

# **Pulsos comunitarios en la escritura de Julio Cortázar: una aproximación desde el archivo**

**Lisandro Relva**

Tesis para optar por el grado de Doctor en Letras  
por la Universidad Nacional de La Plata

Directora por UNLP: Graciela Goldchluk

Co-director por UNLP: Germán Prósperi



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA**

La Plata, 10 de abril de 2023

Como lo enseña Gabriel Marcel, imposible ser un individuo  
sin ser al mismo tiempo la comunidad.

Julio Cortázar, *Teoría del túnel* (1947)

Sí, uno ha vivido, uno aprende a ser también los demás, a meterse en su piel...

Julio Cortázar, *62/Modelo para armar* (1968)

## ÍNDICE

<b>0. INTRODUCCIÓN. UN REGRESO A LA ESCRITURA DE JULIO CORTÁZAR: IR Y VOLVER DESDE LOS ARCHIVOS PARA ESCUCHAR LOS PULSOS DE LO COMÚN</b>	5
0.1. Mapa crítico inestable de una escritura que afecta	12
0.2. Abrir la obra desde los archivos para ver dónde late lo común	28
0.3. Momentos de intensidad: cuando <i>lo que pulsa</i> se deja escuchar	35
<b>1. COMUNIDADES <i>CRONÓPICAS</i>: ENCUENTROS ENTRE JULIO CORTÁZAR Y LA ACCIÓN POÉTICA</b>	37
1.1. El archivo como apertura del <i>cuerpo</i> escritural	41
1.2. <i>Arte y rebelión</i> : registro de un encuentro cronópico	44
1.3. No dialectizar la contradicción: comunidades poético/intelectuales en paralelo	52
1.4. “Tender puentes en todas las direcciones”	61
<b>2. ANGUILAS Y ESTRELLAS EN LA HORA DE LOS CHACALES: UNA POÉTICA DEL <i>ENTRE</i></b>	64
2.1. Intensidades y estrategias discursivas: Cortázar y la familia intelectual latinoamericana ante el caso Padilla	68
2.2. <i>Prosa del observatorio</i> como instancia de convergencias poético-políticas: “ser eso que pregunta”	82
<b>3. COMÚN/SINGULAR: LOS AFECTOS CORTAZARIANOS EN LA TENSIÓN ENTRE ESTÉTICA Y POLÍTICA</b>	105
3.1. “todo lo que giró en torno a Manuel”: una novela abierta por el archivo, los afectos y el legado que viene	106
3.1.1. Leer, con el archivo, desde la falla	106
3.1.2. Estertores de un novelista en la hora de los hornos	108
3.1.3. Las aguas convergen: una novela y una crónica colindantes	120
3.1.4. Estatutos y efectos de verdad: axiología de los documentos en <i>Libro de Manuel</i>	134
3.1.5. El archivo y el fondo de un escritor: donde los afectos lectores se ponen a circular	148
3.1.6. Una escritura entre responsabilidad e historia	160
3.1.7. Otra cuestión de géneros	166

<b>3.2. Ficción, periodismo y resistencia: Cortázar y el periódico <i>Sin Censura</i></b>	170
3.2.1. <i>Sin censura</i> , un proyecto triangular para América Latina	171
3.2.2. Ficciones resistentes de lo político: modos de responder a la censura en “Graffiti” y “Recortes de prensa”	175
<b>4. COMUNIDADES AFECTIVAS: UNA RELECTURA DE LAS ESCRITURAS CORTAZARIANAS DEL SANDINISMO</b>	191
4.1. “Una foto de Napoleón a caballo”: afectos comunitarios en “Apocalipsis de Solentiname”	193
4.2. “Los muchos caminos del buen camino”: memorias sandinistas en tensión	216
4.3. <i>Un elogio del tres</i> : lo que se mueve entre individuo y comunidad	231
4.4. Por una multivocidad en la revolución: variaciones de una escritura crítica	242
4.5. Corrientes afectivas e inscripciones escriturales: emergencias inesperadas de una trama subterránea	246
4.5.1. <i>Julio, estás en Nicaragua</i>	246
4.5.2. Un “amor por Nicaragua”: reenvíos entre Cortázar y Hermann Schulz	253
4.5.3. <i>Cortázar en Solentiname</i> : lazos de afecto entre dos siglos	260
4.6.1. El Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar: problemas de identidad e institucionalización en América Latina	262
4.6.2. Vigilia en Bismuna	270
4.7. Una literatura “que es vida y realidad y arte en una sola operación vertiginosa”	275
<b>5. LATENCIAS COMUNITARIAS ENTRE SURREALISMO Y EXISTENCIALISMO: LO QUE EL TÚNEL COMUNICA</b>	280
5.1. Movimiento centro-periferia: de la angustia a la comunidad	282
5.2. Volver a leer desde los latidos	291
<b>RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES</b>	295
<b>ANEXO</b>	300
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	341

## 0. INTRODUCCIÓN

### UN REGRESO A LA ESCRITURA DE JULIO CORTÁZAR: IR Y VOLVER DESDE LOS ARCHIVOS PARA ESCUCHAR LOS PULSOS DE LO COMÚN

Esta tesis surge de un trabajo de cinco años con la obra de Julio Cortázar y de cerca de ocho años ejercitando la mirada desde el archivo en sucesivas adscripciones (como alumno y como graduado) a la cátedra de Filología hispánica de la carrera de Letras de la UNLP. Cuando a comienzos de 2018 le transmití a la Dra. Graciela Goldchluk mi deseo de dedicar mi investigación doctoral a ese autor, su respuesta fue: “Ojo...te estás metiendo con un monstruo sagrado”. En una conversación reciente con Graciela percibimos que, en verdad, lo que en Cortázar no cesa de aparecer es precisamente su carácter *profano*, en el sentido de que su escritura, su imagen y su persona no abandonaron nunca una zona de contacto con lo común, e incluso diríamos con “la gente común”: ese algo difícil de explicar que, generación tras generación, lo vuelve una presencia cercana, singular aunque nunca del todo codificable, una suerte de compañía plural y heterogénea.<sup>1</sup> Hay algo así como una temperatura Cortázar, una atmósfera Cortázar, una sensibilidad Cortázar que cava caminos subterráneos para emerger en las situaciones y los espacios más dispares: sale a la superficie en una emisión de “Crónica Anunciada”, un programa de radio Futurock, donde un grupo de jóvenes debate sobre un reciente audiolibro de *Rayuela* en Spotify y las ventajas de escuchar la novela en sus dos formas paradigmáticas;<sup>2</sup> también se deja ver en Italia, donde una importante casa editorial romana, dedicada a publicar desde “una concezione del libro inteso come macchina per pensare” (“una concepción del libro entendido como máquina para pensar”), elige para sí el nombre de *Cronopio*;<sup>3</sup> se vuelve una suerte de vida emblemática al ser el primer número de la serie *Antibéroses*, de Editorial Chirimbote, y de la Colección *Aventurerxs*, de Sudestada; es el

---

<sup>1</sup> De esa multiplicidad da buena cuenta la compilación *Presencias: Cortázar* (V/A, FUA, 2004), que será recuperada en esta tesis.

