# AMERICANIDAD: DES-TIERRO, ESCRITURA Y DES-CUBRIMIENTO

Vittoria Borsó

*A María Theresa*

> *La verdadera otredad hecha de delicados contactos, de maravillosos ajustes con el mundo, no podía cumplirse desde un solo término, a la mano tendida debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro.*
>
> ***(Rayuela,*** cap. 23)

## I. Destierro y Americanidad.

La situación de exilio voluntario, un movimiento hacia Europa que aleja geográficamente a Julio Cortázar de su país de origen, fue para él un acercamiento al yo y a su americanidad. Entre otras cosas, la repetición del tema de la niñez a lo largo de la obra de Cortázar enseña que, a medida que la distancia temporal y de lugar aumentan, un lento y continuo regreso a su juventud y a la Argentina acerca el escritor al objeto dejado lejos. Por vía de la escritura este objeto, en el recuerdo, se vuelve parte integrante del sujeto aunque no parte integrada. El yo es a la vez extraño y propio: Julio descubre sencillamente la humanidad y regresa al mismo tiempo a su propia íntima argentinidad. Es en este sentido, que el encuentro con la niñez, por un recuerdo cada vez más directo aunque mediatizado por el acto de escritura, significa al mismo tiempo la comprensión de lo más específico en el ser argentino (americano): La otredad. En la búsqueda estética que ya empieza en Buenos Aires, la mudanza a Europa marca el comienzo de un nuevo camino hacia la identidad, un camino que tiene que pasar por la otredad. Al fin de la búsqueda no hay coincidencia de lo otro con el yo, como sería por

ejemplo una coincidencia del origen cultural europeo con la cultura argentina, sino la conciencia de que la identidad está en lo que no se percibe como propio.

Al hablar de otredad como parte integrante de la identidad se corre el riesgo de caer en términos de psicología y psicoanálisis así como en ideas generales de filosofía y de epistemología. Sin embargo, el camino específico que sigue la escritura de Cortázar es particularmente latinoamericano, hasta diría argentino. Se considera una característica de la prosa latinoamericana la función epistemológica que tiene la escritura en tanto práctica de una estética de la alteridad.[1] Es la propuesta indirecta de un método de búsqueda filosófica – por vía,de textos de ficción – que debe fascinar a la posmodernidad. Además, es un método cortazariano por el tipo de discurso y por la transformación de las tensiones entre lo biográfico y lo ficcionario durante varios momentos de su obra.

"Otredad" como americanidad: Varios autores y críticos reconocen que la otredad como presencia ausente está en la base de lo latinoamericano. Los demás hablan de "mestizaje". En todos los estudios se encuentra el concepto de lo otro, usado como metáfora para explicar la típica esencia doble y fugaz latinoamericana, el rasgo básico de heterogeneidad y de una doble vertiente cultural.[2] Sin embargo, argentinidad no significa tanto un fenómeno de mestizaje, propio por ejemplo de la cultura mexicana, peruana y de otros países, sino "des-centración": El ser argentino está cerca del ser europeo, pero un europeo excéntrico. Para autores argentinos la excentricidad, lo que en Francia Baudelaire teoriza como principio estético y como alternativa a la vida cotidiana, se presenta en tanto que situación existencial.

