

“HOMENAJE A UNA JOVEN BRUJA”: LA ESCRITURA DE JULIO CORTÁZAR EN LOS INTERSTICIOS DE LA MEMORIA Y EL ESPECTÁCULO ERÓTICO

I wrote Rayuela because I couldn't dance it, sit it out, shout it, or project it as any form of spiritual or physical action through any conceivable medium of communication.

Julio Cortázar¹

En sus reflexiones acerca de la creación literaria, Julio Cortázar se refiere a la génesis de su ficción como un proceso que nace de un repentino desplazamiento el cual altera lo considerado como régimen normal de la conciencia. El Yo, en “un estado ex-orbitado”, abandona su eje consciente para girar en una órbita que excede el orden y da paso, así, a presencias alucinantes, pesadillas y pulsaciones gestadas a nivel de contenido inconsciente.² En “Algunos aspectos del cuento”, señala: “En mi caso, la mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena”.³

En esta afirmación, la palabra “médium” significa, en primera instancia, que el escritor, en su proceso creativo, funciona como un fluido comunicante a través del cual se transmiten señales que están más allá, tanto del ámbito de la conciencia como de un sistema de conocimiento fundado en lo visible y aprehensible a partir de la razón. Simultáneamente, esta palabra nos remite a un código espiritista en el cual el médium recibe imágenes y voces en un estado de trance.⁴ Estos contenidos, planteados por Julio Cortázar como criaturas obsesionantes, requieren de un acto de exorcismo a través de la escritura y la imaginación que los remodeliza en un relato ficcional.⁵ Así, señala:

¹ Rita Gilbert, *Seven Voices*, Nueva York, A.A. Knopf, 1973; p. 293.

² Julio Cortázar, *Último round*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1969; p. 40.

³ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Revista Casa de las Américas*, 15-16 (Noviembre 1962-Febrero 1963); p. 7.

⁴ En “Del cuento y sus alrededores” incluido en *Último round*, Cortázar confirma esta acepción de la palabra “médium” al decir: “Esto permite sostener que cierta gama de cuentos nace de un estado de trance, anormal para los cánones de la normalidad al uso, y que el escritor los escribe mientras está en lo que los franceses llaman un ‘état second’”. *Op. cit.*; p. 38.

⁵ Dentro de este contexto inconsciente y parasicológico, no extraña que Julio Cortázar haya contado a Luis Harss que había escrito su cuento “Circe” como exorcismo y terapia para liberarse de unas

Un verso admirable de Pablo Neruda: "Mis criaturas nacen de un largo rechazo", me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola.⁶

Exorcismo y rechazo catártico son, para Cortázar, actividades fundamentales en la creación de todo cuento que intente trascender los límites de una escritura anclada en los territorios no ambiguos de lo maravilloso o lo realista. La tensión producida por la invasión de contenidos no conscientes y la necesidad de liberarse de ellos, subyace en un cuento como una textura oculta que influye en la atmósfera creada y en la oscilación de lo fantástico. Así, en el cuento se dan las presencias simultáneas de lo imaginado y lo inconsciente en un proceso de polarización que se textualiza, en la escritura, como signo de un "transvasar" —expresión utilizada por Cortázar para dar énfasis al hecho de que sólo cambia el recipiente de esos contenidos sin que se de transmutación alguna.⁷ Escribir un cuento es, por lo tanto, cambiar un contenido inconsciente de un recipiente a otro, hacer visible aquello que, según los parámetros escópicos predominantes en nuestra cultura, se cataloga como "invisible". Y este proceso que desplaza pesadillas, obsesiones y extrañas criaturas invasoras que deben ser exorcizadas constituye en sí un signo oximorónico puesto que, al ser modelizadas imaginariamente, adquieren una presencia objetiva en lo "no visible": la ficción.

"Homenaje a una joven bruja" es un texto que no se gesta como acto de exorcismo, en el sentido anteriormente señalado. Por el contrario, Cortázar lo escribe motivado por el deseo consciente de memorializar lo que en nuestra cultura y memoria oficial corresponde a lo incommemorabile: el espectáculo de Rita Renoir quien, aboliendo las leyes del *strip-tease*, tacha de antemano atavíos y melodías sensuales, estrellas y mínimos triángulos para presentarse en escena totalmente desnuda. "Para Rita Renoir que escribe con su cuerpo", dice parte de la dedicatoria que, en los inicios del texto, instaura una problematización y una noción diferente de la escritura.⁸ Teniendo como antecesora a

pesadillas que le hacían creer que comía insectos en cada plato que se servía. (*Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968; pp. 252-299).

