



Memorias, erotismo y arte poética en los almanaques de Julio Cortázar

Mario Gallardo

Universidad Nacional Autónoma de Honduras
Centro Universitario Regional del Norte
mogallardo@hotmail.com

Me gustaría iniciar estas reflexiones con un viaje al pasado, a mi primer encuentro con el *Cronopio Mayor*, allá por el año 1987, cuando llegó a mis manos el libro *Los Nuestrós*, de Luis Harss, y leí su ensayo biobibliográfico titulado “*Cortázar o la cachetada metafísica*” [1]. Lo cierto es que después de examinar el texto de Harss sentí, como una necesidad imperiosa, que “tenía” que leer *Rayuela*. Hasta entonces no sabía nada de Cortázar y tampoco tenía idea de que el contacto con su obra iba a influir en mi vida de un modo tan determinante.

Recuerdo también que fue un viernes por la tarde cuando entré a la biblioteca y, luego de una breve consulta en los ficheros, finalmente salí con la novela a salvo en mi mochila: era la vieja edición de Sudamericana, con la figura de una rayuela dibujada con trazos infantiles sobre la portada de color negro, sucia y maltratada.

Lo que vino después fue una verdadera maratón de lectura: no volví a cerrar la novela hasta que la terminé, ayudado por mi inefable condición de lector insomne, que afortunadamente mantengo hasta la fecha y me ha deparado algunas de las jornadas más agradables de mi vida. No voy a decir que acerté a cartografiar con claridad, en esa primera y atropellada lectura, el torbellino de ideas y de mundos posibles que propone *Rayuela*, pero sí puedo afirmar que en ese momento la literatura se reveló como algo absolutamente trascendente, vislumbré que ese era el mundo al cual quería pertenecer, que lo único que realmente importaba en la vida era la búsqueda de la “autenticidad” y, como parte de este ejercicio, negarse a aceptar a *La Gran Costumbre* como un destino cierto e ineluctable: en suma, más que una lección literaria, Cortázar me había dado una lección de vida.

Quizás este prelude me haya alejado un tanto del tema central de mi trabajo, pero también -por esas vías secretas y rocambolescas que tanto gustaban a Cortázar- me acerca a una concepción libertaria de la literatura y del oficio del escritor que marca toda la producción cortazariana, y que resulta evidente en los diferentes cambios de registro estilístico en sus novelas, como en la visión autárquica que exigía para sus cuentos y en el desconcierto que provocan sus inauditos textos ensayísticos y poéticos.

Algo de todo esto hay en sus “almanaques”, cuya etimología árabe -que alude a un alto de caravana, a los astros y a camellos en ruta- seguramente habría regocijado más al *Cronopio* que la tradicional definición de “catálogo que recoge datos, noticias o escritos de carácter diverso”, que consigna actualmente el “pterodáctilo ideológico” de la RAE.

Y es que acercarse a *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), y a los dos tomos de *Ultimo round* (1969), implica terminar siendo parte de una auténtica *caravana de cronopios* en marcha hacia regiones inexploradas de la literatura, la pintura o la música, guiados por un Cortázar geógrafo que nos conduce magistralmente por rutas insospechadas para revelarnos horizontes hasta entonces desconocidos.

En medio de tantos viajes posibles, hemos escogido la ruta a seguir esta noche: hacia el Julio íntimo de las tardes con libros y vino y Teodoro W. Adorno en Saignon, hacia el Cortázar que reflexiona sobre erotismo y teoría de la narrativa, y hacia el cronopio que, entre tímido y gozoso, nos desvela los lúdicos entretelones de su quehacer poético; sin embargo, en el camino resultará evidente que estas *vías* se

encuentran ligadas de manera tal que no se logra establecer una frontera concluyente entre espacio vital y discurso literario.

Así, de la imagen de Teodoro W. Adorno empuñando una estilográfica con la zarpa izquierda parte toda una discusión en torno a una cierta indigencia erótica que Cortázar percibe en la literatura latinoamericana, especialmente en la narrativa. [2]

De hecho, Cortázar asevera que el erotismo exige imaginación al momento de trasvasarlo a la expresión literaria, hasta lograr un feliz desenlace en la ecuación “erotismo = sexo + inteligencia, ojos + inteligencia, lengua + inteligencia, dedos + inteligencia”.

