

1985

## La americanidad de Julio Cortázar: el otro y su mirada

Jacques Leenhardt

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Leenhardt, Jacques (Otoño-Primavera 1985) "La americanidad de Julio Cortázar: el otro y su mirada," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 22, Article 28.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/28>

This Escritura Cultural is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## LA AMERICANIDAD DE JULIO CORTÁZAR: EL OTRO Y SU MIRADA\*

Jacques Leenhardt

¿La americanidad se puede predicar? ¿Se puede hablar de la americanidad de alguien, de un hombre, de una mujer, de un escritor? Es justamente el título del coloquio que me pareció de repente constituir un problema en sí. La bondad de Julio Cortázar, la talla de Julio Cortázar son objetos posibles de discurso. ¿Pero su americanidad? Si digo Julio Cortázar el Americano, si hago entonces un predicado de la americanidad y lo aplico a Julio Cortázar, lo divido *ipso facto* en dos: un Americano y otro porque ningún predicado abarca una totalidad. Belga, francés, europeo, es igual: (un) otro, dos otros.

Se me ocurrió pensar que proponiendo este título, nuestro coloquio nos obligaría a pensar en lo que, en Julio Cortázar o mejor en su obra, es la otredad. Y esta idea, creo yo, toca directamente el centro de la obra, ya que la otredad constituye con seguridad una de las características fundamentales de ella.

Pero, ¿cómo se puede hablar de la otredad de una obra, dentro de una obra? ¿No es toda obra por esencia "otra" para el que la lee? La de Julio Cortázar no se distingue de otras parecidas bajo este aspecto. Por otro lado, es imposible definir esta americanidad, esta otredad por alguna esencia americana. ¿Qué significaría el haber detallado en esta obra los rasgos argentinos, la lengua porteña, el humor tan especial de Buenos Aires? Decir esto significaría poco y además, atraería una crítica evidente:

\* Traducción: Francisco García-Lozano/ Walter Bruno Berg

la barca de este porteño no está amarrada menos en el malecón del Sena que a orillas del Río de la Plata.

No es pues su lengua, sus temas, ni aún su humor, ni siquiera la especificidad de su compromiso político lo que nos concierne al buscar esta otredad, porque ella no es un algo, no es una substancia, no es un contenido. Yo quisiera proponer de ver aquí un *método*. La otredad como método, este es el tema que voy a tratar: el método de Julio Cortázar escritor, o el método del conocimiento en Julio Cortázar.

Esto significa, sabiendo que Julio Cortázar jamás escribió sobre esta cuestión, que nosotros deberemos considerar su obra o ciertas partes de ella como una *metodología*, un discurso sobre el método.

¿Qué es un método? Como buenos borgesianos, tomemos la etimología: *μεθόδον* el camino que discurre entre. El paso entre, el entre-dos, el *entre* o, como decía ayer Ainsa, el viaje entre. La metodología, es el discurso sobre lo que, en el acto del conocimiento, no es ni el sujeto ni el objeto, sino el discurso sobre el misterio del entre.

Por tanto, el objeto del que vamos a hablar al tratar "la americanidad de Julio Cortázar", no es otra cosa que su discurso del método. Hay que decir que su bibliografía, contrariamente a la de Descartes, y aún a la de Carpentier, no contiene ningún título parecido a *Discours de la méthode*. Así pues, he elegido un texto breve, "Axolotl", para comprobar si la americanidad como método estaría presente en esta obra. Leeré pues con Uds. este texto dentro de un momento.

Breton decía que con Pancho Villa y el México del "Douanier" Rousseau, el axolotl formaba parte del paisaje mental de los surrealistas (*Minotaure*, 12-13, 1939). El origen del tema del axolotl, pequeño animal cuya especie rosa y dorada fue descubierta en el momento mismo en que Maximiliano perdía la vida en México, este origen surrealista va a retener nuestra atención un instante. Lo que fascina a los sabios que en el siglo XIX descubrieron el axolotl es su transparencia, la presencia en él de una ausencia. Fue seguramente la ambivalencia de esta presencia/ausencia lo que fascinó al Breton surrealista. Con este animal sin grosor, sin profundidad, sin substancia y, por tanto, dotado de una presencia aún más fuerte a causa de esta evanescencia misma, el surrealismo descubre uno de sus objetos de reflexión favoritos, descubre la materialización de su tema generador: el espejo, el reflejo y la transparencia.