⁶ *Último round*, op. cit.; p. 37.

⁷ *Último round*, op. cit.; p. 38.

⁸ "Homenaje a una joven bruja" se publicó originalmente en la revista *Plural* de julio de 1974 y luego fue publicado por *El urogallo* en España (año VI, Nos 31-32, 1975; pp. 72-80). Significativamente,

Salomé —danza y cuerpo de mujer hechos espectáculo— Rita Renoir anula el sistema logocéntrico desde siempre vencido por el cuerpo el cual, en su materialidad misma, es impenetrable. *Corpus* fuera del signo, cuerpo que no puede ser leído en la escritura, no obstante, como señala Jean-Luc Nancy, él constituye la letra que hace de la literalidad, una letraridad no legible.⁹

La escritura de y por el cuerpo significa la incursión en un terreno prohibido por la supremacía del logos, el alma y la razón que se han referido a él en discursos irrevocablemente aprisionados en la palabra, a su vez localizada en el régimen de un sistema de lenguaje. Dentro de nuestra tradición cristiana, influida por la cultura greco-latina, el Verbo bíblico (palabra de Dios, pensamiento de Dios, expresión de Dios hecha carne en su Hijo) se escinde en la oposición binaria del Espíritu y el Cuerpo. Desde esta perspectiva, la reencarnación deviene en la anulación del término devaluado, puesto que sólo al Espíritu le es posible hacerse Carne mientras el cuerpo se transforma en Espíritu, únicamente después de la muerte. Así, al cuerpo, en su materialidad, le está vedado el Espíritu y, por extensión, no tiene acceso al decir ni a la escritura. Sin embargo, el cuerpo de Rita Renoir escribe y en él, Julio Cortázar lee un texto preadámico, anterior al verbo, al tabú y a las poluciones creadas por el lenguaje como sistema y orden. Y, ante el lenguaje anclado en un logos que limita y delimita, ese cuerpo es un desborde, un flujo transgresor que se encauza en los orígenes.

¿Cómo escribir aquello que está fuera de la escritura nutrida por la palabra y que no obstante permanece como una obsesión en la memoria? ¿Cómo escribir la memoria que es también otro desborde de vertiginosas operaciones que son siempre reducidas y opacadas, a nivel del lenguaje, por el cliché de "recuerdos, reflejos y vivencias"? ¿Cómo inscribir con palabras aquello que está más allá de la palabra? ¿Cómo escribir lo que, dentro del sistema del lenguaje, constituye un exceso? Para Cortázar, la insuficiencia de la palabra resulta de un concepto regimentado de la realidad. De allí proviene el desfase entre lo que ella virtualmente es y lo que el lenguaje, desde sus cuarteles epistemológicos, pretende que sea, a partir de los rezagos cartesianos que intentan aprehenderla como una totalidad susceptible de ser sistematizada. Lejos de constituir un fenómeno sólido y abarcable, la realidad, según Julio Cortázar, es una esponja "en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias".¹⁰ A los huecos e intersticios de esta

Julio Cortázar incluyó este texto en su libro *Territorios*, donde la escritura funciona como espacio de comunicación de otras escrituras, tales como la música, la pintura y la fotografía. De esta manera, la mirada es la que hilvana estas escrituras aisladas de acuerdo a los cánones tradicionales, la mirada de un ojo que simultáneamente es contemplado por las imágenes difuminándose, así, los límites entre el sujeto *voyeur* y el otro, objeto de la mirada.

⁹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, París, A.M. Metaille Diffusion, Seuil, 1992.