Llegando Cortázar a Europa, al centro de lo que consideraba sus fuentes culturales, él se da cuenta progresivamente de que no hay origen, sino un origen descolocado. Es por esa vía, que él descubre su "identidad". En la complicidad de modelos culturales y epistemológicos occidentales con momentos anodinos de vida típicamente argentina se realiza un tipo de identidad que consiste en la confrontación con el extranjero así como los contrastes entre distancia y lejanía culturales, todo lo cual el escritor tiene que aguantar en el destierro y que lo coloca en este "estado de porosidad o receptividad"[3] el que le permite padecer, percibir y descubrir más profundamente un estado esencial del ser argentino, la excentricidad existencial. ¿En qué consiste entonces para Cortázar la práctica de escritura como descubrimiento?[4] En la escritura, la suspensión de las significaciones en la doble traza entre lo conocido y lo ignoto mantiene lo otro, lo desconocido, en un estado continuo de otredad. La otredad no serla un método de conocimiento con apropiación final del objeto bajo una única visión del mundo, sino un mantenimiento de perspectivas ajenas como visión propia del mundo. Propiamente esto podría ser por supuesto lo típicamente latinoamericano de Cortázar. No cabe duda de que, sin mitologizar al autor, la obra de Cortázar ofrece en varios niveles ejemplos de lo latinoamericano. Ya Gabriel García Márquez ha tomado el relato cortazariano del axolotl hasta como ejemplo de magia inherente al mundo americano:[5] la reacción de maravilla del narrador frente a este animal de doble apariencia y de origen mexicano le parece a García Márquez la demostración de un rasgo sobrenatural intrínseco. Varias citas de modelos epistemológicos occidentales

documentan en el relato que es más bien la perspectiva ajena de Julio en París que construye el efecto mismo de maravilla y deja percibir la otredad.

Por lo tanto, desde un punto de vista metódico, nos parece posible entender por otredad en primera instancia la coexistencia de perspectivas ajenas, incongruentes. Este momento esencial de la americanidad está experimentado en los relatos de Cortázar con una precisión, en donde la riqueza temática de alusiones filosóficas y literarias llega al choque "neofantástico" de visiones antagónicas. Varios niveles de la narración sirven para construir la presencia de una visión llamada real y de una visión otra. Las imágenes metafóricas y la disociación narrativa entre autor, narrador y personaje[6] son elementos textuales que el autor percibe como idóneos para llegar a lo real "intersticial", o sea a un real entre lo propio y lo ajeno. En los relatos temáticamente ligados al tema de niñez y juventud el escritor atraviesa diferentes estadios de una estética de la alteridad,[7] donde la relación entre autor, personaje y objeto se transforma a lo largo de su obra. En efecto, en los primeros relatos la perspectiva narrativa, a pesar de las tensiones, mantiene estas instancias distintas entre ellas, de modo que se vislumbra todavía una epistemología tradicional, mientras que, al final, el sujeto de la escritura ha definitivamente abandonado su posición de prioridad para llegar a un personaje-yo que se ha transformado en un objeto inalcanzable. Es entregándose a la "mano tendida" desde el texto cortazariano que la difícil tarea de recurrir al acto de descubrimiento de Julio Cortázar nos parece abordable: o sea aceptar lo otro como otro y encontrarse mudado por él.

Entre lo mismo y lo otro, Cortázar da una respuesta estética que dura y se renueva a lo largo de su obra, sin un punto de conclusión. En el marco de este poceso de "mano tendida al afuera", la mudanza de Cortázar a París coincide con el primer cambio de formas estéticas entre *Bestiario* y *Final del juego.*[8] En el contexto de nuestro análisis, este cambio nos interesa por la transformación de la relación entre el escritor y lo otro. De la proyección de la otredad en la representación metafórica de *Bestiario* por el vacío de representación de un otro percibido en sí mismo en los cuentos de *Final del juego* hasta el reconocimiento de la realidad estética del yo como mentira y realidad al mismo tiempo, en *Deshoras,* hay una serie de diferentes tensiones entre personaje y narrador que nos llevan a los movimientos de esta mano-escritora tendida al afuera, una mano que se dobla y se contesta desde el afuera.[9]

## II. Escritura y descumbrimiento.

En "Bestiario" el relato de la colección homónima, los efectos de la narración no solamente llegan a construir la duda referencial en cuanto a la historia, sino que atacan la credibilidad de la instancia enunciativa.[10] Es un dato seguro que, en los Horneros, el lugar donde Isabel, la chica protagonista va a veranear, existe algo incongruente con la norma familiar. Además, el narrador en tercera persona, aparentemente neutral como en la tradición naturalista, subraya el valor objetivo de esta información por medio de la aserción directa de un personaje secundario:– *A mí créeme que no me gusta que vaya – dijo Inés –. No tanto por el tigre, después de todo cuidan*

*bien ese aspecto. Pero la casa tan triste, y ese chico solo para jugar con ella ...* (16).