El axolotl es una escritura de vida en la transparencia del vidrio, un cristal marcado por la vida, la mirada del espejo. Con el axolotl, el pensamiento pasa de modo natural al otro lado del espejo. No hacen falta las trabajosas composiciones de Magritte donde la imagen en el espejo engaña sin cesar nuestras expectativas; con el axolotl el interior y el exterior se nos dan conjuntamente, y por eso es este animal el que servirá a Julio Cortázar para llevar a cabo el pasaje al otro lado del tabique de cristal del acuario, al otro lado del espejo del saber, como veremos más adelante.

Recordar aquí el origen surrealista del tema del axolotl significa menos hacer oficio de historiador de influencias, de filólogo inoportuno, cuanto recordar la continuidad de una reflexión que atraviesa nuestro siglo y que tiene por objeto las modalidades mismas del conocimiento. Julio Cortázar toma aquí un lugar esencial que se ha querido a menudo describir como una forma de lo fantástico, pero que se podría situar con más provecho dentro de la línea que Octavio Paz llamaba el gran transparente: Marcel Duchamp.

Pero, ¿qué es la fascinación por la transparencia del vidrio, sino la voluntad de rebasar lo que dentro de nuestros hábitos cognitivos separa al sujeto del objeto? El cristal sobre el que Duchamp está escribiendo – antes de pintarla – la historia de la casada y los célibes, este cristal es la concreción de una tesis sobre el conocimiento: al pintar un lienzo, pretendo dar la ilusión de que lo que estoy pintando está presente: ilusión mimética. Al pintar sobre vidrio, invito a mirar lo que está allí, de este lado, pero también de otro lado; estoy quitando toda ilusión referencial y centro la atención sobre el hecho de que el pensamiento se cristaliza entre las dos superficies de la placa de vidrio, en este no-lugar del entre-dos-imágenes, del entre-dos-escritos, del entre-dos-conceptos.

Así, cuando Breton dice que el axolotl forma parte del *paisaje mental de los surrealistas*, no habla tanto del exotismo mexicano de un Pancho Villa o del Douanier Rousseau, sino de la preocupación constante de ellos, particularmente apoyada por el trabajo de Duchamp, por la travesía de los espejos y el pasaje al otro lado del tabique del cristal. Aragon hace alusión al axolotl, Wolfgang Paalen desarrolla, haciendo referencia a él también, en *The New Image* (1942), el tema del conocimiento doble, de la integración de dos imágenes en una sola visión. De este modo, el hecho de que Julio Cortázar sitúe el proceso de *Axolotl* en el acuario del Jardín de Plantas recordará a los conocedores del surrealismo que la fascinación por la transparencia del vidrio no es el mito de la transparencia, de una aprehensión inmediata del objeto, sin pérdida ni mediación. Al contrario, el cristal en su transparencia es un espacio cristalino, constituido al mismo tiempo por dos espejos, uno de cada lado del vidrio.

Al dejar la pintura sobre el lienzo para pintar – o mejor para dibujar – entre dos placas de vidrio, Duchamp confiere una forma concreta y visible a una teoría del conocimiento. La pintura sobre el lienzo recurre a la ilusión de una presencia: El sujeto que la mira cree en la presencia de lo pintado. Su posición es la de un sujeto frente a un objeto aprehendido en el acto de conocer. Pintando entre dos vidrios, Duchamp va a colocar el sujeto en una nueva situación. El vidrio deja pasar la mirada a través de lo pintado, puesto que no existe un lienzo como pantalla. La mirada atraviesa las cosas y por ello no se deja tomar por la ilusión mimética. Además, el cristal envía de nuevo la imagen del vidente, mientras que deja deslizar esta mirada más allá de lo fijado en el vidrio.

Por tanto, la transparencia del vidrio ha servido para repensar radicalmente la posición respectiva del sujeto y del objeto en el proceso del conocimiento. "Axolotl" se coloca dentro de la serie de grandes metáforas o de grandes narraciones producidas por la humanidad sobre lo que le es más fundamental: el conocimiento. ¿Qué significa

conocer? ¿Cómo se llega a conocer? ¿Bajo qué condiciones es válido un conocimiento? Sobre estos problemas fundamentalísimos Julio Cortázar ha escrito el más corto de sus cuentos.

