

## CORTAZAR: EROTISMO Y ALEGRÍA

A nadie se le ocurriría hoy poner en duda que la dimensión sexual es una de las más importantes de la vida humana. No hay cultura que no haga referencia a ella, a través de mitos y tabúes. No hay arte que prescindiera de su evocación. No hay tal vez opción vital que le sea totalmente ajena: Englobándola en la noción más amplia, comprensiva del *amor*, Dante le otorgó el mayor homenaje al considerarla un motor fundamental: el amor hace mover al mundo.

Al mismo tiempo, puede afirmarse que pocos aspectos como el sexual han sido más reprimidos y castigados por el ordenamiento social, el ordenamiento jurídico o el imperativo religioso y ético. O se encuentra más inhibido en la conducta humana merced a los frenos psicológicos, a una verdadera auto-censura. El amor hace mover al mundo, sí, pero también lo hace ocultarse tras las máscaras más inverosímiles.

La literatura constituye, en este sentido, uno de los muestrarios más ricos y complejos de un doble movimiento: la inhibición de las expresiones eróticas y a la vez el desafío—muchas veces simplemente exhibicionista—, a los códigos constrictores, la ruptura con los imperativos en busca de un nuevo orden más libre y más humano. No podía faltar este aspecto en la obra de Julio Cortázar, entendida ésta como una de las propuestas modernas más audaces para traspasar límites, para explorar en lo desconocido, para habitar la realidad «otra» o al menos hacerla posible. Si hay un rasgo que caracterice a Cortázar, es justamente el vitalismo y la constante renovación, impuestos a una literatura que no cesa de cuestionarse a sí misma al tiempo que cuestiona al mundo en derredor.

En un espléndido ensayo de *Ultimo round* (1969), Cortázar dedica su atención a reflexionar sobre las dificultades y las posibilidades del erotismo en la literatura latinoamericana, partiendo de una comprobación tan asombrosa como veraz: la inhibición del erotismo en nuestra literatura es otra forma del subdesarrollo, otro signo de nuestra falta de madurez. Inventando y añadiendo un nuevo verso

a la conocida (y erótica) canción infantil, Cortázar titula su ensayo «/que sepa abrir la puerta para ir a jugar», y efectivamente desde su propio título el ensayo es una invitación, una exigencia, una condición y todo un programa vital. El erotismo implica juego y alegría, entre muchas otras cosas más.

Nutridas por el surrealismo, con todos sus programas de liberación de la escritura y de la síquis, nutridas incluso por la revolución freudiana que el propio Breton acogió y reformuló en sus manifiestos y en sus libros, la aventura de Cortázar y la búsqueda de un erotismo lúdico entronca con esas tradiciones y con la evolución de su propia escritura. Cortázar no llega abruptamente a la expresión del erotismo y a la descripción de la unión sexual que encontramos por ejemplo en *Libro de Manuel* (1973); llega a ello con las mismas inhibiciones y cortedades que en su ensayo señala para los escritores latinoamericanos, pero lo valioso de su propio proceso estriba en que va liberándose de los tabúes como de una suerte de diversas pieles que el ciclo de la maduración le permite despojarse. Esas etapas son fácilmente perceptibles, y tienen momentos significativos: la timidez expositiva de *Los premios* (1960), el «gíglico» de *Rayuela* (1963), el erotismo tenue de la situación en «La señorita Cora», algunos poemas y prosas de *Ultimo round*, o la ya franca asunción de la sexualidad en *Libro de Manuel*. Sin duda la etapa más osada es esta última, en la que las inhibiciones caen, ya sea en referencia al vocabulario (las «malaspalabras») como a la descripción misma de las prácticas amoratorias. Creo que si esto sucede ya en forma terminal con *Libro de Manuel*, no es por azar que se encuentre en una novela asumida como «política»: el erotismo y la política son dos claves de una misma situación americana, y ambas han de marchar juntas en un proceso de liberación.

