

# *Trampantojos* de Saúl Yurkievich: de la poesía a la crítica, la prosa cortazariana

Francisco Javier Rabassó, E.S.C. Rouen

Me obligan a jugar. No sé las reglas. Tiro la carta más alta.  
Todo consiste en prolongar la partida. Siempre se pierde.  
“Me obligan a jugar” (*Trampantojos*)

El juego es parte esencial de la obra de ficción de Saúl Yurkievich, escritor argentino afincado en París y heredero de la narrativa de Julio Cortázar en sus trabajos de crítica y prosa realizados desde finales de los años cincuenta hasta hoy en día. El texto comentado sugiere en pocas líneas y atrevidos capítulos una serie de coordenadas sobre las que voy a centrar mi estudio: el juego, el amor y el humor. Selección al azar efectuada dentro de una de sus obras en prosa, *Trampantojos* (1985)<sup>1</sup> se abre al lector como avatar imaginario de otras ficciones, identidad textual abierta a la recepción por una escritura multiforme, metamórfica, caótica, desordenada, juguetona, irreverente, trampa fenomenológica, antojo textual, Trampantojo, rayuela que fuerza al receptor saltarse capítulos seleccionados al azar, caja de pandora y palimpsesto, laberinto donde la Maga-Pasifae (cap. 5 de *Rayuela*)<sup>2</sup> será de nuevo devorada por lecturas promiscuas, desafío del Logos por medio de una aniquilación de lo consciente, fuerza mítica transformada en relato simbólico, libidinoso, escatalógico, reconciliación con la bestia que permanece al otro lado de lo inconsciente.

La lectura de *Trampantojos* nos remite obligatoriamente a otra lectura de *Rayuela*, a ciertos textos casi olvidados en la memoria del tiempo como *Espantapájaros* (1932) de Oliverio Girondo, el cual nos traslada también a lejanas ficciones.<sup>3</sup> Encadenamiento y alternancia de otras voces en una escritura cósmica, sublimada, mística del gesto proscrito en el papel. Todas ellas, voces presentes en el eco del intertexto, nos sugieren la continua presencia de lo humorístico rabelesiano, de lo erótico carnavalesco, del amor pastoril corrompido en lujuria de los cuerpos. Textos o formas del Eros travestido en juegos retóricos, devenir de las formas en un renacer perpetuo de posibilidades compartidas. La selección arbitraria, para esta breve exposición, de cuatro breves relatos, pensamientos en prosa, no es en absoluto representativa de una obra tejida como una tela de araña en donde cada espacio textual nos lleva a inesperados paisajes y nos enreda en sus quehaceres. La multiplicidad y la ubicuidad de una escritura translúcida y transversal, el surtido y variedad de las recetas y pociones mágicas que nos propone *Trampantojos* en sus 51 episodios no puede sintetizarse en cuatro capítulos escogido

maliciosamente, seleccionados en torno a lo erótico sublimado, al humor escatológico previamente analizado por Bakhtin<sup>4</sup> en su obra sobre Rabelais y retomado en estas líneas bajo formas siniestras, reconocibles y perceptibles tras la refiguración juguetona de lo leído.

Nuestra selección es un pretexto para lanzarnos al texto, penetrar en su ficción y compartir la huella de otros pasajes y reflexiones sobre el juego, el amor y el humor: “eros ludens” cortazarianos que aparecen de nuevo en la prosa de un Saúl Yurkievich cómplice y al mismo tiempo testigo revelador de ausencias no tan lejanas gracias a los acertijos y proposiciones de una prosa permeable, perdida en los abismos del inconsciente colectivo y recuperada por medio de conexiones o puentes entre el acá y el allá, entre la esfera mítico-erótica, la de las revelaciones místicas, y la del plano de lo concreto, lo pulposo y residual, lo groseramente humano y desconcertante por esa banalidad desacralizadora de lo mundano.

El juego metamórfico de situaciones inesperadas presentes en la ficción obliga al lector a perderse en sus estrategias frente al texto, a cómo aprehenderlo e interpretarlo humorística y metafísicamente como entidad que cobra vida en una lectura imprevisible, desordenada e indecente:

Dos modos de extravío: perderse en la carne y perderse en el espíritu. Perderse en la carne es internarse en la espesura corporal, afondar en ese entrevero de fibra y jugo, en esa vorágine de bocas voraces, de vejigas que degluten y secretan, de bolos ablandados por los flujos viscosos, de esfínteres apremiantes. Perderse en la carne es regresar hacia los apetitos primordiales, hacia la ferocidad elemental, a la entraña sangrienta, hacia los miedos más íntimos, hacia la indiferencia encarnizada, hacia la impiedad natural, a la fauce mordaz.