<sup>2</sup> Programa emitido el 19 de enero de 2023. Fragmento disponible en: <https://ar.radiocut.fm/radiostation/futurock/listen/2023/01/19/09/00/00/> (consultado el 7/4/2023).

<sup>3</sup> El sitio web de la editorial: <http://www.cronopio.it/edizioni/chi-siamo/> (consultado el 7/4/2023).

nombre del Instituto de Formación Docente N°45 de Haedo, el de una plazoleta de Palermo en Buenos Aires y, no muy lejos de ahí, es una firma y una imagen celebradas en el Café Cortázar de la calle Cabrera al 3797, a la vez que, en Córdoba, acompaña proyectos culturales como la Biblioteca Popular “Julio Cortázar”.<sup>4</sup> A modo de ejemplo, en el marco del Festival Pre-Cosquín, hacia febrero de 2023, la voz de Cortázar se vuelve sobre su propia escritura (el poema “Los amantes”) para abrir y acompasar el folklore desobediente de los hermanos Posse.<sup>5</sup> Así, con una fuerza misteriosa que no es la de lo masivo sino la de lo popular, fuerza que no se cuida de los clichés ni de lo cursi, las estructuras de no pocos de los títulos de sus creaciones literarias (*Todos los fuegos el fuego*, 62/*Modelo para armar*, *Queremos tanto a Glenda* o las instrucciones incluidas en *Historias de cronopios y de famas*, por citar algunos de los más frecuentes) siguen diseminándose aquí y allá, en una nota periodística, en un emprendimiento o en los nombres de usuarios de redes sociales.

Ante la multiplicación vertiginosa de estas “relaciones subyacentes”, cuya aprehensión es “la modalidad natural del que vive para esperar lo inesperado” (Cortázar, 2010 [1967], 44), el ejercicio primero que esta tesis se traza es el de intentar pensar y describir *eso* que la existencia de la escritura de Julio Cortázar pudo y puede efectuar en mí y en otrxs lectorxs: me refiero a sentidos que no le pertenecen, que no nacen en esa escritura pero que la circulan y que, en ocasiones, se dejan leer porque emergen fugazmente y buscan una mirada en empatía para después sumergirse otra vez siguiendo siempre un movimiento aleatorio,

---

<sup>4</sup> Se trata de un proyecto autogestivo que también funciona como radio comunitaria en el barrio San Vicente de la capital cordobesa: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100064688145635&sk=about> (consultado el 7/4/2023).

<sup>5</sup> En el marco del último Festival Nacional de Folclore de Cosquín, del que resultaron ganadores, los hermanos bailarines Ezequiel y Facundo Posse presentaron su obra “Los amantes”, en la que interpretan a una pareja gay en los años 50 y durante la cual se escucha la voz de Cortázar recitando su poema homónimo, aparecido en el libro *Buenos Aires Buenos Aires* (Alicia D’Amico, Sara Facio y Julio Cortázar, *Sudamericana*, 1968). Se trata de la primera pareja de bailarines del mismo sexo en ganar el certamen en la modalidad “Pareja de baile estilizado”. La performance, que suscitó una suerte de pequeño escándalo con su difusión en las redes (ver la aparición de los hermanos en el programa LAM: <https://www.youtube.com/watch?v=O0tpx7gKzAA&t=3s> [consultado el 7/4/2023]), se encuentra disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=Qne0H7co4w8> (consultado el 7/4/2023). Ver Julián Ponsone, “Ezequiel y Facundo Posse: los bailarines hermanos que se besaron en Cosquín”, *Página/12*, Suplemento SOY (10/02/2023): <https://www.pagina12.com.ar/522378-ezequiel-y-facundo-posse-los-bailarines-hermanos-que-se-besa> (consultado el 7/4/2023).

errático, desviado.<sup>6</sup> Al analizar el conjunto de su obra en contraste con los fragmentos de un archivo disperso pero en gran parte accesible, pueden verse trazos de un pulso escritural que se aventura por sendas no exploradas: una marcha abierta a lo que viene, a lo que acontece. Se trata de una escritura que nunca se cierra del todo, que no se cierra sobre sí misma. Si las palabras de Cortázar pueden todavía resultar algo que vale la pena guardar, a la manera de un talismán, habrá que buscar en su apuesta empecinada por un modo de mirar las cosas que no se deja convencer de que la magia no existe.<sup>7</sup>

Sobre el lugar que ocupa Julio Cortázar en los estudios críticos, al comenzar el nuevo milenio José Luis de Diego (2000) advierte el desajuste entre el respeto y el reconocimiento generalizados que reservan a Cortázar un lugar eminente en la literatura argentina del siglo XX y la dimensión relativamente estrecha que su producción detenta en el ámbito académico de la crítica literaria local. Una discontinuidad semejante se observa al relevar la atención que el escritor suscita en el contexto nacional, por un lado, y en el regional e internacional, por

---

<sup>6</sup> En el momento de redacción de esta tesis un debate sacude la categorización genérica en varias lenguas, entre ellas el español americano, y en particular el de la ciudad que habito. Este debate ha llegado a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, donde postulo al título de doctor. De manera expresa, la Facultad ha decidido autorizar el uso del llamado lenguaje inclusivo en trabajos académicos, pero este no es el único motivo que me habilita a usarlo. Como se verá a lo largo de la tesis, mi lectura de Cortázar destaca, a un tiempo, los pulsos comunitarios como un salirse de sí y, en concordancia con eso, el rechazo a todo binarismo. También se verá que este uso, que pone en cuestión la división sexogenérica binaria, no es constante ni uniforme en la tesis, ya que no se trata de imponer un nuevo dogma que borre las posturas subjetivas de los hablantes (y menos aun, que borre la subjetividad de la voz escritora de Cortázar). Estas apariciones se piensan más como un destello que viene a interrumpir un discurso predominantemente monológico y androcéntrico, y por eso puede suceder que aparezcan o no. Sigo en esta decisión el mismo criterio que mi directora Graciela Goldchluk (2022).

