cuerpo (Butler 2017: 173-275).

Pero no soy Tiresias
tan sólo el unicornio
que busca el agua de tus manos
y encuentra entre los belfos
un puñado de sal” (158).

Retraimiento, retorno a su condición irreductible que apela nuevamente a la mitología para reconocerse como el *unicornio* –como “el monstruo” fuera de lugar en el gineceo– que luce su cuerno único como un atributo fálico, masculino e inútil para el universo lésbico, a quien la sal de Cris sólo provocará más sed. *Sed*, cuyo significante contiene el comienzo invertido de *deseo*. Deseo: desde la antigüedad se lo asocia metafóricamente al hambre y a la sed, a la pulsión irracional de trasvasar todo límite.

Pero el sujeto poético que construye Cortázar sí que es Tiresias. ¿En qué sentido? Pues cuando acusa su confusión ante el beso de Cris (“nunca sabré por qué tu lengua entró en mi boca...”) ese desconcierto proviene de una lógica racional –predominante en la configuración masculina– que no comprende el sinsentido del beso lésbico que, en realidad, está besando aquello de femenino que hay en el sujeto del enunciado. ¿Por qué afirmamos esto? Porque, siguiendo a Julia Kristeva que caracteriza a la *semiosis* poética a partir de un elemento pulsional, imprevisible y ajeno a la función

simbólica –al significado, a la ley del Padre– y “connotado como maternal hasta tal punto que ni siquiera la categoría de sílaba le corresponde”, o sea, en tanto lenguaje identificado con lo femenino–maternal, en ese aspecto, el sujeto del enunciado –aunque se manifieste masculino– en tanto *poético*, también participa de esa otra posición, también está en ese *otro lugar*, a pesar del “nunca sabré”.⁵

La fascinación por ese universo ajeno vuelve a desplegarse en “La noche de las amigas” (269), al punto de exhibir la intimidad de la letra manuscrita e impresa. El dibujo de las flechas ondulantes reenvían a uno y otro verso como imágenes en movimiento en ese “Pectoral primero” (274-276): líneas curvas que impregnan, que trasladan el deseo hacia los significantes y cuyo viboreo sugiere una mezcla promiscua entre los versos. No olvidemos que el lenguaje poético, literario, es *la forma de decir que dice por la forma*, o sea, que dice lo que dice sobre todo por cómo lo dice. En “La noche...” tiene lugar el regocijo exclusivo de las ninfas: se trata de la fiesta de las hembras, del ámbito prohibido para el macho. La pluralidad de mujeres desnudas multiplicadas por los espejos –o la imaginación– provoca un voyeurismo desaforado en el sujeto poético que, en su desborde, encarna –toma cuerpo– en los tipos de palabras (278):

Las que están, las que gatas.
Sus zarpas adjetivos
sus miradas pronombres
la interjección de sexos y de nalgas.

Los miembros se tornan felinos –gatas, zarpas– y la identidad –pronombres– reside en la insinuación intensa de las miradas: sexos y nalgas (ex)claman las mudas impresiones. El traslado del erotismo hacia la escritura parece inevitable puesto que se trata del lenguaje de los cuerpos y, si el síntoma es metáfora –una palabra por otra–, el *deseo* se constituye como una *metonimia*, figura que habilita, promueve el vínculo por contigüidad, la prosecución, el desvío, la mezcla, la anfibología, o sea, todo lo contrario del saber compartimentado que siempre es unívoco y estanco.

⁵ Julia Kristeva, a partir del *Timeo* de Platón habla de una *chora* (jora) prelingüística, especie de receptáculo innombrable, bastardo, pulsional, anterior a la nominación unívoca y advierte que el lenguaje poético no se agota en la significación racional, que en ciertas manifestaciones (ritmos, entonaciones, disposición gráfica, neologismos, glosolalias, incongruencias) aflora un elemento fortuito y heterogéneo, opuesto a la función simbólica. A esta modalidad de la significancia la denomina *semiótica*: impronta ambigua e imprevisible de una articulación que no remite a ningún significado fijo ni discernible (Kristeva: 249-287).

Coda: el erotismo está en la lengua

Pero hay más aún: cuando el lenguaje poético juega con los límites de la lengua, con la analogía, la homofonía, cuando desviste de significados el cuerpo material de las palabras privilegiando los significantes desnudos, cuando transgrede el uso “normal” de la sintaxis o de las leyes gramaticales, cuando compromete la racionalidad y la relación con el referente –tornándola ambigua como dice Roman Jakobson (1985: 382) o incluso eliminándola como supone Michael Riffaterre (1976: 84-98)–, cuando siembra anfibologías, signatures y promueve la actividad semiótica en la búsqueda de alcanzar lo inefable, ¿no está haciendo algo similar a la práctica del erotismo, que –según Bataille (2001: 349)– sólo será vivido en plenitud al consumarse la transgresión del interdicto?