En «/que sepa abrir la puerta para ir a jugar», Cortázar reseña, respecto a la literatura latinoamericana, la «dificultad de acceso por derecho propio a una erótica del verbo», y parte de la «(i)nútil tentativa de rastrear una tradición lingüística, un verbo erótico» en la lengua española que utilizamos. ¿Por qué esta ausencia?, se pregunta. Y la respuesta está también allí a mano y a la vista: «Obispos y machos puros vuelven incomunicable todo lenguaje a nivel del amor de los cuerpos.» Si comparáramos por un momento la *naturalidad* con que el erotismo sexual se encuentra en la prosa de Henry Miller, de Jean Genet, de Georges Bataille o de J. P. Donleavy, puede verse en contraste que el escritor latinoamericano casi nunca ha sabido resolver esas mismas situaciones literarias aunque en el lenguaje oral abundan las referencias. «Entre nosotros el subde-

sarrollo de la expresión lingüística en lo que toca a la libido vuelve casi siempre pornografía toda materia erótica extrema», dice en un momento, para exceptuar al Carlos Fuentes de *Cambio de piel*: «hay allí páginas que preludian lo que alguna vez escribiremos con naturalidad y con *derecho*». Hasta ahora, lo que encontramos en la literatura latinoamericana que se acerca al erotismo es «la peor de las vedas, la parálisis de la escritura», forma de reacción inmadura y adolescente a las incitaciones de la realidad o a la imitación de la literatura extranjera.

Porque, en efecto, la literatura «erótica» sigue siendo la de los *otros*, la de quienes, norteamericanos, ingleses o franceses, han conquistado ya libertades que no poseemos, y entre ellas un verbo que no se paraliza, un verbo dócil a un pensamiento con menos inhibiciones. Sí, festejamos las traducciones de Joyce, de Miller o de Céline, pero sin advertir que nuestro español continúa de todos modos envarado. «Mientras el sistema del chivo emisario», dice Cortázar, «siga funcionando como funciona para tantas cosas, el idioma continuará parcialmente cerrado al erotismo; escribiremos obscenidades en perfecto estilo peludo o nos permitiremos pornografías delicuescentes a base de reconstrucciones florentinas, según la cultura y los gustos de los autores, pero no habrá literatura erótica, y cada situación erótica de nuestros cuentos y de nuestras novelas será objeto de un tratamiento especial como hasta ahora, se apelará a todas las armas de la retórica para decir lo que un Miller o un Genet dicen mejor y con menos palabras».

El ensayo y la reflexión de Cortázar, dije antes, implican un programa que el mismo escritor impone a su obra, no sólo a la posible teoría de una literatura latinoamericana, o a una cartografía de sus fronteras. Y como tal, como programa, es preciso destacar en él algunos puntos fundamentales. Para Cortázar, así, el erotismo es «inconcebible sin *delicadeza*, y en literatura esa delicadeza nace del ejercicio natural de una libertad y una soltura que responden culturalmente a la eliminación de todo tabú de la escritura». Esto, por una parte, implica la necesidad de una *actitud* precisa del narrador ante el erotismo asumido en la escritura, y es obvio que se opone a las dos trabas antes señaladas, que constriñen y desvían la posibilidad de la naturalidad erótica: el machismo y la represión religiosa. De ahí su pregunta: «Para cuándo una prosa erótica en la que estén presentes la alegría (sí, usted ha leído bien, se sorprende porque casi siempre el erotismo literario directo es tremendo negro, frenético, hotelero, adúltero, incestuoso, gerontológico, impúber, connotaciones que poco tienen que ver con la alegría), ¿para cuándo la ternura, la tris-

teza, la sencillez, la naturalidad, el amor?» Y aclara con precisión: en «nuestras latitudes se siente demasiado la ausencia de un *eros ludens*, e incluso de ese erotismo que no reclama tópicamente los cuerpos y las alcobas, que subyace en las relaciones de padres e hijos, de médicos y pacientes, de maestros y alumnos, de confesores y feligreses, de tenientes y soldados».

Es esta última matización, este alejamiento de la crudeza sexual como sola posibilidad del erotismo, que autoriza a Cortázar a señalar su cuento «La señorita Cora» como un texto erótico, uno de los «más eróticos» que haya escrito. La relación, mental e imaginaria más que real, entre el muchacho desahuciado y su enfermera, concita cierto nivel erótico, pero, cabe aclarar, con la suavidad de lo impronunciado y de aquello que apenas roza la conciencia. No hay en ese cuento sexualidad, sí erotismo, entendido éste, al modo de Cortázar, como una relación confusa, sensual, delicada. Pero si se permite ejemplificar con «La señorita Cora» un ejercicio de literatura erótica, es cierto que éste es mucho más frontal y definido en textos dispares como los poemas de «Naufragios en la isla», la prosa de «Tu más profunda piel», pasajes enteros de *Rayuela*, momentos de *Los premios* o recordadas secuencias de *Libro de Manuel*. Allí el erotismo, sin perder la delicadeza, antes bien mezclándola con los demás componentes exigidos por el autor —la alegría, la ternura, la tristeza, la sencillez, la naturalidad, el amor— llega a confrontar la sexualidad de las múltiples variantes de la relación de los cuerpos, que en nuestro idioma tiene denominaciones más o menos veladas, más o menos científicas, más o menos indirectas, más o menos eufemísticas como para poder ser referidas pudorosamente. Me refiero a términos como sodomía, coito, fellatio, masturbación, nombres de los genitales, e incluso, por su cercanía a los tabúes sexuales, también los escatológicos. Casi todas estas modalidades del erotismo se encuentran en Cortázar, referidas como la superación lingüística de la inhibición ante las «malas palabras», o como la superación narrativa de la censura y la auto-censura, del escritor frente a la relación de los sexos.