<sup>7</sup> Si bien el espesor de lo mágico en la obra cortazariana excede las posibilidades de esta tesis, me interesa señalar la tendencia, por parte del escritor, a asociarla con la posibilidad siempre latente de lo que denomina “figuras”: “Es como el sentimiento –que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa– de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizás a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana” (Cortázar en Harss, 1969, 278). Del desarrollo precedente quisiera marcar que esta noción de las “figuras”, que apela al funcionamiento de la contingencia y de lo azaroso con un tono en donde hay lugar para *lo incierto* y *lo conjetural*, se aleja de cierta tendencia contemporánea a sostener que hay un destino que –bajo la forma paradigmática del hilo rojo– define de un modo apriorístico y esencial los vínculos vitales que las personas son capaces de establecer.

otro, donde continúa siendo ocasión de numerosos artículos académicos, seminarios, cátedras y grupos de estudio.<sup>8</sup>

En ese marco, la apuesta principal de esta tesis consiste en abrir dicha producción a nuevas vías y formas de ingreso y estudio a través de una mirada desde el archivo entendido como *política de lectura* (Goldchluk, 2015), perspectiva que no supone leer “nuevos textos” sino leer textos –tanto los más conocidos como los menos transitados por la crítica, así como eventuales exhumaciones– en una disposición que atienda a procesos de escritura y conexiones imprevistas. A la vez, parto de la idea de que una lectura desde el archivo es siempre una lectura situada, atenta a las distancias entre el momento originario de producción y la lectura que, al saberse diseminada, tiende a reconstruir todos los contextos posibles, sin olvidar el *aquí y ahora* de nuestras condiciones de acercamiento.

Esta modalidad de trabajo crítico exige desestabilizar nociones y lecturas cristalizadas sobre el autor, esto es, pensar metódicamente ese sistema configurado por la firma Julio Cortázar desde una perspectiva *no-causalista* (Gómez, 2017) capaz de hacer lugar a interrogantes cuyo origen no se confunda con causas explicativas, sino que intervengan como escucha atenta de las latencias, los *pulsos* que dinamizan el movimiento de esa escritura. En una manifestación de algo que cabría llamar una “cronopiada”, en el ensayo *Cruor* (Galilée, 2021), el último que publica en vida, el filósofo Jean-Luc Nancy elige comenzar el primer apartado, “Pulsion”, con un único epígrafe tomado de la edición francesa del poco conocido *Prosa del observatorio* (1972), de Cortázar –que será retomado detenidamente en el capítulo

---

<sup>8</sup> Pasado el reflujo de la atención crítica catalizado por las conmemoraciones del cincuentenario de *Rayuela* en 2013 y del centenario del nacimiento de Cortázar, en 2014, la presencia de artículos especializados que lo conciernen directamente en eventos académicos argentinos sigue siendo esporádica: en el IX Congreso Orbis Tertius de 2015 se cuentan dos, a cargo de Susana Gómez –especialista en Cortázar– y de Eduardo Romano, y en la reciente edición de 2019 tan sólo uno, de mi autoría; en el VI Congreso Internacional Celehis de Literatura, celebrado en 2017, una única ponencia presentada por J. Castillo Leyva, de la Universidad de Trujillo, Perú. Por su parte, el programa del Congreso Internacional “Cuestiones críticas”, del 17 al 19 de octubre de 2018, en Rosario, no consigna ninguna. Tampoco el del V Coloquio Internacional “Literatura y vida” también celebrado en la capital santafesina, en 2019. En el plano regional e internacional, la Universidad de Guadalajara, en México, posee actualmente la Cátedra Latinoamericana “Julio Cortázar”, fundada en 1993 por Carlos Fuentes y García Márquez, que si bien no se restringe a la obra de Cortázar le reserva un lugar preeminente (en el marco de esa cátedra, el 26 de noviembre de 2018 Judith Butler expone su conferencia “Una crítica de la violencia de nuestro tiempo”, publicada en 2020 en su libro *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy* [Taurus] y dedicada a la figura de Cortázar y su apuesta por “movilizar el acto del habla como una forma de combatir el escepticismo y el nihilismo de su época” [21]).



2-: “Non pour savoir, non pour quoi que ce soit ; quelque chose comme un coup d’aile, comme un reflux, une plainte amoureuse et alors oui, et alors peut-être, et alors bien sûr” (Cortázar en Nancy, 2021, 19, traducción de Laure Bataillon) (en palabras de Cortázar: “no para saber, no para nada; algo como un golpe de ala, un descorrerse, un quejido de amor y entonces ya, entonces tal vez, entonces por eso sí”, 1972, 11).<sup>9</sup> El pulso, ese *battement* que es latido e intermitencia a la vez, mueve la sangre por el cuerpo según un ritmo cuya cadencia es discontinua porque responde a un estímulo que depende de propiedades electroquímicas variables donde aparece algo que viene de afuera. Esta forma de entender el pulso resuena también en la definición de fantástico esbozada por Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), entendido no en función de la concomitancia de circunstancias específicas sino de “su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro” (74). En este sentido, al pensar el drama interior de la escritura cortazariana en su conjunto, en su fluir, elijo la imagen de “pulsos comunitarios” para referirme a esos latidos de lo ajeno en el corazón de lo más propio, eso otro indeterminado que se deja oír en lo íntimo, esa herida de alteridad que –de pronto, sin previo aviso– *aparece, emerge, acontece* y adquiere legibilidad en ciertas zonas de la obra. En “Casilla del camaleón” Cortázar habla de “esa disponibilidad para latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico que van cada uno por su lado y cada uno tiene su razón y mueve la sangre y sostiene el universo” (1967, 209). Es esa disponibilidad para un latido plural y heterogéneo la que permite hablar de una inclinación hacia lo común, la que abre sentidos de comunidad en la medida en que se pone a circular con ritmos no predecibles.

Una dimensión fundamental para el abordaje propuesto es la de lo que denomino un *afecto comunitario*. En sintonía con la mirada de Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones* (2004), elijo considerar el afecto más allá de la distinción entre sensación, emoción y pensamiento en tanto se trata de pensar cómo son precisamente los afectos los que, en su movimiento, en su circulación, en su fluencia no programable, dan forma a los cuerpos y producen las superficies y los límites que, *a posteriori*, permiten distinguir entre lo individual y lo colectivo, entre el “yo” y el “nosotros” (Ahmed, 2015 [2004], 34). La escritura de

---

<sup>9</sup> En lo que sigue, todas las traducciones que no consignen autoría me pertenecen.