¹⁰ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1967; p. 7.

esponja fenoménica, se llega por un sentido de inacabamiento y descolocación, por el sentimiento de no estar del todo en ninguna de las estructuras ya dadas, “de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca”.¹¹ Estar sólo a medias en los terrenos sistematizados permite penetrar en la porosidad de la realidad con sus vacíos, intervalos e intersticios, porosidad que coloca en el límite entre lo sabido y lo otro (lo desconocido). Razón por la cual la escritura y el texto resultante son siempre intersticiales, Cortázar cuenta:

Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la *excentricidad*, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas.¹²

En “La muñeca rota”, texto en el cual comenta algunos intertextos de 62, *modelo para armar*, Julio Cortázar define el misterio como aquello que está siempre entre “lo conocido” y “lo otro” (lo que el escritor no sabe y que, sin embargo, aparece en su ficción). En “Homenaje a una joven bruja”, la posición intersticial surge de la experiencia misma en la cual lo visto y lo vivido es un flujo que se escinde en “lo conocido”, aquello que está dentro de los diseños convencionales y “lo otro” que se sitúa fuera de todo lo sistémico y que, en términos lacanianos, correspondería a lo Otro. El espectáculo de Rita Renoir quien escribe con su cuerpo constituye, en la lectura de Cortázar, un hallazgo de la inocencia, de aquello anterior al Orden Simbólico y, entre el cuerpo del espectáculo y el cuerpo de la memoria, se gesta su propia escritura en la cual interroga y cuestiona sus límites. Al iniciar su texto, Cortázar escribe: “Y aunque la razón alce su más extrema cornamenta frente a la escritura, hay eso que ahora soy yo, una convergencia hacia otra cita allí donde la escritura misma está como buscando que se la emplee para algo más que asentir o disentir o denegar: qué otra cosa será la poesía sino esa deserción de los usos de la ciudad” (p. 17). El hallazgo de lo preadámico hace de Cortázar un desertor que abandona lo sistematizado convencional, la Gran Costumbre, en su decir. Dentro de las murallas de la ciudad, se erigen también las formas literarias que resultan insuficientes para su relato/reflexión: el cuerpo fluido y vertiginoso de la memoria no puede ser contado dentro de las convenciones del episodio autobiográfico y el ensayo que en su etimología inicial (*exagium*) significó el acto de pesar algo, de someterlo a prueba, aunque cuestiona la verdad y

¹¹ *La vuelta al día*, op. cit.; p. 21.

¹² *Ibíd.*

despiensa lo pensado, supone un orden fundado tanto en la palabra exacta como en la disquisición lógica.¹³

Por los malecones de las formas literarias canonizadas, se deslizan los flujos heterogéneos y diacrónicos de lo vivido, "desemejante y alógeno" (p. 17). Allí gira el espectáculo de Rita Renoir como los erizos aplastados por los automóviles en la carretera, las figuras dibujadas de Valentina y Snoopy, los libros y objetos dispares en la casa de Heinz von Cramer, la marihuana y la voz de John Lennon. Todos ellos, según escribe Julio Cortázar, "instantáneamente ovillo que es erizo" (p. 17), animal que protege su carne rosada con sus pinchos radiando una inocente amenaza. Escribir la memoria resulta ser, entonces, tratar de hilar en hebra lineal una esfericidad viviente que se resiste a ser desentrañada.

Descifrar y desentrañar son obviamente actividades que no habitan en el territorio de lo Otro, por el contrario, pertenecen a la praxis de "una civilización teleordenada" (p. 19) en la cual aún la imaginación está sujeta a códigos, leyes y ordenaciones. En la biblioteca de von Cramer, Valentina (tira cómica creada por Guido Crepax) está en anaquel separado de las Madame Bovary, a su vez en lugar distinto al de las Scarlet O'Hara. Requisito fundamental de este mundo es que todo debe tener un nombre: "que cada cosa tenga un nombre, señor", escribe Julio Cortázar dos veces entre paréntesis en un tono irónico que es también una protesta. Como los erizos que encontrara en la carretera, Snoopy escritor es el rezago ancestral de una inocencia que induce a Cortázar a cuestionar los códigos de su propia escritura:

Snoopy escritor reflexionando ante el teclado después de la primera frase de su novela: Era una noche buia e tempestuosa. Oh inocencia perdida, si otra vez fuéramos capaces de empezar así una novela para erizos, para seres como el pájaro Woodstock, lector siempre maravillado de las incipientes obras completas de Snoopy. (...) el mundo de las tiras cómicas derogado por mis hábitos, por mi literatura emperrada en privilegios desconchados y marchitos, defendiendo una escala de valores a golpes de costumbre. (p. 19)

La costumbre es también el fundamento del signo, arbitrario en sus inicios, como señalara Ferdinand de Saussure, y sin embargo hecho ley. Aquella ley que establece una correspondencia entre significante y significado, entre el sonido y combinación de los fonemas y el objeto o concepto que designan. Contrato lingüístico y ley del sentido que, en nuestra cultura, subyacen y trascienden a un Orden Simbólico regido por el significante máximo: el Falo.¹⁴ Entre los rituales imaginados por una ideología afincada en este orden se

¹³ Martín Cerda, *La palabra quebrada: Ensayo sobre el ensayo*, Valparaíso, Chile, Ediciones Universitarias, 1982.