Hay etapas en su obra, en el tránsito de la inhibición a la osadía como paso a la naturalidad. Entre ellas, una de las más curiosas es el descubrimiento del gíglico, una suerte de lenguaje indirecto, que en *Rayuela* se atribuye a La Maga. En gíglico, como si fuese una lengua diferente o una jerga, sin ser ninguna de las dos cosas, *Rayuela* describe el acto sexual. ¿Qué representa el empleo del gíglico? ¿Es acaso el escamoteo de la descripción directa, o es justamente lo contrario: un modo de resaltarla? Por lo pronto, no hay allí un lenguaje nuevo y permisible, que concita el regocijo por la comprobación

de la creatividad lingüística. Es una forma de decir sin decir, de describir lo prohibido sin salirse de los cánones de la legitimidad. Pero al mismo tiempo, el gígllico, por no ser el lenguaje común y colectivo, hace resaltar todo lo que refiere. Crea otro código y en el acceso a su inteligibilidad nos solazamos. Junto con el humor, ese humor que afloja tensiones, ese guiño de complicidad de las jergas que unifican y reúnen en un grupo, esta vez el grupo de entendidos que habitan la «zona», ese gozo de haber escamoteado la prohibición, el tabú. De haber burlado una puerta sellada.

He aquí el capítulo 68 de *Rayuela*, en gígllico:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimalo quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgunio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.

Tomando un ejemplo de su inhibición lingüística en relación a los términos «fuertes» del erotismo literario (cuyo léxico proviene obviamente del lenguaje cotidiano), Cortázar señala en su ensayo: «El miedo sigue desviando la aguja de nuestros compases; en toda mi obra no he sido capaz de escribir ni una sola vez la palabra *concha*, que por lo menos en dos ocasiones me hizo más falta que los cigarrillos.» Esto queda señalado inscrito—inscrita la palabra *concha*—por vez primera en su obra, hacia 1969, cuando publica *Ultimo round*, y es una comprobación palmaria. Como lo es también el que tres años después, en *Libro de Manuel*, Ludmilla repita una y otra vez la frase «concha peluda y pija colorada». «Es que tengo la ventaja de no saber demasiado de qué se trata—dijo Ludmilla—. Al principio Andrés me hacía repetir cosas para reírse con Patricio y Susana, concha peluda y pija colorada, cosas así, a mí me suenan muy boni-

tas» [p. 146]. En la novela, términos como los que acabo de referir y que provienen del lenguaje vulgar, se «desnaturalizan» de ese lenguaje, pierden sus connotaciones vulgares, y, valga la paradoja, se «naturalizan» literariamente; adquieren carta de naturalización y de naturalidad. Nombrar es perder el miedo a las palabras y a sus referentes, es disipar los tabúes que pesan sobre la denominación que el código social estima inconveniente. Por eso, abunda en *Libro de Manuel* la propuesta de desnaturalizar lo vulgar para hacerlo natural, de asumir desde el lenguaje un nivel de la vida que es tan natural como todos los demás niveles. De ahí que, para seguir con este mismo ejemplo, en otro momento del libro Marcos le dice a Ludmilla: «en realidad no hace falta usar demasiado esas palabras, pero si llega el caso no aflojés, polaquita, después de todo pija es una linda palabra, más personal que pene, por ejemplo, puro tratado de anatomía, o miembro viril que siempre me hizo pensar en la historia romana probablemente por lo de la toga / Sí, pija suena bonito en argentino, me gusta más que la polla española / Eso de los gustos, vos sabés, yo creo que la picha gallega y la pinga cubana están muy bien, o el pico chileno, que dicho sea de paso es un raro caso de masculinización porque todas las variantes argentinas o latinoamericanas son siempre femeninas, llamale pinchila o poronga o como quieras» [página 284].