Este "otro" está nominado: es el tigre. El lugar de su existencia anormal está fuera del punto de origen de la protagonista, fuera de la familia que la joven tiene que dejar por orden irrevocable de su madre y, al comienzo del relato, fuera de su centro de percepción. Un sistema de analogías que alude a un triángulo amoroso entre Luis, Rema y Nene, los adultos de los Horneros, plantea la relación metafórica entre el tigre y fuerzas incontrolables que dominan la vida de este "menage à trois". Son fuerzas que no dejan lugar a los adolescentes, fuerzas concentradas en Nene, el personaje menos integrado y, por consecuencia, más violento en la dinámica arreglada de la casa. Una cierta semejanza parece abrirnos al significado de la metáfora:

> Toda la cena fue un disimulo, el Nene miraba a Rema como mandándola que se callara, Isabel lo veía ahora con la boca dura y hermosa, de labios rojísimos; en la tiniebla de los labios todavía más escarlatas se le veía un brillo de dientes naciendo apenas. De los dientes salló una nube esponjosa, un triángulo verde (25).

La metáfora desarrolla a lo largo del texto un modelo hermenóutico evidente.[11] La sensualidad de Nene es lo "otro", la amenaza para la vida racional de Luis, para los afectos lícitos entre Nino y su tía Rema, una amenaza que provoca la inestabilidad del orden familiar. Esta animalidad que Nene personifica, representa también los afectos indómitos y los miedos de todos: por ejemplo la pasión homosexual de Isabel hacia Rema, pasión que se refuerza por el estado de hija rechazada a veranear fuera. Una pasión hecha de miradas, de deseos y caricias de manos blandas, una pasión en que la última mentira de Isabel, la trampa contra Nene, significa al mismo tiempo un acto de celos y la manifestación de esa fuerza salvaje que Isabel, en una toma de conciencia al contacto con lo otro, habla descubierto en sí misma (23).

El modelo metafórico es, por lo tanto, más complejo: Además de representar las obsesiones de los personajes, ensancha su significación sobre el plano del conocimiento: dentro de este marco las observaciones sutiles de Isabel, la adolescente extraña a la casa, representan un proceso de aprendizaje. En primer lugar, este aprendizaje concierne al "otro" código de la casa, donde las relaciones personales inestables representan una amenaza por no conocer las reglas del juego serio de los adultos. En efecto, después que Isabel descubre los juegos de mano entre Nene y Rema, los llantos de la noche, y comprende la prohibición de bajar al comedor antes de las llamadas, la amenaza parece desaparecer: *Y así todo era fácil, la vida se organizaba para Isabel con algunas obligaciones más del lado del movimiento* (26). La mirada de Isabel, que a partir del campo se vuelve centro de percepción dominante, manifiesta su esfuerzo de conocer lo otro. El acto de conocimiento se repite en varios juegos de análisis zoológicos de los niños frente al

mundo de los Horneros poblado de animales inferiores como insectos, mariposas, pájaros y, por lo más, hormigas. El principio animal onmipresente tiene un lado accesible al conocimiento: son los bichos que se pueden matar (19) y catalogar por un análisis enciclopédico, un juego de los niños de que se cansa Isabel cuando toma conciencia de un otro más salvaje, del libre juego de pasiones ilicitas en el ámbito de la casa. La labor hermenéutica de la serie metafórica tendría que ser más larga. Cada detalle está lleno de alusiones.