Perderse en el espíritu es percibir la infinitud y querer aprehenderla, salir de los límites de la cordura, de lo nominable, de lo enumerable y numerable, descubrir la vastedad abrumadora de lo enigmático, la lejanía tan recóndita del sentido capaz de fundar todo sentido, lo remoto de la pregunta anterior a toda pregunta. Perderse en el espíritu es advertir el pasmoso, el aplastante imperio de lo que está más acá o más allá de toda palabra: el vacío sordomudo, la incomunicable inconmensurabilidad.

Perderse en la carne es devolver la palabra a la garganta devoradora, al pulmón aspirante, al vientre engullidor, al desmenuzamiento mordiente, a la húmeda disolución.

Perderse en el espíritu es confrontarse con las vastedades visibles: la del mar, la del desierto de arena, la del cielo estrellado, pobres parangones de la otra, la soberana, apenas presumible, la únicas absoluta, la que anonada, la ilimitada nada.

(Perderse en la carne o perderse en el espíritu: dos sueños pertinaces, dos pesadillas: ser tragado o disiparse).

“Extravíos” (*Tramantojos*)

Si en el primer texto, “Me obligan a jugar”, el lector se encuentra, irremediamente, lanzado al exterior desde un espacio onírico y coaccionado a participar en el juego por las fuerzas del azar, el elemento implícito de esa obligación (el cuerpo social) ya no aparece en este segundo relato, “Extravíos”. En el primero, el mismo título supone el conocimiento de una serie de reglas para poder participar en el juego. El enfrentamiento entre el conocimiento de las mismas (el lenguaje) y su ignorancia (lo intuitivo, la dimensión prelingüística del imaginario inconsciente) envuelve al sujeto en la duda metafísica de la elección. Sólo el movimiento, la acción, el riesgo a la “carta más alta” permite al protagonista “prolongar la partida”, deseo de existir ante la irremediable pérdida de lo existido, “siempre se pierde” en un espacio donde los senderos se bifurcan y nos ofrecen varias ‘fricciones’ (obra poética de Yurkievich publicada en 1969), la de la carne o la del espíritu. El sujeto tiene, en el inevitable desvanecerse del ser, doble elección, oposición binaria que encierra en las presencias una temporalidad ya ausente, pérdida en el devenir de la historia donde el yo formará parte penetrando o consumiéndose.

“Extravíos” propone al lector una visión bifocal, desdoblamiento del texto en dos modos de irremediable pérdida del ser en el mundo, extravío que lleva implícito una búsqueda fenomenológica de un territorio, de una superficie vital donde el yo encontrará lacanianamente su reflejo a través del principio del placer; ‘jouissance’ del cuerpo o el espíritu en un espacio tangible y etéreo, líquido y vaporoso. Entre la inmensidad y lo concreto el sujeto puede iniciar el viaje hacia adentro ‘internándose en la espesura corporal’, en el santuario de la naturaleza, en el universo poroso y acuático, adiposo y residual. Máquina de lo sensible, entequeia devoradora y renovadora, el cuerpo marca las horas de una naturaleza hedonista, en transformación y ebullición desde aquella ‘entraña sangrienta’ que rompe definitivamente la sutura y fuerza al individuo a una búsqueda intuitiva del origen, viaje hacia el sentido primario de una existencia en paulatina descomposición.

‘Perderse en el espíritu’ ofrece al sujeto otra dimensión de lo mundano, la iluminada aprehensión de lo eterno, la consciente impotencia del movimiento hacia lo finito, la materialización de un sujeto pasivo observador ensimismado de una realidad transparente, huidiza de todo esfuerzo hermeneútico de apropiación. Pérdida en el juego de la interpretación efímera, esta segunda posibilidad nos aproxima a la finitud de la experiencia concreta, a la horizontalidad de nuestro último gesto confrontado ante la inmensidad del mar, del desierto de arena, del cielo estrellado. “Extravío” no ofrece salvación a un lector que podrá compartir con el texto una exploración hacia adentro (como actor) o hacia afuera (como espectador), ambas búsquedas aprehendidas como pérdidas, pesadillas de una presencia devorada por el tiempo en el espacio (la de la carne), o por el espacio en el tiempo (la del espíritu).