Este ejemplo permite advertir cómo evoluciona la prosa de Cortázar en la liberación de los prejuicios lingüísticos, y que lo hace de una manera consecuente con la evolución de su modo de pensar, con sus actitudes personales, las que al hacerse colectivas, al ingresar al diálogo común de la lengua y del arte, permanentemente promueven a diferentes niveles el cambio de nuestra mentalidad y de nuestra literatura. Lo curioso es que, aun manipulando los elementos más extremos—denominaciones o descripciones—no llegue Cortázar a la pornografía, o al menos a las formas pedestres («peludas» llama él) de la pornografía. En cuanto al manejo de las palabras «fuertes» o «malas» u «oscenas», Cortázar lo hace con suma naturalidad. Permite que sus personajes dialoguen sobre ellas, no sólo las *digán*, y antepone en Ludmilla, por ejemplo, la inocencia de quien no domina una lengua aprendida, en la que ciertos términos (como pija y concha, muy fuertes en el español rioplatense) puedan acabar concibiéndose como hermosas palabras. En cuanto a las descripciones de la unión sexual—ya sea de la fornicación como de la sodomía heterosexual—, lo que exigía Cortázar en su ensayo para la consecución de un verdadero *eros ludens*, lo alcanza como narrador. Me refiero a que en sus textos narrativos, en dichas situaciones, es innegable

que existe «la ternura, la tristeza, la sencillez, la naturalidad, *el amor*» y la «alegría». Bastaría aquí tomar dos ejemplos que muestran también la evolución de su literatura en la osadía de la explicitación.

La prosa de «Tu más profunda piel» (*Último round*, 1969) es claramente poemática, lírica, en la narración de esa sodomía que nunca se expresa directamente, que nunca se enuncia como tal. «No eras sabor ni olor», dice el narrador en un pasaje, «tu más escondido país se daba como imagen y contacto, y sólo hoy 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 defensas 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 parlamentos y batallas» [p. 203]. Un mínimo análisis o, menos que ello, una simple lectura, nos muestra el recurso de las metáforas encadenadas, metáforas que por una parte crean una temperatura lírica y exhiben la ternura, no la violencia, la dulzura y no la brutalidad, el amor y no la violación, del acto erótico, pero por otra no han llegado a una narración «natural», en la que el erotismo ni siquiera tenga el alibi de lo poético, la máscara de lo metafórico, y sin perder los atributos de la ternura y del amor, se atreva a narrar directamente. Esto último es lo que hace en *Libro de Manuel*, como si los personajes anónimos de «Tu más profunda piel» encontrasen al fin nombre, y como si su unión encontrase, también, sus nombres sencillos y fundamentales. De *Libro de Manuel* me refiero a un largo pasaje, en páginas 312 a 314, en que Andrés y Francine se unen en la sodomía. En esta narración descriptiva Cortázar bordea la crudeza de lo pornográfico, y si no cae de lleno en ella es porque ante todo existe la «delicadeza», término paradójal si se estima, como lo hace Picon Garfield en sus libros sobre Cortázar, que siempre está presente el componente sadoomasoquista en sus textos eróticos. Lo que ni Picon Garfield ni otros críticos han advertido, es que en estos pasajes la «violencia» natural de la sexualidad se resuelve en el juego, en un clima en que el deseo, la libido, no se desprende jamás del humor. Así, el término sadoomasoquismo connota perversiones—el gozo de hacer sufrir y de sufrir—, y en ese sentido hay una larga tradición de la poesía erótica sin juego, sin alegría, un erotismo tétrico y egoísta que tiene también, claro está, sus méritos literarios. Pero esta sola referencia se disipa en Cortázar, como dije antes, por la asunción de lo lúdico. Los personajes mismos la disipan cuando en el diálogo del amor se

autonombran: «El verdugo —le dije— te regala esta pequeña perfección antigua: *Y para más despacio atormentarme / llevóme alguna vez por entre flores*, que traducido del español quiere decir que para más despacio atormentarse, llevóme alguna vez por entre flores.

—Ese poeta ya nos conocía en lo lejos del tiempo —dijo Francine con la voz del ritual.

—Oh, sí: Francine Sacher-Masoch, Andrés de Sade.

[p. 140]

Al mismo tiempo que este humor, en los dos episodios de sodomía contenidos en *Libro de Manuel*, el primero tentado, el segundo realizado, impera la continua referencia a la caricia amorosa, a la actitud de ternura, al amor mismo, no a la rispidez de la violación. Y la posesión, resistida por Francine, impulsada por Andrés, se cumple como un rito inexorable en el que el dolor alcanza al fin el premio de un gozo inédito, y más que del placer sexual *per se*, de la satisfacción por derribar ya no lingüísticamente sino en la acción, uno de los tabúes más feroces en torno al cuerpo y a la ideología del amor sexual.