Sin embargo, la indecisión en el plano enunciativo, es responsable por la imposibilidad de limitar la interpretación del texto a la metáfora como modelo de una realidad límite entre el código social y su transgresión, entre las tensiones y la hipersensibilidad de adolescente. La coincidencia del mundo animal con el acto de mirar, que podría sostener la interpretación metafórica como proyección de un fantasma o como su toma de conciencia, ataca, al contrario, la certidumbre hermenéutica del modelo metafórico: Un cambio continuo de textualización[12] entre comentarios y monólogo interior, una progresiva vaguedad sintáctica y la fluctuación de las voces, borran los límites entre personaje y narrador. La variedad de formas textuales, pasando de sueños a cartas y a diálogos hasta confundir la situación narrativa, plantea el proceso de descubrimiento no sobre el plano referencial sino sobre lo que pasa en el discurso. La inestabilidad del punto de percepción contribuye a la vaguedad de la instancia narrativa: por ejemplo cuando el narrador pasa de una visión omnisciente e irónica frente al personaje[13] a un estado de narrador personal que observa por los ojos de Isabel y se entrega a su sensibilidad descentrada en el mundo extraño del campo. Al final, la confusión entre personaje y narrador llega a cumplirse. La narración del acto de destrucción de Nene, toma la perspectiva y la mirada de Isabel como punto de partida, identificándose con la emoción de la adolescente. Una identidad con una Isabel emocionada que se manifiesta en el ritmo del lenguaje, en el regreso de visiones de una enfermedad pasada, de sueños y deseos, que irrumpen en el narrador con la fuerza del tigre, ahora dejado libre. Nada está cierto, tampoco la responsabilidad de haber inventado todo. Lo único evidente son dos movimientos contrarios del sujeto de la escritura: por un lado la tentativa de proyectar lo otro *fuera de sí,* interpolando varias instancias que separan el sujeto del objeto. Este sujeto, al comienzo todavía estable, se representa por un personaje lejano, cuya perturbación está señalada por medio de signos narrativos ciertos, mientras que el objeto, aunque se sustraiga a la representación directa, queda objetivado fuera del sujeto por imágenes metafóricas. Por otro lado hay una inseguridad enunciativa que deja vacilar los límites entre sujeto y objeto: el autor, que habría podido trascender el enigma de la metáfora, se deja agarrar hasta ser enterrado, como las hormigas, *sin esperanza de salir* (25). El escritor no es totalmente capaz de asimilar lo otro, sino que se deja asimilar; por medio de la escritura empieza el pasaje del acto especulativo como sujeto distinto del objeto a una experiencia estética que hace al sujeto permeable a lo otro. Cabe observar los cambios de estos procesos estéticos en las colecciones sucesivas.

En "Después del almuerzo" *(Final del juego)* un narrador en primera persona, un muchacho, tiene una situación inicial semejante a la de Isabel: después de comer, el joven tiene que dejar la casa por orden de los padres. Esta vez, no se trata del cambio a

otro lugar extraño, sino de la salida al centro de Buenos Aires, para visitar lugares queridos en la Plaza de Mayo. La situación inicial del relato, la mirada del padre que *clava los ojos y va entrando cada vez más hondo en la cara* (110) parece plantear un evidente inicio para una lectura psicoanalítica, análoga a *Bestiario.* Los padres, que mantienen una función de "superego" a lo largo de todo el relato, representan la irrupción del afuera en el mundo del joven. Los indicios son tan fuertes, que no cabe duda que aluden a claves freudianas.[14] Al contrario de *Bestiario,* en este relato, se trata de un narrador autobiográfico. Sin embargo, esta coincidencia entre protagonista y narrador no es estable. Al contrario, la narración tiene signos de disociación entre una conciencia omnisciente que habla palabras clave y hace observaciones acertadas, y una conciencia que sigue otra lógica. También en este relato, es la mirada la que construye el choque: un choque entre lo que ven los otros – los pasajeros, el guardia y el inspector del tranvía, que participan en la serie de "superego" – y el protagonista. Entre las dos perspectivas hay algo que, en el texto, no está denominado. Al narrador le hace falta la palabra y hasta fracasa por vía analógica: Este "otro", este "lo" con que el protagonista tiene que pasear, algo que lo inhibe, que le obstruye el gozo de la ciudad y de sus librerías, parece un animal que indicios seguros identifican con un perro, mientras se intercalan rasgos incongruentes como la capacidad de abrir la ventanilla del tranvía. Esta vez, el escritor no encuentra una metáfora en que proyectar lo otro e interpretarlo; tampoco envía a su personaje lejos al campo, a la merced de tensiones y de visiones ajenas, sino que regresa a Buenos Aires y se entrega a una narración autobiográfica, cuyo aislamiento lo enfrenta a un "otro" pegado a su existencia, un otro que se sustrae completamente al lenguaje.