¹⁴ Jacques Lacan, "La significación del falo", *Escritos*, vol. I, México, Siglo Veintiuno Editores, 1971; pp. 279-289.

encuentra el aquelarre, ceremonia en la cual, según los presupuestos misóginos de los inquisidores, las brujas copulaban con el Demonio. Rita Renoir, apropiándose de la imaginación masculina, pone en escena el acto sexual con un Demonio que, significativamente, es invisible. Y, en la lectura de Cortázar, dicha representación constituye no sólo la abolición de todo límite sino también la anulación de la representación misma como artificio. La escritura de y por el cuerpo tacha la escritura o *techné* como representación del habla (significante de un significante, como la definiera Saussure) eliminando, simultáneamente, el signo mismo del lenguaje en su dinámica que traduce la materialidad del objeto a la materialidad de sonidos convencionalizados que lo denotan. En la escritura que Rita Renoir hace con su cuerpo, el sentido ya no tiene las propiedades filosóficas usuales, es sentido en un plano absolutamente literal: boca, nalgas, cabello, ano que se muestran a un ojo al cual se intenta desnudar de las construcciones culturales que interceptan la percepción. Así la ve y así la lee Cortázar (“Creo que esa noche tuve contacto, que mi lectura fue una vivencia piel a piel”, p. 19)

La experiencia de la comunicación “piel a piel” —en su sentido puro de comunicación de los sentidos— da paso, en la escritura de Julio Cortázar, a un enfrentamiento de lo Otro con el Nombre (la palabra, la Ley del Padre, el Deseo por siempre insatisfecho de una plenitud perdida). Desde el intersticio entre lo Otro, anterior al lenguaje, y el Orden Simbólico, Cortázar re/presenta el texto de Rita Renoir dentro de un contexto que corresponde al entorno cultural edípico el cual, en su escritura, se designa como “después de la Falta” (lo que sigue al pecado original que es también el inicio de la vivencia de lo no pleno). De este modo, “Homenaje a una joven bruja” es el texto que cuenta y reflexiona sobre “la anulación del límite”, desde un lugar cercado por los límites de la cultura falogocéntrica.

Extendiendo uno de los valiosos develamientos que hiciera Michel Foucault quien, en sus análisis, no tomó en cuenta el factor genérico-sexual, se puede aseverar que el cuerpo de la mujer ha sido, en la cultura de occidente, el campo epistémico por excelencia. Como sitio de prescripción, temores e idealizaciones, dicho cuerpo, altamente territorializado por la ideología patriarcal, se ha erigido en signo sujeto a los vaivenes de una hegemonía masculina y masculinizante que ha producido diferentes metanarrativas insertas dentro ideologías mayores. Es más, generalmente esas ideologías se apoyan o usan como recurso filosófico al signo mujer, tanto en sus dimensiones caracterológicas como en sus peculiaridades fisiológicas.¹⁵ Es a partir de este cuerpo que los inquisidores Sprenger y Kramer elaboran y legitimizan la argumentación de que son las

¹⁵ Para un análisis detallado de estas metanarrativas acerca del signo “mujer” con un énfasis en los discursos latinoamericanos, se puede consultar mi libro titulado *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Santiago, Chile, Editorial Cuarto Propio, 1995.

mujeres, y no los hombres, las que se inclinan naturalmente a la práctica de la brujería.