Cortázar, desde este punto de vista, se mueve a la manera de flujos múltiples y diversos que afectan y se ven afectados en su contacto –y en su contagio– con otrxs. En este punto resulta interesante volver sobre ese Cortázar que, sin previo aviso, deambula misteriosamente en una terraza española como un personaje de la novela *Nocilla Experience* (2008), de Agustín Fernández Mallo. Alto, con barba y con los ojos separados, “como los de un pez” (46), este hombre con abrigo de *tweed* expone su “Teoría de las Bolas Abiertas”:

partiendo del hecho de que cada persona está constituida, además de por su propio cuerpo, por el espacio esférico inmediato que le rodea, esfera en donde se dan toda clase de flujos empáticos, simpáticos y antipáticos, así como el alcance de la respiración, la intrusión de las respiraciones de otros, los sonidos de quienes hay en su entorno, olores e intuiciones primarias, etcétera, podemos definir a la especie humana como un conjunto de bolas abiertas que a veces se intersecan y otras se repelen. (Fernández Mallo, 2008, 47-48)<sup>10</sup>

Esta tesis no pretende postular propiedades afectivas o señalar un conjunto de rasgos sentimentales que la escritura cortazariana *tiene* o *transmite* sino que, más bien, procura seguir una corriente escritural que apuesta sostenidamente por el universo sensible y cuyo curso va armando geografías lectoras, pequeños territorios –codos, islotes– donde es posible habitar o al menos hacer pie y que –en ciertas oportunidades– dan lugar a lo que entiendo como “comunidades afectivas”: formas móviles, algo más del orden de un impulso –un pulso común, un ir hacia, el gesto compartido de un arrimo– que de la consolidación, la autoafirmación o la identidad.<sup>11</sup> Las lecturas de los textos cortazarianos, los encuentros de esas

---

<sup>10</sup> En la adaptación gráfica de la *Nocilla Experience*, ilustrada por Pere Joan (Alfaguara, 2011), esta aparición de Cortázar ocupa seis páginas, en una de las cuales se desarrolla la “Teoría de las Bolas Abiertas”. Ver Anexos (Imágenes 1 a 6). A continuación, tanto en la novela original como en su versión gráfica, figura un fragmento de una entrevista realizada a la cantante islandesa Björk en la que el entrevistador le pregunta por la relación, en sus canciones, entre los ritmos del entorno y los ritmos del corazón, a lo que ella responde que casi todas sus canciones son escritas mientras pasea (Björk en Mallo, 2008, 50).

<sup>11</sup> En la compilación de textos *Cortázar sampleado* (librosampleados, 2014) hay un relato de Fabián Casas que funciona como “póslogo” y que me importa recuperar porque en su tono –verdadero en tanto que auto-paródico– cristaliza la modalidad del *aparecer* cortazariano que pretendo señalar, un volver que no es regreso de lo mismo sino, más bien, la intensidad afectiva de lo intempestivo. Se titula “Tarde en la noche, viendo a Cortázar”: “Antes que nada, tengo que avisar que soy un sentimental. En el cine, cualquier escena medio lacrimógena –aunque sea malísima– me hace llorar. Por eso, resulta extraño que a veces en los velatorios de seres queridos no lllore. Tal vez porque son precisamente para llorar. Soy –con el llanto– como esos tipos que se excitan para tener sexo en los lugares donde es más difícil tener sexo (debajo de la mesa de un bar concurrido, en el pasillo de la oficina, etcétera). La otra noche estaba tirado en mi cama viendo tele y de golpe apareció Cortázar, entrevistado por un gallego letal. Era una entrevista de fines de los setenta, imagino. Lo primero que me vino a la cabeza fue el recuerdo de estar volviendo del centro a mi casa, en el subte línea E, con el ladrillo

materialidades con lxs lectorxs producen *impresiones* –esto es, el efecto de una presión, la marca o el rastro del contacto de un cuerpo con otro (Ahmed, 2015, 28)–, fenómeno que se sostiene en la dimensión de lo imprevisible. Esta idea me permite pensar lo que denomino “legados por venir” como potencia de la escritura de Cortázar, algo que se conecta con una consideración de Daniel Link sobre el autor cuando, en el marco de un intercambio con Martín Prieto durante las Jornadas Cortázar de la Biblioteca Nacional en 2014, sostiene la necesidad de “no perder de vista los aspectos éticos que involucran la propia vida de quien ha escrito y cómo esa vida sobrevive en los textos que nos lega” (2014, s/p). El legado, como el afecto, será pensando aquí como forma incalculable del contacto antes que como una sustancia o un conjunto de experiencias directamente transmisible.

La investigación desarrollada, entonces, se sostiene no sólo en la lectura de los tomos publicados según un orden cronológico continuo y en la bibliografía generada a partir de estas publicaciones, sino que incorpora además la consideración de los archivos disponibles, con especial atención a aquel residente en el CRLA-Archivos (Université de Poitiers) pero también el Archivo Vertical de Casa de las Américas (Cuba), el Instituto Nicaragüense de Cultura y del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (Nicaragua), el Archivo del

---

negro de *Rayuela* recién comprado. Tenía once años y pasaba las manos por el lomo del libro con la excitación en el pecho propia de los enamorados. Leía en la contratapa cosas como ‘*Rayuela*, exasperante novela, libro total, denuncia de la inautenticidad de la vida humana’. Lo abría, lo hojeaba. Tenía un tablero de dirección con ordenación de los capítulos para leerlos de diferentes maneras. La primera línea de la novela decía: ‘¿Encontraría a la Maga?’, la puta madre. Todo era críptico, prometedor, maravilloso. Me acuerdo que pensé: si me leo este libro, si lo diseco y lo metabolizo en mi porvenir, voy a ser un genio inalcanzable. Después, pasaron las lecturas múltiples de *Rayuela*, después pasaron los años y el libro me empezó a parecer ingenuo, esnob e insoportable, aunque jamás me pude desprender de él y ahora mora en mi biblioteca medio hecho mierda por el paso del tiempo. Hasta que finalmente llegó el día en que negué a Cortázar tres veces mientras cantaba el Gallo Airano. Listo. Pasemos a otra cosa: primero publicar, después escribir. Sin embargo, esta noche Cortázar habla con su inconfundible acento gangoso, francés, como el zorrinito enamorado de la Warner. Cortázar habla de sus primeros pasos, desprecia a los escritores que no piensan hacer la revolución, defiende a los escritores de la garcha del boom, critica su *62 modelo para armar* y destroza su *Libro de Manuel*. Yo asiento. Habla de la urgencia de escribir mientras el mundo tiene que cambiar drásticamente. No hay pasión por la indiferencia: hay ingenuidad y nobleza. Me doy cuenta que le creo todo lo que dice. Entonces, tapado por la frazada escocesa, solo con perra Rita a los pies, me doy cuenta de que estoy llorando. Sí, sí, digo, mientras empino el quinto whisky, Cortázar tiene razón. Quiero que vuelva. Que volvamos a tener escritores como él: certeros, comprometidos, siempre jóvenes, cultos, generosos, bocones. No esta vulgar indiferencia, esta pasión por la banalidad, esta ficcionalización con todos los tics de la peor TV de la tarde, los talk show de Moria, y toda esa mierda. Al octavo whisky lo llamo a mi amigo Santiago y le digo, medio llorando, medio exaltado: Che, Aira nos cagó, la literatura argentina cayó en la trampa de Aira, ¡es un agente de la CIA! Los escritores serios, los grandes gigantes, son mirados de soslayo: ¡reina el viva la pepa! Aira le hizo mucho mal a la literatura, la partió en dos, antes y después de él. De *Operación Masacre* a *Operación JAJA*.” (Casas en V/A, 2014, 225-226).

Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina) y otros archivos que irán apareciendo en el cuerpo de la tesis y que nombro en la bibliografía final.

Desde tal aproximación, esta tesis propone desarrollar una lectura de la obra de Cortázar que se detenga en ciertas producciones, aunque siempre en el entramado de la obra, considerándola en la multidimensionalidad presentada.<sup>12</sup>

### **0.1. Mapa crítico inestable de una escritura que afecta**

Dada la inabarcabilidad y la heterogeneidad de los estudios concernientes a la producción cortazariana, a continuación daré cuenta de las lecturas y los aspectos más significativos a los fines de reconstruir el itinerario crítico, teórico y metodológico de la tesis propuesta.

En términos generales, la producción cortazariana ha tendido a presentarse en tanto pasaje desde lo literario hacia lo político –en un proceso irradiante de politización que terminaría por corroer los méritos de su literatura–, dando lugar a la dicotomía entre un “primer” y un “segundo” Cortázar, apolítico y politizado, respectivamente (Vargas Llosa, 1994; Orloff, 2014, 12; Lobo, 2022), que se sustenta en una lectura cronológica lineal de su obra y que en parte contó con la aprobación del propio escritor (Cortázar, 2013). Siguiendo ese recorte diacrónico, si en la primera parte de su obra Cortázar ejerce la dimensión de lo fantástico a partir de un cierto juego representativo entre la realidad y una “otra realidad”, la segunda parte estaría definida por una preocupación dirigida hacia la realidad empírica que redundaría en un empobrecedor estrechamiento estético. Esta periodización bipartita provocó un marcado desequilibrio en el tratamiento crítico de una y otra etapa de escritura –*Rayuela* (1963) oficiando como parteaguas– y donde el interés crítico por la última parte de su obra parece destacar menos por la minuciosidad de los estudios literarios a los que dio lugar que

---

<sup>12</sup> Cabe señalar, en este punto, que esta investigación se enmarcó en el convenio de cotutela UNLP-Universidad de Poitiers, lo que me permitió el acceso a los materiales reunidos en el Fondo Cortázar residente en el CRLA-Archivos (Centre de Recherches Latino-Américaines) –el cual todavía no se encuentra en línea enteramente–, al Archivo vertical Cortázar, alojado en Casa de las Américas, y –gracias a la generosidad de Juan Pablo Canala– a valiosos materiales manuscritos residentes en la Benson Latin American Collection, de la Universidad de Texas en Austin. Los dos primeros archivos pudieron ser relevados y estudiados en visitas y estancias de investigación durante los años 2019 y 2022. La Universidad de Poitiers, por su parte, acogió sucesivas veces a Cortázar, fundamentalmente a través de su amigo Alain Sicard –entonces director del CRLA–, y en octubre de 1981 le entregó el Doctorado Honoris causa.

por las polémicas y los debates que la rodean, especialmente en sus cruces con David Viñas, Oscar Collazos, José María Arguedas y Liliana Heker (Giordano, 2005; Moraña, 2010).<sup>13</sup> El itinerario que esta tesis propone no pretende fijar los sentidos de un compromiso político en los textos “tardíos” de Cortázar para así revisar obras “tempranas” y descubrir ahí una actitud ética invariable y confirmatoria sino, por el contrario, repensar la obra cortazariana –incluso aquella presuntamente comprometida– desde el archivo y desde las formas múltiples en que se vuelve capaz de hacer comunidad. La pregunta por lo político cortazariano –que no descarto sino que elijo pensar conceptualmente en el espectro de lo común– es asumida en esta investigación desde una noción de origen entendido antes como *emergencia* que como génesis (Antelo, 2015a). Lo común, que late en toda la obra de Cortázar, de pronto *emerge*.

En el recorrido de esta tesis hay, ciertamente, una ausencia indisimulable: la de *Rayuela*. En efecto, si el “universo Cortázar” canonizado –aunque con variaciones de énfasis– por “la crítica, el público, el periodismo y los escritores” (Prieto, 2011, 248) ha sido y sigue siendo *rayuelocéntrico*, la apuesta de mi investigación consiste en ver qué otras estrellas aparecen cuando se desacomoda esa regencia, ahí donde las jerarquías son suspendidas para volver a pensar las relaciones entre escrituras diversas en una suerte de plano de inmanencia. Como se verá más adelante, *Libro de Manuel* desempeña en esta investigación una función fundamental en la medida en que, al ser leído en una órbita que ya no es la de *Rayuela*, se vuelve una novela que no era ni tan cómodo mirar ni tan fácil de evaluar, una materialidad compleja, cargada de contradicciones, capaz de abrir preguntas sobre los vínculos entre ficción e historia, testimonio y literatura, pero también en torno a los archivos, los modos en que se constituyen heurística y hermenéuticamente y las cargas afectivas que los habitan. En cierto modo, el trabajo sobre “todo lo que giró en torno a Manuel” (Cortázar, 1973a, 17) – que abarca buena parte del segundo capítulo de esta tesis– es una forma de ingresar por otro

---

<sup>13</sup> La imagen del partearguas asignada a *Rayuela* se hace eco de la expresión original de Adolfo Prieto en su artículo “Los años sesenta” para el número especial de Revista Iberoamericana, donde se refiere a *Rayuela* como esa “verdadera división de las aguas en el circuito de producción y de lectura de esos años” (Prieto, 1983, 892), lo que –según el propio crítico– habría sido confirmado con el lugar preeminente e inédito que la figura de Cortázar llega a ocupar en el número de *Primera Plana* (Año II, n° 103) aparecido en octubre de 1964, sobre el que volveré más adelante.

lado a *Rayuela*, entendida como otra cosa que un “ícono cultural de los sesenta” o una “perdurable novela de iniciación” (Prieto, 2011, 246).