La falta de palabra, o sea el vacío lingüístico por un lado y el acto mismo de escribir por el otro, permiten una hipótesis sobre el sujeto de la escritura: a pesar del ataque inicial que sitúa la amenaza fuera del personaje, a lo largo del relato no cabe duda de que se hace una sutil labor de construcción de la parte del joven, una precisión inventiva que lo encariña con este "lo" que lo hace padecer. A medida que esta otra realidad que amenaza al protagonista es inventada por él mismo, se manifiesta su propia responsabilidad por la existencia de la amenaza que parecía venir de afuera. Esta otra realidad es parte del yo. En los primeros tiempos de su exilio, el escritor arriesga, con "Después del almuerzo", una narración autobiográfica donde lo amenazante viene de adentro por ser responsabilidad suya. Sólo el fracaso de las palabras – del padre con el joven, del joven con "lo" (118), del narrador que no logra enunciarlo – es la denuncia de un desafío al conocimiento por vía de la representación. Mientras las metáforas de *Bestiario* inventan un código nuevo para decir de alguna manera mensajes incomunicables en el llamado *lenguaje de comunicación, aun sin lograr ofrecer un significado expresable,"*[15] el escritor de *Final del juego* renuncia a la tentativa de llegar al conocimiento por vía analógica: "lo" es lo "otro" epistemológicamente inaccesible para el personaje así como el personaje es lo otro desconocido para el escritor. Sin embargo, durante y por el acto de escritura, hay toma de conciencia de que lo otro, aunque permanezca ignoto, no es objeto distinto, sino parte integrante del sujeto.

En un segundo relato autobiográfico de la misma colección "Relato con un fondo de agua", la imagen del agua se repite a lo largo de la narración desarrollando la carga simbólica del elemento acuático – sensualidad, vida y su contrario, muerte. Es en esta base que podrían nacer series metafóricas. El narrador cuenta en efecto a su amigo Mauricio el mismo sueño ya contado otra vez a otro amigo, Lucio. Es el sueño de un cuerpo ahogado. Agua y luna, motivos típicos de la "gothic novel" y de la tradición romántica, están ahí como citas de atmósfera sentimental sin transformarse en metáfora. El relato carece de historia: ¿Quién es Lucio?

¿Cuál es su relación con el protagonista y con Mauricio? ¿Quién es ante todo el protagonista que habla? Falta una fábula que ofrezca un apoyo para la transformación del símbolo acuático en metáforas. El relato prescinde de metáforas, más bien las cita como un dato, para plantear el enigma sobre la situación narrativa: Hay el diálogo de un "yo" sin nombre con un "tú" denominado (Mauricio), aparentemente presente, pero ausente en las palabras que *no* contestan, sentado en el *vacío* que Lucio dejó en la silla. Una serie de preguntas quedan sin respuestas: La matanza de Lucio por el protagonista ¿es el recuerdo de un cuerpo ahogado, cuya cara es la cara del protagonista que lo sueña? ¿O es el deseo de eliminar al antagonista Lucio cuya mirada lo anula? – una mirada que, en vez de acto de comunicación, es el velo de algo que queda desconocido. Como en "Después del almuerzo", hay falta de palabra, tanto entre los personajes como de parte del narrador, otra vez, una falta de conocimiento: la cara del cuerpo ahogado es un enigma hasta el momento de reconocerla después como suya. El narrador, como el escritor, reconocen que lo otro proviene de adentro. Lo que *crecía desde adentro* queda para el escritor *una tela en los ojos* (52).