Asimilando las primeras tintas de los discursos científicos que fundan la modernidad, Sprenger y Kramer, bajo esta nueva luz de la fe, usan un argumento de carácter biológico, y no el relato sagrado de la Biblia, para aseverar que la mujer es más débil y proclive al pecado por haber sido hecha de una costilla de Adán que era imperfecta. En el *Malleum Maleficarum*, publicado en 1486 y traducido al castellano como *El martillo de las brujas*, aparte de explicar treinta y cinco diferentes procedimientos de tortura para obtener una confesión, Sprenger y Kramer afirman:

Con respecto a la primera pregunta de por qué se encuentra un mayor número de brujas en el frágil sexo femenino que entre los hombres, es en realidad un hecho que resulta ocioso contradecir ... Puesto que las mujeres son más débiles tanto en mente como en cuerpo, no es sorprendente que sucumban al maleficio de la brujería. Con respecto a lo intelectual, o a la comprensión de las cosas espirituales, ellas parecen ser de una naturaleza diferente a la de los hombres ... Además de ello, la razón natural explica que es más carnal que el varón, como se demuestra por sus múltiples torpezas carnales. Podría notarse además, que hay como un defecto en la formación de la primera mujer, porque fue formada de una costilla curva, es decir de una costilla del pecho que está torcida y como opuesta al varón. De este defecto procede también que como es animal imperfecto, siempre engaña.¹⁶

En este discurso inquisitorial, el cuerpo, desde sus orígenes imperfecto, es el que determina la inclinación de la mujer a las prácticas herejes que tienen como sitio causal un órgano específico: la vulva. Sprenger y Kramer aseveran:

Concluamos pues: todas estas cosas de brujería provienen de la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres. Como dice el libro de los proverbios: Hay tres cosas insaciables y cuatro que jamás dicen bastante. Para nosotros aquí: la boca de la vulva. De aquí que, para satisfacer sus pasiones, se entreguen a los demonios. (pp. 106-107)

Como han demostrado estudios recientes, en las argumentaciones y leyes de la Inquisición, subyace un temor tanto a la sexualidad de la mujer como al *corpus* de un saber marginal y alternativo que las mujeres desarrollaron, no para encontrar la piedra filosofal (oro: cúspide del conocimiento en su acepción espiritual), sino para atender a los cambios naturales del cuerpo femenino (menstruación, parto, menopausia) y para poder obtener a un hombre que las mantuviera económicamente. Emplastos y filtros de amor eran, en realidad, el resultado de una praxis íntimamente unida a las actividades culinarias y a través de la cual se establecían con la materia relaciones muy diferentes a las de la alquimia practicada por los hombres.

¹⁶ J. Sprenger y H. Kramer. *El martillo de las brujas*, Madrid, Ediciones Felmar, 1976; p. 101.

Desde la ladera patriarcal, estas prácticas transgresivas debían ser sofocadas, razón por la cual, en el imaginario de la Inquisición, la figura de la bruja se pinta con los colores opuestos a los de la Virgen María y sin jamás perder de vista el horizonte de la prescripción y el Deber-Ser para la mujer. De allí que, en el aquelarre, se mantenga la oposición jerarquizante entre "lo masculino", activo y superior, y "lo femenino", subordinado y servil, como hace patente Goya en su pintura que representa esta ceremonia. El demonio, macho cabrío que también se asocia con el toro y, por ende, con la figura del padre, porta, a pesar de todas las tenebrosidades del Mal, un contenido semántico que revierte a los ideales hiperbólicos de la masculinidad: fuerza física, potencia sexual y capacidad de dominio.

En su representación del aquelarre, Rita Renoir elimina al Demonio, lo hace invisible, tachando de este modo la superioridad jerárquica atribuida al agente masculino en el acto sexual. En su danza de la cópula, se ha borrado al hombre en su rol de Sujeto y ella, a través de su cuerpo, actúa simultáneamente como Sujeto y Objeto del Deseo, difuminando, a la vez, los fundamentos mismos de una tradición filosófica de carácter falogocéntrico que establece esta dicotomía. En su espectáculo, es su cuerpo desnudo el que posee al público haciéndolo participar en el rol del Demonio invisible, pero, en su propia versión del aquelarre, es ese cuerpo de mujer el que provee todas las acotaciones, el que dirige la acción. Dentro de este nuevo escenario, entonces, se refuta e impugna el rol que le ha sido asignado a la mujer en el teatro y en otros medios de comunicación de masas. El cuerpo de Rita Renoir ha dejado de ser el fetiche que, a través de un impulso escofílico, el hombre objetiviza, según Sigmund Freud, con la intención de anular la amenaza de la castración.