El elemento humorístico del texto presentado se nos mostrará subliminalmente bajo un guiño paródico de lo grotesco-carnavalesco, en esa vorágine de bocas voraces, de vejigas que degluten y secretan, de esfínteres apremiantes. Para Yurkievich, 'contra la posesiva implantación de la pasión, del delirio erótico, del extravío onírico, el juego y el humor, insumisos, irreverentes, producen un corte lúcido, un desdoblamiento irónico, un apartamiento liberador'.<sup>5</sup> Desdoblamiento que invita al lector a realizar una lectura más literal y literaria del texto donde el acto de la enunciación es responsable por la activación de los mecanismos paródicos. Este humor genuinamente rabelesiano representa, para el autor-crítico argentino, 'la libertad negativa, el poder de revertir la irreversibilidad trágica, el poder de menoscabar lo magno, de retenerse ante el desborde impulsivo... El humor es el arte de la superficie, de la tangencia, de la ductilidad... restablece la indeterminación, la incertidumbre, el sentido nómada'.<sup>6</sup>

A continuación, el tercer texto comentado de *Trampantojos* sumerge al lector en los abismos interminables del cuerpo, microcosmos de un espacio transformado en masa termodinámica, laberinto visceral diabólico, alquimia generadora por el fuego de fraguas en gestación y metales preciosos bendecidos por las fuerzas de Priapo:

tiene testuz de toro, unos enormes bíceps y un miembro descomunal: minotauro: sueño turbador de las doncellas fogosas: de las púdicas que recatan sus fervores: fauno que siente a distancia la acidez salobre de una axila vellosa, el olor agridulce, el sabor pulposo de la vulva cobijada por el vellocino rubio: toda figuración es acicate: toda imagen, excitación: se confunde con circulaciones apremiantes: todo estímulo, eréctil: brasa que seca la lengua, aflujo que la moja: terco trajín y terco trueque: aparecen también las otras, las górgonas, esas truhanas, ostentosas o arteras, sirenas siempre prontas a saltar, supurando siempre su apetecida ponzoña: mmmm...regodeo: devociones recíprocas

entrometerse: deshuesar, invertebrar; bajar al fondo túrgido y caliente: de la mollera a la molleja, al meollo invador: introvertir, introyectar el pujo: el ojo mental hacia la entraña: eviscerar, meter la mano en la mórbida pulpa: hundir de cuajo: en posesión de las partes apetentes, imperiosas: penetrarlas; apresamiento turbulento: amasadura: imprimir el empaste y evacuar por el gesto: in situ: in mente, con la imaginación portada, impelida por los flujos: férvida fuga: una masa alada remontando, otra que se hunde en la pastosidad acomodable, acogedora, englutida por turbidez hasta aplacarse

retablo de los esperpentos provocativos: esos tornadizos: escaramuzas, escapatorias: monigotes protuberantes con colgajos: todo apelotonado pende y se menea: llamadores: hacen señas, guiñan, atizan, instan: buscan regazo, orificios quieren: cosquillean con sus seudópodos:

conocen los picores: saben pulsarnos el meollo: nos compulsan: se reconcentra la vagancia fantasiosa, espina es, urge, da punzadas: hábiles dan con nuestro punto: allí donde todavía la blandura, donde abrimos y tropel y órdago

maskarada del magín: carnal comparsa: en busca van de tu avispero: invasora flora: tu selva subcutánea, tu bestiario: tumulto troglodita en tu recámara: baila el candombe tu serpentario: tu comejenera se insolenta: trasfondo revolveror: remoción fusora: melcocha lúbrica: tus adhesivas amebas se arrebatan, baten: buscan pega: burbujea tu pegota: punto de cocción

“Erotomanía” (*Trampantojos*)