A lo largo de la tesis utilizo la noción de “momentos de intensidad” para designar aquellas constelaciones textuales anacrónicas que aparecen al leer desde la heterogeneidad tempo-espacial del archivo y en donde el pulso de lo común emerge y se deja leer en una dimensión que vuelve indecible el adentro y el afuera de la escritura. Como sucede con el destino de Lönrot en “La muerte y la brújula”, sólo legible desde “las soledades de Triste-le-Roy” (Borges, 1984, 147) –en el instante fatal en que el triángulo de Scharlach se revela como el rombo que estaba ahí pero no podía ser visto–, releer a Cortázar desde el archivo es hacerlo desde esas constelaciones que, de pronto, relampaguean en el cielo de su obra para rearmar, con un fogonazo que no dura, el estado del conjunto pero también para interrogar, de nuevo, la luz emitida por cada estrella.<sup>14</sup>

De este modo, partiendo del archivo concebido como categoría que construye un modo de leer, pero a la vez atendiendo al archivo concreto, que no cesa de reconstruirse en torno a la figura y la obra del escritor argentino, en lo que sigue esta tesis se propone ir armando un itinerario a la vez intelectual y comunitario, deteniéndose en diversos momentos de intensidad del movimiento escritural cortazariano. En efecto, al sumergirme en esta obra me encontré ante una escritura que emerge con ritmos no predecibles porque su movimiento es análogo al que aparece cuando se arroja un balde de agua al pasto: cuando se acerca la mirada, se observa cómo se arman, se multiplican y bifurcan diferentes caminos. Todos son distintos, pero tienen algo en común: cada uno de esos hilos de agua va a nutrir algo –una zona, un problema, un afecto– y desde los cimientos, desde abajo, a la manera del micelio, la transformación de esa escritura se expande. Esta tesis elige recorrer uno de esos senderos, pero también quiere ser una invitación a dejarse llevar por otros flujos.

Si se atiende a las lecturas históricas sobre la obra de Cortázar, surge –por un lado– una tríada insoslayable de críticos que, significativamente, sostuvieron vínculos personales

---

<sup>14</sup> Hay una idea recurrente en Cortázar que este atribuye a Jean Cocteau. En la reconstrucción ya citada de la entrevista que sostiene con el escritor argentino, aparecida en *Los nuestros* (1969), Luis Harss escribe: “[Cortázar] Recuerda una frase de Cocteau, según la cual las estrellas individuales que forman una constelación no tienen idea de que forman una constelación” (1969, 278).

con el escritor: se trata de Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski, quienes además prologan los tomos I, II y III, respectivamente, de la primera edición de la *Obra crítica* de Cortázar, publicada por Alfaguara en 1994. Sus firmas, que se involucran y reenvían mutuamente en tanto especialistas y amigos de Cortázar, formaron parte del volumen *The final island* (University of Oklahoma Press, 1978), resultante de un encuentro hacia septiembre de 1975 en dicha universidad entre Cortázar y un grupo de críticxs especializadxs en su producción, de lxs que destacan Gregory Rabassa –principal traductor del escritor argentino al inglés–, Roberto González Echevarría (“*Los reyes*. Mitología de la obra literaria de Cortázar”, 1989), Evelyn Picón Garfield (*Julio Cortázar*, 1975; *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, 1975), Sara Castro-Klarén (“Fabulación antológica: Hacia una teoría de la literatura en Cortázar”) y Lida Aronne Amestoy (*Cortázar: la novela mandala*, 1972).<sup>15</sup>

Jaime Alazraki, quien compila y escribe la introducción al volumen colectivo, publica también dos libros enteramente consagrados al autor, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico* (Gredos, 1983) y *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (Anthropos, 1994), y numerosos artículos en donde enfatiza el carácter “neofantástico” de la obra cortazariana. En 1980 estuvo a cargo del estudio preliminar y la cronología de la edición de *Rayuela* para Biblioteca Ayacucho. Su comentado trabajo “Imaginación e historia en Julio Cortázar” (1986) comienza así:

Nos llevará muchos años, y muchos libros, llegar a entender y a definir la honda huella que la obra de Julio Cortázar ha dejado no solamente en la literatura de nuestro tiempo sino en nuestros hábitos de lector, en nuestra percepción de un texto, en nuestra inevitable necesidad de asociar la literatura y la vida, la escritura y el hombre. (3)

El texto cierra enfatizando la novedad de la escritura cortazariana, en la medida en que habría introducido, en la literatura hispanoamericana, a la vez una forma de *surrealidad* hasta entonces ausente y una ética “no de preceptos ni de moralidades sino de conciencia política hacia Latinoamérica” (ibid.18). La conciencia aludida por Alazraki, en la que imaginación

---

<sup>15</sup> Hacia el final de la versión en castellano del volumen (publicada en 1983 y reimpressa en 1989 por Ultramar Ediciones, Barcelona), se incluye la sección “Bibliografía esencial sobre Julio Cortázar”, donde destacan *Cortázar. Una antropología poética* (Nova, 1968), de Néstor García Canclini y *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* (Ediciones Siglo Veinte, 1971), de Viñas. Además se enumeran diecisiete “recopilaciones de ensayos sobre Cortázar” (V/A, 1989, 435).

creadora y compromiso con la historia suponen vías paralelas y coexistentes, entrama sentidos con lo que considero en términos de estética *disensual* al volver a leer, en el capítulo 3, relatos como “Graffiti” y “Recortes de prensa” (*Queremos tanto a Glenda*, 1980) desde las materialidades en las que circularon.

En cuanto a Saúl Yurkievich es, de los tres, con quien Cortázar traza un vínculo de amistad más sostenido y al que confía finalmente los papeles que más tarde se convierten en el Fondo Cortázar residente en el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers. Publica *Julio Cortázar: al calor de tu sombra* (Editorial Legasa, 1987) y *Julio Cortázar: mundos y modos* (Anaya y Muchnik, 1994), libros en los que recoge los artículos ensayísticos que le consagra a lo largo de su itinerario crítico y personal. A su vez, es el responsable de la publicación de *Argentina: años de alambradas culturales* (1984), recopilación de escritos que Cortázar estaba armando en las semanas previas a su muerte con la intención de dar a conocer, especialmente a lxs lectorxs argentinxs, los materiales prohibidos por la censura oficial de la última dictadura cívico-ecclesiástico militar en Argentina. Junto al crítico Julio Ortega coordinó la edición crítica de *Rayuela* en la Colección Archivos, un momento constituyente en la revalorización de la novela a veintiocho años de su aparición y en el trabajo con archivos a partir de la inclusión, en el volumen, de capítulos tomados del manuscrito de la novela alojados en Austin, junto con la transcripción del *Cuaderno de bitácora*, a cargo de Gladis Anchieri, documentalista y compañera de Yurkievich.<sup>16</sup> Junto a ella fue editor de los seis extensos tomos de *Obras Completas de Cortázar*, publicados por Galaxia Gutenberg entre 2003 y 2006. Por lo demás, su vínculo profesional y personal con Cortázar fue consolidándose hasta el punto de que en una carta urgente –retomada sobre el capítulo 4 de esta tesis–, le pide que en caso de perder la vida en una acción en Nicaragua se ocupe de que sus restos pudieran descansar junto a los de su compañera, Carol Dunlop. En lo relativo a la lectura crítica desarrollada por Yurkievich, puntualmente en su prólogo al primer tomo de las mencionadas *Obras críticas* (Alfaguara, 1994), aparece una idea-fuerza, la de una “conciencia comunitaria” que impulsa el devenir escritural cortazariano, una conciencia que se volvería