Estoy hablando de una narración, y no de un tratado. Jamás ha habido una filosofía sistemática en América Latina, razón por la cual la literatura ha heredado todas las funciones que no fueron desarrolladas por los profesionales de los sectores correspondientes. Voy, pues, a intentar leer este cuento de Cortázar con Uds. como un discurso del método, llamando la atención sobre lo que dije al principio, a saber: 1) que el método es el camino que conduce al conocimiento; 2) que la americanidad de Julio Cortázar es el haber hecho de la otredad el fundamento del método.

Procuraré mostrar que por más americano que el método sea, ocasionalmente o por destino trágico, éste tiene una vocación universal en el saber sobre el hombre.

Después de una frase introductoria donde se declara el objeto del cuento, *pensar en los axolotl*, la narración desarrolla una búsqueda cognitiva clásica, aunque compleja, de la que quisiera seguir las etapas.

### ***El azar me llevó hasta ellos***

La función del azar como destinador del objeto consiste aquí en subrayar la transparencia de una necesidad que no se reconoce aún en el momento en que va a comenzar la búsqueda.

### ***Era amigo de los leones y las panteras***

Antes del encuentro que va a cambiar la naturaleza del saber del sujeto conociente, éste tenía objetos de predilección incapaces de despertarlo a la verdad. Pero estos objetos no tendrán desde ahora en adelante ningún interés: *Los leones estaban feos y tristes y mi pantera dormía*, lo que lleva consigo la elección del buen objeto: *Opté por los acuarios (...). Me quedó una hora mirándolos [axolotl] y salí, incapaz de otra cosa*. La narración de la búsqueda del saber instala, pues, los protagonistas del cuento: un destinador (el azar, el destino), una necesidad interior que conduce a la elección del buen objeto, una experiencia de visión que de momento no puede desembocar en nada. ¿Por qué? Falta un método. El sujeto y el objeto se encuentran frente a frente, pero sin que pueda resultar algún conocimiento, sólo la *fascinación*.

En este momento intervienen ayudantes, según el esquema de la narración de la búsqueda, establecido por Propp: *En la biblioteca Saint-Geneviève consulté un diccionario y supe que los axolotl son formas larvales (...)*. No obstante, este saber de los libros no es una verdadera ayuda, ya que el objeto de la búsqueda es el saber mismo. Si los libros supieran, la búsqueda como tal sería inútil. Pues, *No quise consultar obras especializadas, pero volví al día siguiente al Jardín de las Plantas*.

*Empecé a Ir todas las mañanas (...).* Vuelta a la experiencia inmediata después del fracaso del saber de los libros.

Así comienza la segunda fase de la búsqueda: *Me apoyaba en la barra de hierro que bordea los acuarios y me ponía a mirarlos.* La segunda fase de la búsqueda cambia el orden de conocimiento. En lugar del libro escrito, del saber positivo que fija el sujeto y el objeto del conocimiento en una relación de exterioridad, es el intercambio a través de los ojos (la mirada) lo que inicia esta nueva fase. Sin embargo, en nuestra cultura, no es aceptable este cambio de plan sin una explicación. La narración está, pues, obligada a inventar una excusa, a falta de una razón, no sin hacer aparecer, bajo la forma de una denegación, el salto cualitativo efectuado: *No hay nada de extraño en esto, porque desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo Infinitamente perdido y distante seguía uniéndonos.* El argumento no busca la razón de esta fascinación en la naturaleza del espectáculo, en el axolotl mismo, sino que informa sobre el *vínculo* existente entre el sujeto conociente y su objeto: estos están unidos, se trata de una *evidencia* inmediata, como diría Descartes.: *Me había bastado detenerme aquella primera mañana ante el cristal donde unas burbujas corrían en el agua.* Por tanto, la evidencia que modifica el plano en el cual se va a desarrollar el conocimiento nace de la contemplación del "cristal" y de las burbujas, porque en este instante algo muy antiguo, distante y perdido, sigue uniendo al narrador y su objeto.