Este es uno de los temas que toca con mayor intensidad en *Ultimo round*, tomando como punto de partida su reciente lectura (1969) de seis libros escritos por latinoamericanos donde abundan las escenas eróticas. La queja de Cortázar se centra en el pobre manejo de la expresión lingüística que torna al erotismo en pornografía o, dicho de otra manera, reconoce en los autores una pulsión que les lleva a mostrar antes que a trasponer, con una evidente falta de delicadeza, para después rematar que “en literatura esa delicadeza nace del ejercicio natural de una libertad y una soltura que responden culturalmente a la eliminación de todo tabú en el plano de la escritura”. [3]

El llamado es evidente: debemos liberarnos de todo tabú para poder acceder a ese terreno, ya explorado por Genet, donde la descripción de las situaciones sexuales sea siempre otra cosa, buscar el advenimiento en nuestra literatura de ese *eros ludens* que tanto echa en falta el trillado erotismo literario directo, que Julio define como “siempre tremendo, negro, frenético, hotelero, adúltero, incestuoso, gerontológico, impúber, connotaciones que poco tienen que ver con la alegría”, para después preguntarse: ¿para cuándo la ternura, la tristeza, la sencillez, la naturalidad, el amor?

En *Ultimo round* Cortázar trató de materializar este llamado -aunque no creía haber escrito nada más erótico que el cuento “La señorita Cora”, pese a que ningún crítico lo vio desde ese ángulo- con un texto deliciosamente erótico, “Ciclismo en Grignan”, que parte, nuevamente, de una experiencia vital: un viaje por algunos pueblos del mediodía francés que le ha llevado hasta la pequeña localidad de Grignan, donde se baja de su auto y se instala en una plazoleta frente a un vaso de vino, servido en una copa de vidrio espeso, y desde allí asiste a una escena singular: tres adolescentes, *las bellas de Grignan*, charlan y ríen, dos de ellas a pie, y la tercera, la más bella, en su bicicleta, sobre la cual realiza, casi sin querer, un acto que sólo Cortázar parece ver:

“Ya no miré más que eso, la silla de la bicicleta, su forma vagamente acorazonada, el cuero negro terminando en una punta redondeada y gruesa, la falda de liviana tela amarilla moldeando la grupa pequeña y ceñida, los muslos calzados a ambos lados de la silla pero que continuamente la abandonaban cuando el cuerpo se echaba hacia delante y bajaba un poco.. a cada movimiento la extremidad de la silla se apoyaba un instante entre las nalgas, se retiraba, volvía a apoyarse. Las nalgas se movían al ritmo de la charla y las risas, pero era como si al buscar nuevamente el contacto de la silla la estuvieran provocando, la hicieran avanzar a su vez, había un mecanismo de vaivén interminable y eso ocurría bajo el sol en plena plaza, con gente mirando sin ver, sin comprender. Entonces era así, entre la punta de la silla y la caliente intimidad de esas nalgas adolescentes no había más que la malla de un slip y la delgada tela amarilla de la falda. Bastaban esas dos nimias vallas para que Grignan no asistiera a algo que hubiese provocado la más

violenta de las reacciones, la chica seguía apoyándose y alejándose rítmicamente de la silla, una y otra vez la gruesa punta negra se insertaba entre las dos mitades del joven durazno amarillo, lo hendía hasta donde la elasticidad de la tela la dejaba, volvía a salir, recomenzaba; la charla y las risas duraban como la cara que Madame de Sevigné seguía escribiendo en su estatua, la lenta cópula **per angostam viam** se cumplía cadenciosa, interminable, y a cada avance o retroceso el pelo en cola de caballo saltaba hacia un lado, azotando un hombro y la espalda, el goce estaba presente aunque no tuviera dueño, aunque la chica no se diera cuenta de ese goce que se volvía risa, frases sueltas, diálogo de amigas”. [4]

Los ejemplos anteriores nos muestran cómo el espacio vital va siendo invadido por la reflexión teórica que pese a estar planteada -como en el ejemplo arriba citado- en un tono ciertamente lúdico, no por ello pierde fuerza argumentativa. Y recalco este hecho porque esta carga de ludismo-ironía-erotismo-humor en Cortázar ha llevado a muchos malos lectores a quedarse en la mera superficie de sus escritos, juzgando a priori que se trata de un mero jugueteo cómico, banal e intrascendente, cuando en realidad se traduce en un ataque demoledor contra la pedantería, la ignorancia, el engolamiento y la falta de imaginación.

De idéntica manera, en *La vuelta al día en ochenta mundos* se plantean aspectos fundamentales del *arte poética* cortazariana, entendida ésta última como un *metatexto*, en el sentido que le asigna Walter Mignolo:

“Un receptor en el acto de lectura no sólo encuentra un texto, sino también el metatexto. El metatexto define la actividad realizada y también los rasgos o propiedades de ese texto en relación a su pertenencia a determinada clase. Es desde el metatexto que se puede comprender el ámbito de producción e interpretación de los textos, allí están incluidas las expectativas reales en que se inscribe una obra poética, es decir, el hecho de que el fenómeno literario depende de un mundo cultural”. [5]

Una propuesta para comprender el ámbito en que fueron gestados y la manera en que podrían ser interpretados, así como el perfil del mundo cultural de Cortázar encontramos en escritos como “*Volviendo a Eugenia Grandet*”, donde el autor cuestiona la manera en que algunos críticos han intentado distinguir entre la *sólida coherencia* de sus cuentos y la *duda metódica* que impone a sus novelas, tan llenas de lo que Julio denomina con ironía “*paseítos hamletianos dentro de la estructura misma de lo narrado*”.