---

<sup>16</sup> Si bien el *Cuaderno de bitácora* ya había sido publicado en Sudamericana hacia 1983 por la crítica Ana María Barrenechea, el volumen no incluía transcripciones sino reproducciones en facsímil.



explícita en el ensayo *Teoría del túnel* –analizado en profundidad hacia el último capítulo de esta tesis– pero que procuro rastrear en el conjunto de las constelaciones textuales abordadas (algo análogo al pulso común que mueve anguilas y astros, prosa y poesía así como a Marx y a Hölderlin en *Prosa del observatorio*).

Por su parte, Saúl Sosnowski traba relación con Cortázar a partir de la aparición de la mítica revista *Hispanamérica*, fundada hacia 1972 por el crítico en Buenos Aires y desde 1979, tras la censura de la dictadura argentina, editada en la Universidad de Maryland. En una carta de septiembre de 1971, el escritor le comenta el grave accidente automovilístico padecido en julio de ese año, dado lo cual argumenta: “no he escrito ningún cuento, salvo uno que di a *Libre* y otro a Octavio Paz para *Plural* [“Verano”]. Desde luego, si otro cuento se me arrima a las manos una de estas semanas, será para *Hispanamérica*” (Cortázar, 2012d, 250). Finalmente, los números 1 y 2 de la revista darían lugar al cruce entre Viñas y Cortázar.<sup>17</sup> En 1973, Sosnowski publica *Julio Cortázar: una búsqueda mítica* (Ediciones Noé), texto resultante de su tesis doctoral, presentada tres años antes en la Universidad de Virginia, y escrito precisamente durante 1971. En el inicio de las “Palabras preliminares”, Sosnowski plantea un cuadro de situación sintomático:

Todo conocedor de la obra de Cortázar sabe que no es necesario justificar su estudio y el deseo de buscar más allá del límite impuesto por las letras. La bibliografía aumenta a diario: se discuten compromisos literarios y posiciones políticas, se buscan módulos y signos que apunten a una comprensión global de su narrativa (Sosnowski, 1973, 9)

Para inicios de la década del setenta, la atención crítica se detenía ampliamente sobre Cortázar a través de ese doble cristal, a la vez “literario” y “político”, que condicionaría las lecturas posteriores. En su reciente *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria* (Eduvim, 2018), publicación ganadora del Premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada de Casa de las Américas y con la que apuesta por una (su) versión de América Latina, Sosnowski decide incluir su texto “Cortázar crítico: la razón del deseo”, ya aparecido como prólogo del tomo de *Obra crítica* de Galaxia Gutenberg, que concluye señalando el

---

<sup>17</sup> Se trata, por un lado, de la entrevista que Mario Szichman le realiza a Viñas, en la que este se refiere al “marxismo de festival” como uno de los síntomas de “los límites del proyecto cortazariano” (Viñas, 1971: 66) y, por otro, de la carta que Cortázar envía a Sosnowski, dada a conocer como “Respuesta de Cortázar” en el número 2 de la publicación (diciembre de 1972).

encuentro entre lenguaje y cuerpo en Cortázar “en esa conjunción del ‘tú’ que es ‘superrealidad mágica’ y ‘comunidad’” (Sosnowski, 2018, 210). Esta propuesta crítica resuena en varios puntos de mi investigación en la medida en que enfatiza la dimensión heterológica de la escritura cortazariana, es decir, su persistente resistencia a las lógicas identitarias que, como procuro visibilizar, signaron un tiempo histórico declinado por el primado de un pensamiento bipolar.

En cuanto a la aparición de Cortázar en los debates académico-universitarios, durante fines de los 80 y en un contexto posdictatorial en Argentina, Adriana Bocchino escribe su tesis doctoral sobre Cortázar (*El concepto de “realidad” en la producción cortazariana - una obstinada confrontación con el lenguaje: la perspectiva del lector*), lo cual supone un gesto respecto del estado de las lecturas sobre el autor, en particular un modo de recoger el guante crítico de Ana María Barrenechea, verdadera fundadora de la aproximación especializada a *Rayuela* con su pionera reseña para la revista *Sur*, “‘Rayuela’, una búsqueda a partir de cero” (n°288, mayo de 1964) y quien, veinte años más tarde, hacia 1983, publica el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (Sudamericana) junto con un estudio preliminar.

Bocchino lee la producción del escritor argentino como una diversidad de discursos en la que, si bien es posible detectar un gesto de hibridación más o menos evidente desde los primeros textos, el cruce va desde los géneros literarios a los géneros discursivos, donde los textos netamente ensayísticos conviven con las producciones ficcionales (Bocchino, 1991, 1), en la medida en que la concepción de la realidad –y de la práctica literaria que ahí tiene lugar– va mutando: si en la primera parte de su producción se identificaría la búsqueda de una transgresión de lo literario desde la literatura misma, esto es, mediante la consecución de un lenguaje capaz de alterar la realidad desde su mismo estatus de enunciación, a partir de *Libro de Manuel* (1973), “la peor [novela] de Cortázar sin duda” (Sarlo, 1974, 32), “un libro muy flojo desde el punto de vista de la escritura” (Cortázar, 2013, 244), la realidad es conceptualizada como hecho problemático en sí y aparece vinculada a una formulación discursiva surgida del cruce de enunciados diversos que, resignando las disputas lingüísticas, procura actualizar la instancia referencial. Bocchino señala también que las propuestas de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), *Humanario* (1976), *Territorios* (1978), *La raíz del ombú* (1981), *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983), *Argentina: años de*

*alambradas culturales* (1984), *Nada a Pehuajó* y *Adiós Robinson* (1984), inauguran un discurso nuevo que resulta del borramiento de las fronteras tanto genérico-literarias como genérico-discursivas y de los límites entre lenguaje y realidad, no como estrategia de homologación sino en tanto intersección que haría emerger el nivel real de lo real. Desde esta perspectiva, Bocchino conceptualiza el devenir de la producción cortazariana en términos de grados crecientes de apertura a la realidad, donde la literatura deja de ser un lugar privilegiado de la “realidad” y se configura como resistencia ante lo que ocurre fuera de ella, en el nivel de lo real social (Bocchino, 1989, 132-133). La lectura de Bocchino me permite pensar la escritura cortazariana como un lugar de resistencia que, mediante un modo indecible de estar *entre* el lenguaje y la realidad que redefine los pactos de lectura, interpela al lector como un interlocutor real (estrategia textual que se vuelve ostensible, por ejemplo, en el uso de la segunda persona gramatical en el cuento “Graffiti”).