Estudios eruditos fundamentan que el pasaje de la oralidad a la escritura en la Grecia antigua –entre los siglos VII y VI a. C.– debió modificar la conciencia del sujeto y su relación con el mundo, así como su vida erótica. El testimonio del vínculo entre escritura y erotismo se encuentra –según Anne Carson– en los primeros registros líricos de la civilización occidental –Arquíloco, Safo, Anacreonte y Píndaro, entre otros–: en el trance del enamoramiento *Eros* se apodera del ser, de la mente y el cuerpo, de todos los atributos humanos y no hay forma de resistirse a la herida de sus dardos –de ahí la representación del dios como un niño alado y juguetón, capaz de caer como un ave de presa sobre los desprevenidos mortales–. Se trata de ese estado de gracia y azoramiento a la vez, de su dulce amargura: *glukupikron* (dulce-amargo) como agudamente lo caracterizara Safo en uno de sus poemas lésbicos (pieza 130). El lenguaje no podía permanecer ajeno puesto que es un componente medular de la condición humana: aquella percepción intensa dejaría sus huellas formales al modificar las fórmulas homéricas del fraseo y el ritmo (Carson 2015: 63-79).

En algún momento la reflexión sobre el amor y el erotismo –a que nos convoca la poética de Cortázar– se convierte en una disquisición sobre la escritura: sobre la euforia y la angustia que nos genera, sobre la falta que instala en nosotros cuando buscamos apresar una imagen, una sensación, una idea, cuando deseamos el conocimiento aunque implique dolor o perder algo de nosotros mismos, cuando intentamos controlar el tiempo dándole consistencia a un recuerdo o congelar un momento de nuestra vida, cuando asumimos el compromiso con lo verdadero aún a expensas de sentirnos vulnerables en una época signada por el descreimiento y la frivolidad. La poesía es una especie de sublimación sagrada, un insobornable *acto de fe*.

Bibliografía

- Badiou, Alain (2002). *Condiciones* [1992]. México: Siglo XXI.
- _____ (2016). *Elogio del amor* [2009]. Buenos Aires: Paidós.
- Bataille, Georges (1960). *El erotismo* [1957]. Buenos Aires: Sur.
- _____, (2001). "El erotismo y el cuestionamiento del ser", en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann (1993). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Butler, Judith (2017). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* [1990]. Buenos Aires: Paidós.
- Carson, Anne (2015). *Eros. El dulce-amargo*. Buenos Aires: Fiordo.

- Cortázar, Julio (1978). *Rayuela* [1963]. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1994). *Obra Crítica / 1* (Edición de Saúl Yurkiévich). Madrid: Alfaguara.
- _____ (2005). *Poesía y poética (Obras completas, IV - Edición de Saúl Yurkievich)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1974). *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral-Corregidor.
- Foucault, Michel (1990). *Historia de la sexualidad, I-La voluntad de saber* [1976]. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jakobson, Roman (1985). "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta.
- Kristeva, Julia (1981). "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético", en Claude Lévi-Strauss, *Seminario: La identidad*. Barcelona: Petrel.
- Lacan, Jacques (2003). *El Seminario, Libro 8: La transferencia*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (1979). "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", en *Escritos I* [1966]. México: Siglo XXI.
- Levinas, Emmanuel (1999). "La fenomenología del Eros", en *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme.
- Monteleone, Jorge (2016). "Pameos y árbol interior: Julio Cortázar y la poesía", en Roland Spiller (Ed.), *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. Relecturas entrecruzadas*. Berlín: Schmidt Verlag.
- Peri Rossi, Cristina (2014). *Julio Cortázar y Cris*. Montevideo: Estuario.
- Platón (1988). *Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro)*. Madrid: Gredos.
- Riffaterre, Michael (1976). *Ensayos de estilística estructural* [1971]. Barcelona: Seix Barral.

Gustavo Lespada es doctor en Letras (UBA), escritor, docente e investigador de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires (ILH). Es autor de *Legados* (2024); *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (2014); *Tributo de la sombra* (2013), *Las palabras y lo inefable* (2012); *Naufragio* (2005); *Esa promiscua escritura. Estudios sobre literatura latinoamericana* (2002) e *Hilo de Ariadna* (1999); además de editar y prologar *Escritura del deseo / deseo de la escritura* (2020); *El factor literario. Realidad e historia en la literatura latinoamericana* (2018); *Poemas selectos* de César Vallejo (2013) y *Cuentos selectos* de Felisberto Hernández (2010) y numerosos ensayos y artículos en ediciones conjuntas y revistas académicas. Entre otras distinciones, ha sido galardonado por la Academia Nacional de Letras del Uruguay (1997); Premio Juan Rulfo 2003 – Radio Francia internacional (ensayo literario); Premio único (ensayo literario) del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay (2016). Es integrante del Comité editor de la revista *Zama* (ILH-UBA) y del Consejo editor de la *Revista de la Biblioteca Nacional* del Uruguay. Actualmente codirige un grupo de Estudios de Poesía en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA).