Quienes mantienen este criterio -advierde Cortázar- no toman en cuenta que, en forma unánime, los estudiosos afirman que en sus cuentos lo fantástico se instala en lo real y que esa “irrupción de lo insólito” se ha constituido en el elemento más celebrado, en la muestra de su supuesta eficacia como narrador; entonces, cabría preguntarse por qué condenan la supuesta falta de unidad en sus novelas cuando es precisamente una disrupción en la aparente univocidad del proceso narrativo el factor que más seduce a lectores y críticos de su obra cuentística.

Cortázar va más allá al explicar que “*Rayuela es de alguna manera la filosofía de mis cuentos, una indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia o su impulso. Poco o nada reflexiono al escribir un relato...tengo la impresión de que se hubieran escrito a sí mismos...Por el contrario, las novelas han sido empresas más sistemáticas, en las que la enajenación de raíz poética intervino intermitentemente para llevar adelante una acción demorada por la reflexión*”. [6]

Por otra parte -y para redondear el *horizonte de expectativas* que su autor manifiesta en torno a la recepción de *Rayuela*- Cortázar reafirma el sentido de ruptura con el *establishment de las letras* que reivindica la novela, su negativa a que sea considerada como un eslabón más dentro de la tradición novelística, entendida ésta como “un terreno familiar y ortodoxo”.

Y unas páginas después -en un texto aparentemente dedicado a un tema musical, el *take*, cuyo significado es explicado con claridad en el mismo escrito: *son las sucesivas grabaciones de un mismo tema en el curso de una sesión fonográfica, luego, en el disco definitivo sólo se incluye al mejor take de cada una de las canciones, mientras que el resto se archiva o se destruye*- Cortázar integra este procedimiento a su arte poética, una especie particular de *take*, donde la calidad de la obra literaria se alcanza en la medida que el proceso creativo incluya su propia crítica:

“Lo mejor de la literatura es siempre take, riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante, del amor, con lo que entraña de pérdida sensible pero a la vez con ese compromiso total que en otro plano da al teatro su inconquistable imperfección frente al perfecto cine”. [7]

“Yo no quisiera escribir más que takes”, concluye Cortázar, en una auténtica profesión de fe, para revelarnos que su visión de la literatura, o del lenguaje literario, pasa por la destrucción de todos los clichés, por evitar las “trampas verbales” que suenan bien pero son artificiales, por realizar un ajuste con la finalidad expresiva y, a través de ese proceso de desautomatización, liberarse de la tiranía de un lenguaje fosilizado.

Más íntimo, menos estructurado, pero siempre revelador, humorista e irónico, se mostrará el Cortázar poético, un Julio Denis [8] a la vez maduro y renovado, que se siente a gusto en ese terreno, al que traslada intactos sus demonios más ilustres, sus manías, sus filiaciones y sus fobias.

De la muestra poética que se incluye en estos almanaques quisiera destacar dos poemas inspirados por la figura de Jorge Luis Borges. En el primero, titulado “*Los Cortázar*”, el acento es evidentemente irónico: mientras Georgie puede ufanarse de una épica familiar en poemas como “*Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)*” o “*Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín*”; Julio, cronopio inveterado, se ríe de su falta de abolengo en un estilo zumbón que a veces parodia al de Borges:

/Qué familia hermano./Ni un abuelo comodoro, ni una carga/deca/balle/ría,/nada, ni un cura ilustre, un chorro,/nadie en los nombres de las calles,/nadie en las estampillas,/minga de rango,/minga de abolengo,/nadie por quien ponerse melancólico/en las estancias de los otros,/nadie que esté parado en mi apellido/y exija de la estirpe/la pudorosa relación: “Aquel Cortázar,/amigo de Las Heras...”/Ma qué Las Heras,/no tuvimos a nadie, ni siquiera/en Las Heras (la Penitenciaría/que ya tampoco existe, me contaron)... [9]

Siempre cargado de ironía, ahora enfilada contra “borgianos” insensatos, es el llamado “*poema indio*” que Cortázar escribió en la India en 1956 y que le sirve de pretexto para el texto en prosa “*The smiler with the knife under the cloak*”.