Hasta aquí, hasta esta frontera, ha llegado Cortázar en la creación de un verbo erótico, de una escritura que concite la sensualidad y la exprese con la naturalidad requerida. Podría decirse, sin embargo, que casi toda su prosa es manejada por el escritor con sensualidad: es una prosa que toca, que acaricia y que se encuentra con el lector en ese estado de suaves vibraciones propio de la relación, del encuentro erótico. Discutible o no que exista un manejo sensual de la palabra—y no tan sólo por sus contenidos referenciales cuanto por la sonoridad—, es clara la propuesta de esta aventura que, como todas las de Cortázar, involucra a la literatura pero no se queda en ella: deviene actitud humana.

Finalmente, es preciso notar que la aventura cortazariana tiene un sesgo político. Por un lado, en el ensayo «/que sepa abrir la puerta para ir a jugar» reitera una y otra vez las connotaciones que esta inhibición y censura latinoamericana lleva aparejadas. Es, así, una de nuestras limitaciones: «la colonización, la miseria y el gorilato también nos mutilan estéticamente», dice en una oportunidad, y en otra: «la timidez verbal debidamente fomentada por el *establishment* (y más de cuatro países socialistas) se cuenta entre las mejores armas del enemigo». Por otro lado, y en consecuencia, el acceso a un lenguaje erótico plenamente asumido, manejado incluso sin falsos atrevimientos, ha de tener su lugar, algún día, dentro de la vida misma, adonde pertenece. Mientras tanto, seguiremos impedidos de «dar el salto



formal y expresivo hacia la conquista e ilustración del erotismo en el verbo, hacia su incorporación natural y necesaria, que no sólo no envilece la lengua del deseo y del amor sino que la arranca a su equívoca condición de tema especial y a sus horas para articularla en la estructura de la vida personal y colectiva, en una concepción más legítima del mundo, de la política, del arte, de las pulsaciones profundas que mueven el sol y las demás estrellas».

La honradez intelectual de Cortázar lo ha llevado en *Libro de Manuel*, no sólo a la señalada aventura de erotizar el idioma, sino a poner su empresa entre paréntesis, a preguntarse de dónde viene ese impulso y cuáles son las íntimas necesidades que tiende a satisfacer. Por eso, pone en boca de Andrés esta incógnita: «Ya sé, elegir es mucho aunque uno se equivoque, hay un riesgo. un factor aleatorio o genético, pero en definitiva la elección en sí tiene un valor, define y corrobora. El problema es que a lo mejor, y estoy pensando en mí, cuando yo elijo lo que creo una conducta liberatoria, un agrandamiento de mi circunstancia, a lo mejor estoy obedeciendo a pulsiones, a coacciones, a tabúes o a prejuicios que emanan precisamente del lado que quiero abandonar... ¿No estaremos, muchos de nosotros, queriendo romper los moldes burgueses a base de nostalgias igualmente burguesas?» [p. 168].

Tiene razón Cortázar cuando cuestiona los fundamentos de esta empresa, pero aunque estas motivaciones profundas fuesen «nostalgias burguesas», ellas tienden a destruir los tabúes y los mitos, son una etapa más, no la definitiva, de un ciclo de revolución permanente, de un movimiento que no sólo demuestra vida sino que la genera. De otra parte, la «evolución» de las costumbres sexuales, aun cuando se ha dicho que el sexo es el «mismo» desde el origen de la humanidad, es un ejemplo claro de la incertidumbre del futuro. Porque la libertad (y liberación) que añora e impulsa Cortázar es y no es infinita, del mismo modo que la mencionada evolución sexual no ha sido cíclica pero admite retrocesos (lo sexual en los países socialistas). ¿Adónde llevará en términos de futuros lejanos? ¿Cuál es la imagen del hombre *absolutamente* libre? Esa queda en la utopía pura, mientras la aventura cortazariana está teñida de historia, se refiere al hombre concreto de América Latina y a un proceso de coacciones y de liberación que es nuestra problemática. Más allá de esos límites, esta aventura es, como siempre, una valerosa apuesta en favor del hombre, un atrevido pero necesario salto al abismo.

**JORGE RUFFINELLI**

Apartado postal 369  
XALAFA (Veracruz)  
México