Por su configuración tipográfica cada frase del texto nos introduce por medio de los dos puntos en otro espacio interior, penetrando ininterrumpidamente en universos semánticos isotópicamente parejos. Cuatro párrafos iniciados sin mayúsculas dan continuidad al deambular del relato hacia adentro. El primer párrafo nos descubre al estereotipo peninsular hispano, al Hércules tartésico vencedor de la bestia y depositario de su fuerza, energía iniciática y principio divino purificador y regenerador del Cosmos por medio de la fricción, origen de la obtención del fuego e imagen del acto carnal. La ambivalencia de su significado deambula entre la pureza de las doncellas receptoras y fogosidad de sus vulvas, puros receptáculos del amor sexual. Tensión dialéctica entre el deseo iluminado y la purificación del alma por medio de la redención del cuerpo, el trueque de lo puro y lo fogoso se confunde entre imágenes diáfanos de relatos homéricos y profundidades calenturientas genitalizadas en matriarcados sibilinos, celosos protectores de la luz celeste transformada, alquímicamente, en secreto último de la condición animal del hombre. Este primer párrafo de “Erotomanía” nos introduce en un espacio poético y mítico, el del Laberinto donde el rey Minos encerró a una criatura con cuerpo de hombre y cabeza de toro, devorador de tiernas carnes, hijo de Pasífae, la cual simboliza el amor culpable y deseo injusto en el inconsciente de dicha construcción borgiana. Este espacio nos invita a participar por medio de la lectura en la transformación de una imagen prosaica en escena apocalíptica de copulación épica, rotunda, devastadora. Inversión del sentido, deformación del actante, la doncella fogosa se convertirá en górgona y truhana ostentosa o artera para devenir *a posteriori* sirena saltarina y ponzoñosa. Recorrido circular en espiral, mándala textual de una ficción sintética y fecundadora, múltiple y descompuesta de lo visible, la acción misma del texto se desentiende del onirismo inicial para sugerirnos un sueño turbador a modo de sinestesia poética de sentidos entrecruzados, campos semánticos que funcionan por oposición, del fuego al cielo, del infierno al agua, fusión y fisión de interferencias en una naturaleza polimórfica que celebra la cópula intertextual de otros cuerpos en un universo ambivalente, ambiguo, indeterminado, caótico,

desordenado, anárquico, desenmascarador gástrico y pélvico de la unidad cósmica, de lo abstracto conceptual.

*Mise-en-abîme* que orienta al lector hacia un centro apocalíptico, punto de cocción entre pócimas “apetentes”, la prosa cortazariana se confunde con el relato de Yurkievich.<sup>7</sup> La imagen grotesca del segundo párrafo, que como el primero y los siguientes se inicia en minúsculas para dar continuidad al aquellarre, pretende llevarnos a un espacio primario, el del subconsciente liberado por la trivialización del ritual orgiástico, flujos y reflujos del cuerpo con el habla, lenguaje paródico e ideológicamente subversivo sobre la determinación logocéntrica de los significados del texto. El desenfreno escatológico del pujo y de las evacuaciones proxémicas nos lleva a un texto multimediático donde el libre juego entre lo interior del cuerpo y su exterioridad, entre la ingestión y expulsión de productos, olores y texturas sitúa la ficción en una especie de zoologismo esperpéntico. El penúltimo párrafo, diseñado a modo de retablo desacralizador de seres en gestación, cuasi-sujetos, mamarrachos que participan con sus colgajos en la purgación y regeneración de lo corpóreo, nos adentra aún más en una bacanal punzante, imperiosa, preñada de primitivismo ancestral, candombés iniciáticos anunciadores del sacrificio, la antropofagia troglodita, el canibalismo febril de las bestias en celo. Es la cerimonia iniciática del fuego en el punto de cocción, párrafo final, esa alquimia gitana de la fragua donde el duende de los misterios órficos renace entre el arrebato corrosivo de las amebas, lo que otorgará al relato su carácter cabalístico, metaficcional, mítico, demiúrgico y subterráneo.

El último texto seleccionado, “Laura”, es una vuelta a lo apolíneo, a la hermosura del ideal, a la concepción platónica de lo bello, de la elegía y el verso sobre el disfraz prosaico de la carne. Homenaje a Petrarca, el inicio del relato nos reenvía a las imágenes perversas de “Erotomanía” para dar después entrada al triunfo resplandeciente del amor puro, materno, imprecadero:

Las encarnadas, cuerpos de guitarra, culo de laúd, las abultadas de torso prominente, las caderas rotundas, bamboleantes, de labios chupetones, las lujuriosas lameronas, ésas, arrebatadoras, me reclaman, se levantan las polleras y abren boca y piernas para que me adentre...pero no. Las más astutas se cubren, sibilinas, y traslucen alguna desnudez sutil, como llamada, como anticipo de la mórbida lascivia que me ofrecen...pero no. No me enardecen como aquélla, la bella, la doncella, la nívea, la dorada que vi asomarse a la ventana una tarde de abril.