Por otra parte, si tanto en el cine como en otras representaciones de tipo teatral, el placer está dirigido a la mirada de un espectador masculino reproduciéndose, así, las construcciones culturales de una hegemonía patriarcal,¹⁷ en la actuación de Rita Renoir, sus ojos retan y enfrentan haciendo astillas las convenciones tradicionales de la representación. Desde su territorio que es propio, ella rompe la cuarta pared y todos los otros muros establecidos por las estructuras genéricas para dejar caer su mirada desafiante en los espectadores:

... el sexo se abrirá como una almendra, ginecológicamente se expondrá por un tiempo interminable mientras la bruja nos mira, lo mira al revés, cara abajo, y no solamente el sexo, sino el ano, el más escondido detalle de un aparato genital y excretor que las manos de la bruja volverán todavía más visible cuando al término de ese lento minuto petrificado por una transgresión total, aparte las apretadas nalgas para no vedar ni un solo milímetro de piel, ni un solo vello a la mirada del que invisiblemente va a tomarla y al mar de ojos que su propio mirar está despreciando desde la ojiva de sus muslos, desde la lengua que se asoma en algo que es maldición y llamado simultáneos. (p. 22)

¹⁷ Jill Dolan, *The Feminist Spectator As Critic*, Ann Arbor, U.M.I. Research Press, 1988.

Así, el cuerpo desnudo de Rita Renoir se ha despojado de todos los signos adscritos por nuestra cultura a la mujer. Desde la ojiva de sus muslos, no sólo ha hecho desaparecer al logos y su enclave fálico sino que también ha recuperado el territorio anterior a la Ley del Padre para mostrar, como escribe Cortázar, "un cuerpo sin censura, sin cesura", anterior a la Falta y a la etapa del espejo que fragmenta y escinde al Sujeto. Su espectáculo ya no es representación (intento fallido de representar lo irrepresentable); por el contrario, como texto preadámico anterior al Nombre y al Deseo, la escritura de ese cuerpo se constituye en la mostración literal, sin mediaciones de ningún tipo. Esta escritura que ha producido, según Julio Cortázar, la abolición de todo límite, pone en jaque los soportes de la escritura representacional: "aquí se instala lo indescriptible, aquí mi mano tantea en el teclado convencional para decir lo que los dedos de la bruja harán sin el menor tanteo" (p. 20).

Sin embargo, lo Otro, desde el intersticio cercado en uno de sus bordes por el Orden Simbólico, sólo puede ser contemplado como un destello; razón por la cual Cortázar califica el acto de Rita Renoir como: "la mostración en plena podedumbre de una pureza insoportablemente alienada, fuera de nosotros, de toda sed y de toda esperanza" (p. 22). De allí que en la experiencia de Julio Cortázar, junto al cuerpo en su pureza primigenia, se extiendan también otras escrituras que han mutilado y polucionado lo natural y pre-edípico. Mientras mira y lee ese cuerpo, acuden a su mente las imágenes de la pornografía cuyas raíces etimológicas (*graphia*: escritura, descripción; *pornei*: prostitutas) revierten a la resemantización del cuerpo femenino como mercancía y sitio de pecado. En esa escritura de carácter pornográfico, se genera una degradación que nunca pierde de vista los límites del *establishment*, reflexiona Cortázar, y habría que agregar que la pornografía hace de la supremacía masculina, una construcción atractiva fundada en la violencia y la penetración fálica, en dimensiones espectaculares y cómputos que reiteran las bases de la economía escópica como uno de los fundamentos del pensamiento falogocéntrico. Es más, como han demostrado recientes análisis feministas, junto con la cosificación del cuerpo femenino, la pornografía sirviendo intereses ideológicos, reproduce la subordinación genérica y racial en procesos de colonización interna.¹⁸

Asimismo, el cuerpo de Rita Renoir en su inocencia de esferas que se abren para ofrecer "sus mucosas más sensibles", es para Cortázar, la brecha que socava y deslegitima los códigos y convenciones de la escritura erótica. Razón por la cual escribe: "ya ves, Heinz von Cramer, cómo el erotismo de tu biblioteca que es la nuestra se viene abajo en una lenta lluvia de polillas frente a un gesto tras del cual todo debería ser pensado y vivido de otro modo, porque lo que estamos viendo no es erótico y sólo podría serlo para masturbadores y