No es necesario referirse a la burbuja de cristal de las que predicen la buenaventura, que borra el espacio y el tiempo para aprehender en la pared del vidrio del acuario un objeto material/inmaterial que simboliza la distancia entre el sujeto y el objeto del conocimiento, fusionándolos los dos en su poder de reflexión. El cristal es el puro medio, el objeto emblemático de una metodología del conocimiento de un género nuevo. Aquí encontramos de nuevo, sin duda, el "Grand verre" de Duchamp. La experiencia que vive el narrador conduce a la concentración del sujeto y del objeto en el medio, en el cristal, es decir conduce, pues, al punto en el que se invierte todo el sistema de visión tradicional. De aquí la fusión del ojo y del cristal mismo desarrollada en dos etapas.

Primero el axolotl, siendo él esencialmente un cuerpo reducido a sus ojos, se vuelve él mismo cristal transparente o mejor, el texto lo hace tal, ya que más tarde será el narrador, quien se fundirá a su vez en el cristal:

Un rostro (...) sin otro rasgo que los ojos (...) enteramente de un oro transparente (...) dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior.

El axolotl no es más que una transparencia marcada por sus ojos, aunque el narrador le describa con gran naturalidad como una estatuilla de cristal.

Después el cuento adopta un movimiento doble: vuelve hacia atrás, es decir, a una descripción en la exterioridad del axolotl, y al mismo tiempo avanza, mientras insensiblemente el narrador comienza a hablar en la primera *persona del plural*, un "nosotros" que les incluye a él y al axolotl al mismo tiempo. La narración opera aquí el paso difícil de la gramática del "él/ello" de la ciencia descriptiva al nosotros de la comunidad. El saber positivo viene dado siempre en la tercera persona: él, ello. Pero el saber buscado en este texto necesita una forma que es específica al discurso de la humanidad (de las Humanidades, de las ciencias del hombre o sociales), discurso que incluye al sujeto del saber en el objeto de este saber. Esto es lo que narra el cuento "Axolotl". El narrador hará, pues, un falso descubrimiento aún, que le conducirá, sin embargo, a la verdad: *Fue su quietud lo que me hizo Inclinar me fascinado la primera vez que vi a los axolotl*. Fascinación por su inmovilidad que parecía una forma de muerte, una característica del reino mineral. Sin embargo, a medida que avanza en profundidad el conocimiento del narrador, se da cuenta de su error, una de esas muchas falsificaciones que entorpecen el saber:

Después supe mejor (...), la repentina natación (...) me probó que eran capaces de evadirse de ese sopor mineral (...). Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente(...). Los ojos de los axolotl me decían de una vida diferente, de otra manera de mirar. Pegando mi cara al vidrio (...) buscaba ver mejor...

La narración nos conduce hasta el punto en que la cara del narrador se fundirá a su vez en el cristal. Pero la búsqueda va a chocar todavía con un impedimento del saber, con esta "calderilla" del pensamiento como es la idea de la metamorfosis. Si el axolotl fascina tanto al narrador, es porque en este animal acaso está dormitando un recuerdo de humanidad, como cuando miramos fascinados el comportamiento de los monos. El narrador descarta repentinamente esta posibilidad:

Parecía fácil, casi obvio, caer en la mitología. Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad. Los imaginé concientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abisal (...). Su mirada ciega (...) me penetraba como un mensaje: "Sálvanos, sálvanos".

Pero esta antropomorfización, esta forma de ponerse en el lugar de otro sin dejar su propio sitio, no es todavía el verdadero camino del verdadero conocimiento. Como no fue anteriormente el recurso al diccionario, tampoco es ahora el recurso a los buenos sentimientos el camino que lleva a la meta, no es el método del saber verdadero.

Sin embargo, cada etapa aporta algo. El diccionario había dicho que el axolotl es una larva. La narración toma de nuevo el término, pero en otro sentido. "Larva" significa

también "máscara", "fantasma", se subraya aquí. La máscara azteca, por su sosegada crueldad, permitirá la última etapa de la búsqueda.

Esto comienza con el trueque de las perspectivas: *Usted se los come con los ojos* sugiere el vigilante del Jardín de las Plantas: *No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro*. La relación sujeto-objeto tradicional está invertida y la puesta entre paréntesis del sujeto conociente, en su autonomía primera, es el resultado de este proceso. El sujeto ya no es capaz de decir "yo".