“Laura” (*Trampanojos*)

Frente a las perversidades de los desenfrenados lascivos presentes entre la modernista maquinaria corpórea de “Erotomanía”, la imagen idílica que

conduce al que la contempla a la iluminación nos sugiere la presencia implícita de un mandala tradicional en el espacio sagrado de la devoción amorosa. Presencia ancestral en el centro del mundo, panteísmo de la carne, lugar espacial de un avatar divino, la figura geométrica por la que se asoma la luz nos sugiere la progresión espiritual de una enunciación dirigida a la caverna interior del corazón, espacio sacralizador de Eros, altar de la emoción que palpita en su movilidad hacia adentro y hacia afuera por otras “fricciones”, otros jadeos. Ya no es el sexo apetecible y digerible de los primeros relatos, sino el sentir posmoderno de un cuerpo etéreo que se pierde en los espacios virtuales del hombre, rechazo de su naturaleza animal, triunfo de lo atemporal perdurable sobre las banalidades decrepitas de una existencia concreta. De la inmediatez hedonista e interactiva de lo erótico ficcional pasamos, como triunfo del imaginario, a la trascendentalidad de la imagen poética, a la permanencia de su condición interpretativa, abierta, mimética y semióticamente irrepresentable.

La obra poética y en prosa de Saúl Yurkievich debe ser estudiada con la atención que merece por la calidad y dimensión de sus poemas, relatos y otros trabajos de ficción. Su obra ensayística, de todos conocida, debe también tomarse en consideración como testimonio de los avatares y aconteceres de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Es sorprendente el escaso esfuerzo de la crítica por aproximarse y apenas prestar atención científica a un escritor que reúne en su talento creador la sutil y aguda visión poética de un hermeneuta anclado en París. Investigador heterodoxo, cuentista lúdico, poeta rebelde, los breves relatos de *Trampantojos* que acabamos de comentar no son más que un ramalazo atípico de la humilde y pletórica genialidad de un cronopio rabelesiano.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Saúl Yurkievich, *Trampantojos* (Madrid: Alfaguara, 1987).
- <sup>2</sup> Julio Cortázar, *Rayuela* (Barcelona: Bruguera, 1982).
- <sup>3</sup> Según un estudio efectuado por Saúl Yurkievich sobre Oliverio Girondo en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (Barcelona: Ariel, 1984), pp. 149–167, *Espanapájaros* (1932) reúne prosas de fabulación fantástica a la manera de *Le cornet à dés* de Max Jacob, en una obra de inusuales, desmesuradas variantes que provocan por amplificación un encadenamiento progresivo de trastocamientos que se generalizan hasta perturbar el universo (p. 150). Los dos motores de este impulso liberador son el humor y el erotismo (p. 151). Aquí nos da la ligera impresión de que Yurkievich está prolépticamente analizando su propia obra.
- <sup>4</sup> Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984).
- <sup>5</sup> Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos* (Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994), p. 144.

<sup>6</sup> Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, p. 145.

<sup>7</sup> De esta forma, el lector de *Rayuela* encontrará en su ficción pasajes donde el sacrificio erótico del Minotauro se materializará en imágenes grotescas, de una vulgaridad y obscenidad propia de los carnavales rabelesianos. Es el caso del cap. 5, donde Oliveira recibe los impactos de la Maga, arrebatada como una bestia frenética, con los ojos perdidos y las manos torcidas hacia adentro, arrancando el tiempo con las uñas, entre hipos y un ronquido quejumbroso, clavándole los dientes y mordiéndole el hombro hasta sacarle sangre, Oliveira llegará a sentir como La Maga esperará de él la muerte, algo en ella que no era su yo despierto, una oscura forma reclamando una aniquilación, la lenta cuchillada boca arriba que rompe las estrellas de la noche y devuelve el espacio a las preguntas y a los terrores, para a continuación, él, el macho, poder defenderse en el altar del ritual como un matador mítico, para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejándola en una larga noche de la que poco hablaron, haciéndola Pasifae y usándola como a una adolescente, exigiéndole las servidumbres de la más triste puta, teniéndola entre los brazos oliendo a sangre y haciéndole beber el semen que corría por la boca como el desafío al Logos, chupándole la sombra del vientre y de la grupa y alzándosela hasta la cara para untarla de sí misma en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede dar a la mujer.