Esta tendencia de *Final del juego* se manifiesta también en otros relatos de la misma colección.[16] Por lo tanto nos parece lícito pasar a los últimos relatos de la colección de 1983: *Deshoras.* Seguimos así un orden temático que, en este cuento homónimo vuelve a la juventud para decir unas últimas palabras. Inesperadamente, en esta búsqueda de sí mismo por medio del recuerdo, el enigma se refuerza en vez de llegar a la realidad de una historia pasada. La "segunda realidad", ese otro que se podría llamar nostalgia, difuso deseo del paraíso perdido, simbolizado en este relato por un amor infantil incumplido, no obtiene, hasta en la madurez de escritor "aprobado" (105), una representación final. La imposibilidad de reconstruir la historia es un "mentis a la historia" en tanto que la única verdad del pasado así como la reinvindicación del derecho de escribir una vida más humana,[17] que empieza así su relato:

> ... me ocurría preguntarme a veces si esos recuerdos de la infancia merecían ser escritos, si no nacían de la ingenua tendencia a creer que las cosas hablan solo más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera, para tenerlas ahí como las *corbatas en el armario* o el cuerpo de Felisa por la noche, algo que no se podría vivir de nuevo pero que se hacía más presente como si en el mero recuerdo se abriera paso una tercera dimensión, una casi siempre amarga pero tan deseada contigüidad. (105) (mi subrayado)

Es en esta contigüidad, que el escritor trasciende el límite de los libros y se reconoce a sí mismo. La falta de metáforas no se queda todavía en vacío, sino que se vuelve descubrimiento: Las palabras en el armario, ahora en vez de los conejitos metafóricos de "Carta a una señorita en París", confirman que el escritor tiene conciencia de si mismo en tanto que responsable por sus palabras "narcisistas" *(como corbatas),* palabras creadoras de su otra realidad. Escribir en búsqueda de sí mismo: en *Deshoras,* Cortázar desvela para sí y para nosotros, que tampoco hay una segunda realidad verdadera, sino la diferencia entre ahora y antes, entre el yo que recuerda y el objeto del recuerdo, un vacío de historias lleno de placer estético, "amargo y con deseo", tal vez la "jouissance" barthesiana. El escritor no se hace todavía preguntas sobre el *lugar* de este otro que lo fascina, sino que ha afinado sus medidas por *separar las imágenes y sacar la foto*[18] del yo: la foto enfre el yo de Bánfield, niño enamorado de Sara, el yo de Buenos Aires que olvida, el -yo de París, el escritor de los últimos cuentos: *Tal vez porque no pasaba nada, las imágenes eran de una precisión cortante bajo del sol del verano de Bánfield que en el sueño no era el mismo que el de Buenos Aires* (117). Esta útlima vez, el protagonista escritor *tiene* un nombre, Aníbal, aunque Julio no se esconda todavía debajo de él. La técnica experimentada antes en la mayoría de los relatos de *Final del juego,* o sea la narración en primera persona de un personaje-máscara, deja ahí lugar a un escritor – "Doppelganger", distanciado en tiempo y lugar: Cortázar escribe en los años ochenta en París sobre un escritor de Buenos Aires que regresa por medio de recuerdos y sueños al país de su infancia. Las tensiones temporales entre situación biográfica de narrador y escritor dibujan un camino que crea una distancia estética entre los dos, para reencontrarse en la escritura. El primer sueño del narrador adulto repite lo esencial de la historia infantil: *un sueño que se acaba así sin haber empezado* (117). En el relato ese sueño se cumple como si fuera realidad ... sin embargo no cabe duda de que el encuentro que el adulto ha vivido, no ha tenido lugar – el pasaje inmediato del cuento de la noche de amor narrado en tercera persona a la situación del escritorio en primera persona lo indica claramente. Por lo tanto, a pesar de este cambio evidente, el discurso amoroso queda invariado y el ritmo continúa jadeante y lento al mismo tiempo, de modo que se anula el contraste entre escritura y realidad. Aún con la conciencia amarga de la mentira, el narrador se entrega al acto estético que es la única vida, esta otra realidad buscada. Asi el autor, que se une con el escritor ingeniero, descubre su identidad en la otredad: *Había querido seguir y que también las palabras aceptaran seguir adelante hasta llegar al hoy nuestro de cada día, a cualquiera de las lentas jornadas en el estudio de ingeniería* (121).