Y al suprimir la autonomía del sujeto conociente, ¿qué es lo que aparece en su lugar? Yo lo diría simplemente en una palabra: Su heteronomía, la posibilidad para el sujeto de vivir *bajo la ley* del otro (hetero-nomía). Veamos cómo la narración genera esta nueva ley del saber: *Cada mañana, al Inclinar me sobre el acuario, el reconocimiento era mayor. Sufrían, cada fibra de mi cuerpo alcanzaba ese sufrimiento* (...) No se trata ya de *conocer*, sino de *reconocer* el dolor humano en el otro. Detrás de la forma, sea cual sea, del objeto del conocimiento, lo que hay que ver es la universalidad del sufrimiento. Y el conocimiento del sufrimiento no se hace por la mediación de la inteligencia, sino por la del cuerpo. Cortázar nos guía aquí a una epistemología nada ordinaria en el orden de la teoría del saber. Esta no está, sin embargo, desprovista de antecedentes. Y éste es el punto en que su actitud quizá se diferencia, en parte, de la de los surrealistas. Cortázar busca un punto anterior a la distinción entre el "yo" y el "tú", del sujeto y del objeto, anterior, pues, a la racionalización de las relaciones. Ahora bien, a este punto Rousseau le había dado un nombre enraizando el conocimiento en el reconocimiento en el otro de la humanidad, y este nombre es *piEDAD*. No hay conocimiento del dolor del otro, sino sólo reconocimiento en el otro de la humanidad doliente. Un conocimiento que quiera ser humano debe, pues, mudarse en un reconocimiento. He aquí el objeto de este cuento. *Inútilmente quería probarme que mi propia sensibilidad proyectaba en los axolotl una conciencia inexistente. Ellos y yo sabíamos*. Última resistencia del saber antiguo que intenta evitar la verdad intratable al suponer, según los pasos del saber psicoanalítico, un efecto de proyección o de transferencia. Ya se ha rechazado esta modalidad del saber, y el "nosotros" del saber nuevo se instala plenamente: *Ellos y yo sabíamos*.

Con esto, la narración casi ha llegado a su fin. Por tratarse de un cuento y no de un tratado epistemológico, la narración nos pone frente a una nueva situación de la mirada que ha atravesado el cristal y ahora se ve viéndose:

Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio.

Tal es el trayecto del conocimiento del que "Axolotl" nos da la narración. Yo he llamado esto un método en la medida en que, en el ámbito del saber que nos interesa, que le interesa a Cortázar, el conocimiento del otro pasa por el conocimiento de sí y el reconocimiento del otro en sí. Ello constituye un método por ser el camino que el sujeto



conociente debe recorrer para elevar su saber a la altura de su objeto. Se trata, pues, de una ascesis. Tras los griegos y los alquimistas, nos hemos olvidado de que la calidad de la mirada del que intenta conocer es esencial para la calidad del saber. La ciencia positiva nos ha enseñado a olvidar el sujeto conociente. Julio Cortázar, por el contrario, estuvo siempre animado por una convicción contraria a este positivismo.

No hay visión directa en la transparencia. El cristal no es la mediatez, muy al contrario. La mediación del cristal implica la "ascesis" de la búsqueda, lo cual confiere toda su importancia a la narración de esta búsqueda que es el camino mismo. Al igual que Descartes describiría el lento caminar hacia el saber en su narración *Méditations métaphysiques*, "Axolotl" es la narración de *otra manera de ver* que toma como origen el reconocimiento en el cuerpo del dolor del otro.

La narración permite ordenar las instancias. Este azar que interviene al comienzo es el destino del ser americano. Esta evidencia que compromete al narrador en su búsqueda es el reconocimiento de que el fundamento de la humanidad, su intraspasable realidad, se encuentra en la universalidad del sufrimiento, como ya lo había visto Rousseau. Este reconocimiento, que pasa por la piedad, confiere entonces una nueva orientación del saber, que deja atrás la hipótesis racionalista de la separación sujeto-objeto para desarrollar un saber fundado en la comunidad (Nosotros) regida por el reconocimiento del dolor.

Así se ha rizado el rizo. Este cuento de búsqueda es un programa no presentado en forma de discurso científico porque el saber que se prometió no podría asumir esta forma. Al contrario, la narración que compromete al lector en un acto de participación, es capaz de sugerir que la ley de la otredad que rige la americanidad significa también una posibilidad para abrir a la humanidad un nuevo *orden de saber* que se podría pensar sometido a la ley de la Piedad, como reconocimiento en el otro del sufrimiento de la humanidad.