Un tono punzante priva en los textos, tanto en el “poema indio” como en la supuesta “relación” que le acompaña. En el caso del poema, lleva implícito un

reconocimiento al legado borgiano de universalidad, que sirvió de ejemplo para que varios escritores entendieran la necesidad de trascender el limitado ámbito de su patio natal, pero Cortázar también advierte que fue malentendido por otros, quienes incurrieron en la pura mimesis, pensando que con hablar de vikings, runa y David Hume ya habían hecho la tarea.

Luego, siempre en el mismo tono, pero disfrazado bajo el manto de la evocación, Cortázar nos regala las siguientes “reflexiones”:

- a) El poema surge luego de platicar con otros argentinos sobre Borges, *para olvidar por un rato el bombardeo de Suez*.
- b) De pronto sintió que su afecto por él (por Georgie) era como un *practical joke* que Borges le hizo telepáticamente desde su casa de la calle Maipú para después poder decir: “*Qué raro, ¿no?, que alguien me tenga cariño desde un sitio tan inverosímil como Nueva Delhi, ¿no?*”.
- c) También se acordó de una clase de literatura en la que Borges les había mostrado que el verso de Chaucer (*The smiler with the knife under the cloak*) era exactamente la metáfora criolla de “*venirse con el cuchillo abajo’ el poncho*”.
- d) No le mandó el poema a Borges porque sólo lo había visto dos o tres veces en su vida y “*porque para mandar poemas la vida me cortó el chorro allá por los años 38*”.
- e) Nunca quiso darlo a conocer, aunque estuvo cerca de cederlo a la revista *L’Herne*, pero sospechó *que tan liviana síntesis no vendría bien a los borgianos profesionales*.
- f) Sin embargo, “*casi fue una lástima porque cuando salió el número era tan enorme que parecía un elefante, con lo cual hubiera resultado el vehículo perfecto para mi poema indio*”.
- g) Finalmente, concluye con un guiño cariñoso para Georgie: “*...y a lo mejor Borges, alguien se lo lee en Buenos Aires y usted se sonríe, lo guarda un segundo en su memoria que conoce mejores ocupaciones, y a mi eso me basta desde lejos y desde siempre*”.

Aunque “*The smiler with the knife under the cloak*” [10] pueda parecer insustancial y caprichoso a algunos cortazarianos profesionales, lo cierto es que resume perfectamente el *arte poética* que Julio despliega en sus almanaques: el relato que se abre o se desplaza o se cierra demasiado como para cuajar en un cuento y, en esa zona incierta, logra la integración a una memoria íntima de varias ocurrencias: como los juicios críticos expresados en forma subliminal y el dato histórico-literario, que aquí oficia como operador realista, aportando la verosimilitud que requieren algunos lectores para tomarse en serio un trozo de escritura o, como señala con justeza su albacea literario Saúl Yurkievich: “*Recurriendo a la travesura, a la humorada, al dislate, restablece el trato con lo absurdo, lo aleatorio, lo arbitrario...Caprichos, quimeras, viñetas, patrañas: ¿cómo calificar estas invenciones que escapan a toda taxonomía retórica?*”. [11]

En suma, el encuentro con los almanaques cortazarianos representa un placer indescriptible para el paladar de un cronopio, acostumbrado a la apertura polifónica a un *mundo collage*, a la *estética de lo fragmentario*, al *mosaico*, al *caleidoscopio*, a la *miscelánea*. Textos no aptos para famas, *Ultimo round* y *La vuelta al día en ochenta*

mundos reiteran en cada línea de sus páginas la genialidad de uno de los escritores más representativos de la literatura de todos los tiempos, quien siempre supo reivindicar con honestidad y talento su compromiso latinoamericano desde una perspectiva universal.

Notas

- [1] Harss, Luis. “Cortázar o la cachetada metafísica”. *Los Nuestrros*. pp. 252-300.
- [2] Cortázar, Julio. “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”. *Ultimo round*, T. II. p. 58.
- [3] Cortázar, Julio. *Op.cit.* p. 66.
- [4] Cortázar, Julio. “Ciclismo en Grignan”. *Ultimo round*, T. II. pp. 24-25.
- [5] Mignolo, Walter. Elementos para una teoría del texto literario. p. 361.
- [6] Cortázar, Julio. “Volviendo a Eugenia Grandet”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. p. 41.
- [7] Cortázar, Julio. “Take it or leave it”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. p. 309.
- [8] Seudónimo que utilizó para firmar el libro de poemas *Presencia*, publicado en Bs. As. En 1938.
- [9] Cortázar, Julio. “Los Cortázar”. *Ultimo round*, T. II. pp. 48-49.
- [10] Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. pp. 63-64.
- [11] Yurkievich, Saúl. “Salir a lo abierto”. *Julio Cortázar: mundos y modos*. p. 18.

© Mario Gallardo 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