En *Deshoras* el narrador tiene un nombre y encuentra las palabras. La búsqueda ha sido ahí diferente de la de los relatos anteriores: lo que se manifiesta ahí no es un sujeto que tenta de conocer lo otro bajo un protagonista proyectado lejos de sí mismo en tiempo y lugar, inventando otra lengua por metáforas como *Bestiario,* tampoco es la ausencia de un sujeto que no encuentra una representación como en los relatos en primera persona de *Final del juego,* sino que es la aceptación de vivir en tanto que

otro, encontrándose dentro del espacio de una diferencia entre la no-realidad y la realidad creada en la escritura. Desde el extranjero, el objeto de la búsqueda regresa cada vez más a la niñez de la Argentina, aunque el escritor no logre apropiarse de su historia. Más bien, se deja transformar por otra historia creada. Esta conclusión no significa por supuesto que la "invención" tenga más valor que la "realidad". No hay prioridad, sino el camino entre lo llamado real y lo otro: las imágenes inventadas de vida cotidiana encuentran cada vez más la precisión de instantes vividos que el escritor hace ajenos para conocerlos, para conocerse: *Una verdadera otredad hecha de delicados contactos, de maravillosos ajustes con el mundo,* como en *Deshoras,* una lenta labor de mano tendida a otra mano inventada desde el afuera que contesta, descubriendo.

## NOTAS

1 Una "estética de la alteridad", como discurso de un método latinoamericano que propone un camino distinto de la epistemología racionalista occidental, ha sido ya abordada para Gabriel García Márquez, véase J. L. Méndez "El discurso del método latinoamericano", *INTI,* 16-17 (1983), pp. 155-162. Véase en lo que se refiere a Cortázar el articulo de J. Leenhardt en e ste número.

Estos estudios subrayan ante todo la función de la alteridad como "propuesta" indirecta de un método en alternativa al conocimiento especulativo de la filosofía occidental. En tanto que principio estético, la alteridad está por supuesto también en la base de la literatura europea, véase T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique* (Paris: Gallimard, 1981).

2 Cabe recordar lo que Augusto Roa Bastos llama "el texto ausente" para definir lo especifico del Paraguay ("La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 19 (1984),7-22.), la otredad cultural sin origen que Octavio Paz ilustra tan por extenso tomando a Sor Juana Inés de la Cruz como símbolo de México, por *Juana o las trampas de la fe* – Barcelona: Seix Barrai, 1982 –) o lo que Carlos Fuentes interpreta como "bastardismo", al que confiere hasta la función de símbolo universal, *La nueva novela latinoamericana* (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1969).

3 E. González Bermejo, *Conversaciones con Julio Cortázar* (Barcelona: Edhasa, 1978), p. 49.

4 Sobre la proximidad de la práctica de la escritura al sentido que aplica J. Derrida a este término, véase el articulo de W. B. Berg en este número y también su estudio sobre la escritura como método de conocimiento en *Tirano Banderas* de Valle Inclán: "Erkennen ais 'Schrelbe'. Eln Beitrag zur Esperpento-Diskusslon in Valle Inclans *Tirano Banderas", Archiv Für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen,* B. D. 220 (1983), 323-342.

5 G. García Márquez, "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe", *Texto Crítico,* 14 (1979), 3-8.

6 Para la importancia de tensiones entre varias instancias narrativas véase R. Kloepfer, "Dynamic Structures in Narrative Literature: The Dialogic Principle", *Poetics Today,* I: 4(1980), 115-134.