¹⁸ Catherine Itzin, *Pornography: Women, Violence & Civil Liberties*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

funcionarios de carrera" (p. 24). La obra de Julio Cortázar es en sí, una constante búsqueda e innovación en la escritura, en ella subyace un cuestionamiento de las limitaciones e insuficiencias presentes en nuestro acervo literario, no sólo por el lenguaje mismo como sistema sistematizador sino también, en su opinión, por las camisas de fuerza que se impone el escritor. Para Cortázar, el erotismo en nuestra literatura jamás ha logrado textualizar el amor de los cuerpos, de allí que afirme en "que sepa abrir la puerta para ir a jugar" —texto que intencionalmente cesura las convenciones del ensayo— que, en nuestro continente, se da la ausencia de un *Eros ludens*, de un juego con y en lo erótico a través de la erotización transgresiva del lenguaje. Agrega: "Dividida entre una coprología de prosapia quevediana y la falsa soltura de los Camilo José que te dije; obispos y machos puros vuelven incomunicable todo lenguaje a nivel del amor de los cuerpos".¹⁹ Elaboración masculina y machista que crea un dique alrededor de la experiencia erótica según un discurso y cuerpo de mujer, ambos silenciados y relegados a un espacio en blanco.

En la perspectiva intersticial de Julio Cortázar, el texto preadámico de Rita Renoir, lejos de ser lo Otro, irrevocablemente perdido según la teoría de Jacques Lacan, resulta ser también el umbral que motiva a reflexionar sobre el devenir histórico. Para Cortázar, ese cuerpo es Historia: la de torturas y castigos cayendo en nombre de la Ley. Una Historia que, en el pasado, se escinde entre el flujo heterogéneo de voces y de hechos versus una versión oficial, en una escritura que mutila y distorsiona, haciendo de la memoria, una serie filtrada por el tamiz de las ideologías hegemónicas. Desde los márgenes de esta otra escritura que pretende fijar la Historia, Cortázar ve en la figura de la bruja, el dolor sagrado de una mártir con potencialidad redentora.

El cuerpo desnudo de Rita Renoir deviene, así, en signo de un pasado y un futuro pues, en su inocencia, anterior a todo Nombre y toda Ley, Julio Cortázar percibe importantes implicaciones políticas. En este sentido, se da una divergencia radical con respecto a las postulaciones de Jacques Lacan en las cuales el cuerpo de la mujer permanece en el ámbito ahistórico de lo tachado y sin nombre.²⁰ En la teoría lacaniana, el cuerpo materno, teñido por la nostalgia mistificante de los orígenes, es el territorio ajeno a la Ley y a las divisiones de las relaciones de intercambio en el Orden Simbólico, cuerpo que satisface todas las necesidades del niño en una plenitud que se fragmenta cuando su imagen especular lo hace conocer la distinción entre un adentro y un afuera, entre una presencia y una ausencia. Este cuerpo que alimenta y conforta es, por lo tanto, un preámbulo, un espacio entre paréntesis que posee valor de agente únicamente en el ámbito de las necesidades, razón por la cual permanece fuera

¹⁹ Julio Cortázar, *Último round*, op. cit.; p. 141.

²⁰ Jacques Lacan, "God and the Jouissance of the Woman", *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne* editado por Juliet Mitchell y Jacqueline Rose, Nueva York, W.W. Norton & Company, 1982; pp. 137-148.

de las esferas de lo cultural y lo histórico. El cuerpo de la mujer es también para Lacan aquello que experimenta una *jouissance* que carece de discurso, que está fuera de las articulaciones del lenguaje y que, por ende, existe como margen y exceso para el sistema falogocéntrico.

Las intenciones mistificantes que intentan deshistorizar al cuerpo femenino se hacen evidentes en "Dios y la *jouissance* de la mujer" (Seminario XX, 1972-1973), texto en el cual Lacan teoriza sobre la sexualidad de la mujer a partir de la estatua de Santa Teresa esculpida por Bernini, la cual en su mudez de piedra, subyace como soporte de un discurso críptico que insiste en lo infame: "Hay una *jouissance* propia de ella, de este ella que no existe y no significa nada. Hay una *jouissance* propia de ella y de la cual ella no puede saber nada, excepto que la experimenta —eso es todo lo que ella sabe. Ella lo sabe, por supuesto, cuando le pasa. Y no le pasa a todas ellas",²¹ afirma Lacan reiterando el tropo freudiano de la mujer como adivinanza.