7 M. Bachtin ilustra por extenso la tensión entre "autor" y "personaje" asi como los niveles donde se manifiesta este elemento importante de la estética de alterldad, *Esthétique de la Création Verbale* (Paris: Gallimard, 1984).

8 J. Alazraki, "Los últimos cuentos de Julio Cortázar", *Revista Iberoamericana,* 130-131 (1985), 24.

9 Nos referimos por supuesto al principio estético del desdoblamiento de los componentes del signo poético según R. Jakobson.

10 M. E. Sánchez," A View from Inside the Fishbowl: Julio Cortázar's 'Axolotl'", en Slusser, J.E. / Rabkin, E. S. /Scholes, R. (ed.) *Bridges to Fantasy* (Carbon Dale: Southern Illinois University Press, 1982), pp. 38-50. Marta E. Sánchez hace ver aquí la diferencia entre lo fantástico francés del siglo XIX, que T. Todorov pone en la base de su estudio y un nuevo tipo de literatura fantástica, del cual el relato cortazariano "Axolotl" es un ejemplo. Véase aún el articulo de R. L. Kauffmann en este número.

11 La interpretación psicoanalltica de la metáfora de "Bestiario" que J. Alazraki propone como proyección de fantasmas *{En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar, Elementos para una poética de lo neofantástico,* Madrid: Gredos, 1983) representa una parte del proceso del texto. Esta interpretación asi como la observación de "Los últimos cuentos de Julio Cortázar", *(Revista Iberoamericana,* 130-131(1985), 21-46) que el "intersticio" de una segunda realidad en "Bestiario" está bajo el magisterio de metáforas (23), mientras que en las colecciones siguientes hay más bien falta de metáforas y "una solución sintáctica" (29), donde partes o cuentos distintos se superponen y producen el choque fantástico, nos han interesado como punto de partida de nuestro análisis que enfoca la transformación de la relación entre escritor y "lo otro" en varios niveles narrativos.

12 Hemos enfocado, en el ámbito de la novela francesa (1985), el papel que tienen estos procesos en tanto que parte de la estructura del discurso (R. Kloepfer, 1987). Véase también estudios en el marco de proyecto financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft bajo la dirección de R. Kloepfer (sale probablemente en 1987).

13 Como ejemplos de ironía de parte del narrador frente al personaje véase pp. 20-21.

14 Un ejemplo evidente nos parece la tentativa del muchacho de transgredir al orden paternal, de pasearse solo, sin "lo", y de llegar hasta la "calle prohibida"; un acto de liberación que culmina en el deseo de la muerte de los padres y la suya (116).

15 J. Alazraki, *En busca del unicornio,* p. 75.

16 El último relato de la colección de *Final del juego,* el relato homónimo, permite observaciones análogas: en primer lugar la amenaza contra el juego de estatuas, que representa la utopia infantil, parece venir de fuera, de este Ariel, que el tren lleva cada día más cerca, y que se introduce en el grupo de las muchachas, rompiendo el encanto (por ejemplo el encanto de olvidar la enfermedad física de Leticia (Alazraki, "Los últimos cuentos de Julio Cortázar", *op. cit.)).* Ahí también no es tanto la intrusión del afuera representado por Ariel, que provoca la destrucción del juego, sino más bien la creencia de un impedimento pegado a la enfermedad. Por lo tanto, la

amenaza existe adentro (por ejemplo en el marco de la familia que no habla del asunto) la enfermedad misma, en efecto, queda ignorada para el lector, como la carta de Leticia que la explica a Ariel. Ni la familia, ni el narrador son capaces de definir la enfermedad, este "otro" pegado a la muchacha. La "mágica" fuerza de la enfermedad, que impide que el juego continúe después de que Ariel la conoce, está en la creencia en las fuerzas destructivas de las palabras (de la carta) que definen este "otro".

17 Véase J. Alazraki, "Los últimos cuentos de Julio Cortázar", *op. cit.,* p. 39.

18 E. González Bermejo, *Conversaciones con Julio Cortázar*, p. 43.