Desde una ribera que se opone al hermetismo del discurso lacaniano, Julio Cortázar inscribe su propia escritura como "una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, (como) una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad."²² Trascendiendo las simplificaciones de un compromiso político entendido como el mensaje explícito y la función social inmediata, Cortázar concibe el oficio de escritor como una actividad en la cual lo imaginado germina como producto de una rebeldía e inconformidad ante el orden social establecido. Para él, tan ajeno a las parcelaciones impuestas sobre nuestra cultura, la ficción, por lo tanto, gira en la órbita de una realidad histórica concreta y, como tal, denuncia y presenta alternativas encaminadas a alterar dicho orden.

En "Homenaje a una joven bruja", su texto sobre el texto que Rita Renoir escribe con el cuerpo no sólo tiene, entonces, la intención de memorializar sino que, además, se propone señalar una vía de liberación en una praxis histórica hacia el futuro. Ese cuerpo de mujer indica, para Julio Cortázar, "otra manera de mirarse, otro camino al orgasmo y al verbo" (p. 26). De este modo, la desnudez del cuerpo femenino es también el signo de un despojarse de las construcciones culturales que interceptan la mirada y que hacen de ese cuerpo un sitio epistémico. Desnudo de todos aquellos ropajes y atavíos impuestos por una cultura fuertemente anclada en la asimetría de lo genérico-sexual, ese cuerpo revierte a otra conjunción en la cual el orgasmo y el verbo reconstituyen una corporalidad que es progenitora del placer y la palabra, de la materia íntimamente entrelazada al espíritu. De esta conjunción que denuncia la mentira de todos los límites impuestos por el sistema falogocéntrico en su modalidad

²¹ Jacques Lacan, *op. cit.*; p. 147. La traducción es mía.

²² Julio Cortázar, "Carta a Fernández Retamar", *Primera Plana*, Nos 281-282, 14 y 21 de mayo, 1968; pp. 72-74 y 74-76. Esta cita corresponde a la página 76.

capitalista, el cuerpo de Rita Renoir ya no es Carne, Objeto sexual ni mercancía de la seducción, por el contrario, éste constituye "la pureza conscientemente definida y anhelada por lo que puede quedarnos de oscura memoria edénica, de nostalgia ancestral; una pureza que todo revolucionario debería asimilar al catálogo de la liberación humana" (p. 26). Y, en este sentido, Cortázar da un significado más profundo a todo movimiento revolucionario, pues tras los cuestionamientos políticos debe subyacer siempre un horizonte ético que aspire no sólo a la igualdad sino a la liberación de todas las amarras para retornar a una desnudez primigenia.²³

En "Homenaje a una joven bruja", las escrituras de Rita Renoir y Julio Cortázar crean un contratexto del aquelarre, construcción del imaginario patriarcal que justificó el castigo de la hoguera para cientos de mujeres. El encuentro nocturno de la bruja con el demonio es aquí la confluencia de dos ideologías que denuncian los artificios y subterfugios de una cultura que ha impuesto límites y mascaradas a un cuerpo que debería reinstituirse como vértice y vórtice liberador en las relaciones humanas. Se da, así, una resemantización de lo hereje en otro tipo de exorcismo: la liberación y purificación de los males históricos a través de una escritura que se engendra en la impugnación del poder.

Lucía Guerra Cunningham
Universidad de California, Irvine

²³ En este sentido, diferimos de la interpretación de Martha Paley Francescato quien, tomando la expresión "hombre nuevo" en un plano demasiado literal, comenta al referirse a "Homenaje a una joven bruja": "El escritor siente la necesidad de comunicar su experiencia especialmente a los hombres. No se trata de que las mujeres sean hembras pasivas, ni de que se sientan ofendidas por la descripción, ni de que no las comprendan. Me limito a preguntar: ¿puede una mujer experimentar un renacimiento, renacer como "nueva mujer" tras una experiencia como la relatada, o ese renacimiento está reservado a los hombres?". "El nuevo hombre (pero no la nueva mujer)" en *La isla final* editado por J. Alazraki, I. Ivask y J. Marco, Madrid, Ultramar Editores, 1981; pp. 335-348. Esta cita corresponde a la página 346.