Sobre el cierre del siglo, aparece *Julio Cortázar. La biografía* (Seix Barral 1998), escrita por el profesor e investigador Mario Goloboff y destinada a las nuevas generaciones lectoras que no conocieron al escritor en vida. Goloboff se dedicó a fundamentar la hipótesis de que en la obra de Cortázar no puede hablarse estrictamente de dos períodos sino más bien de una “unidad fundamental” capaz de reunir manifestaciones muy diversas (aunque no radicalmente distintas) de los contextos cotidianos y sociales (Goloboff, 2000, 6). No obstante, resulta claro que, aún en la crítica más reticente a reconocer etapas fácilmente delimitables, existe una tendencia a priorizar los textos escritos hasta 1963, siendo *Rayuela* el polo magnético que, para exaltación (“Cortázar ha escrito la gran novela que esperábamos de él” [Barrenechea, 1964, 69]) o crítica acerba, marca el hito en su producción.

Durante las últimas dos décadas Susana Gómez, responsable científica actual del Fondo Cortázar residente en la Universidad de Poitiers, propone una relectura que resulta novedosa en la medida en que vuelve sobre la producción cortazariana más problemática (de este lado de la ruptura que supondría *Rayuela*) mediante un aparato teórico-metodológico que sustrae la crítica de la linealidad cronológica a la que muchas veces es subsumida para pensar las discontinuidades de su literatura. Su libro *Julio Cortázar y la Revolución Cubana. La legibilidad política del ensayo* (2007) se sirve de la categoría de legibilidad y del sociograma

*revolución* para problematizar la estrategia autoral y política pro-cubana desarrollada por Cortázar: siguiendo a Gómez, el problema medular del ensayo cortazariano como herramienta de acción política surgiría a partir de la eventual no-coincidencia (en ocasiones, radical) entre las condiciones de posibilidad de un ensayo y las condiciones de emergencia o de lectura, de modo tal que un ensayo político poco leído puede ser redescubierto en otra coyuntura histórica, haciéndose un lugar en el orden de lo posible para volverse legible entre los discursos epocales. La noción bajtiniana de cronotopo le permite reconsiderar *Libro de Manuel* como un proyecto de escritura que desmonta el estatuto novelístico al tiempo que delata la precariedad de las redes espaciotemporales con las que se tiende a pensar la experiencia. El *libro para Manuel*, en tal sentido, se compondría de una temporalidad urgente, i-legible hacia 1973 y que, en tanto novela, no es sino una forma del legado, un cuaderno de notas para el futuro (Gómez, 2013). Esta mirada tiene la ventaja de pensar lo político en Cortázar no en función de delimitaciones diacrónicas o de determinados estilos o procedimientos sino como una modalidad de expresión movida por la cronotopía de la revuelta, ese punto en que el imaginario personal se vuelve colectivo (Gómez, 2015). En trabajos recientes, Gómez se detiene a elaborar nociones muy productivas para pensar el material reunido en el Fondo Cortázar que reside en el CRLA. La especialista cortazariana propone la categoría de “trazos críticos” para dar cuenta de las escrituras del propio escritor sobre la inmensa cantidad de documentación por él reunida, en lo fundamental artículos críticos, recortes de prensa y tesis sobre su obra (Gómez, 2015); es decir, en su trabajo crítico se trata de nombrar y analizar las huellas de una lectura del escritor sobre su propia recepción: grafo que comenta, anota, critica la crítica en los márgenes y en el mismo cuerpo de las páginas recopiladas. Gesto que la letra manuscrita sobreimprime a la letra reproducida en revistas y diarios, esta escritura en segundo grado por parte de Cortázar permitiría reconocer en él un trabajo de filólogo que lxs investigadorxs desarrollarán en un futuro que es el presente de esta tesis. En este sentido la lectura, por parte de lxs investigadorxs, de esos trazos críticos supone una tarea de traducción semiótica (Gómez, 2015) que puede reenviar a lxs potenciales usuarixs a una red de sentidos dada por lo que el propio escritor dice o enuncia en cada circunstancia que ofrece el texto archivado. En el capítulo 3 de esta tesis, esta categoría de “trazos críticos” me ayuda a pensar y reconstruir los diálogos, los intercambios, las inter-

lecturas –y con ello, también las tensiones– de los agentes que participaron del campo intelectual en un momento determinado, a la vez que me permite mostrar la naturaleza viva de este Archivo en particular, las huellas de unas vidas involucradas en cada uno de esos trazos, las intensidades afectivas que ahí se alojan y que se disparan con cada encuentro háptico con lxs lectorxs.

Paralelamente, desde comienzos de los 2000 la investigadora Claudia Gilman dedica varios trabajos a la figura intelectual y a la producción escritural de Cortázar. En su ya clásico estudio *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2012 [2003]), la escritura cortazariana ocupa una posición preeminente en tanto supone una de las tácticas más creativas desde el punto de vista de la pragmática del discurso (Gilman, 2012: 249), especialmente durante el convulso período abierto por el “caso Padilla”, sobre el cual me extenderé en el capítulo 2. Desde la perspectiva de Gilman, la estrategia del escritor habría consistido en literaturizar su discurso (en “Policrítica en la hora de los chacales”, de 1971, paradigmáticamente) como método para negociar los límites de lo enunciable en un contexto signado por el endurecimiento de la política cultural cubana y el inicio del período que Ambrosio Fornet diera en llamar “quinquenio gris” (2007, 14). Como resultado de tal transacción discursiva, Cortázar habría resignado parte del poder corrosivo del humor en sus intervenciones públicas, circunscribiéndolo al ámbito privado de sus intercambios epistolares. En este sentido Gilman concluye: “Puede ser exagerado pero creo que en Cortázar lo que se pierde de voluta retórica y magisterio argumentativo se gana en entrega, en la que no se excluye la acción colectiva y anónima de cualquier manifestante.” (Gilman, 2013, 13). En el capítulo 2, esta lectura por parte de la crítica me sirve para leer e interrogar la concomitancia de dos textos aparentemente tan disímiles como “Policrítica...” y *Prosa del observatorio*, escritos casi en paralelo.

El año 2014, centenario del nacimiento del escritor, es designado “Año Cortázar” por parte del Ministerio de Cultura de la Nación –entonces dirigido por Teresa Parodi–. Los homenajes, las reediciones y con ellos las relecturas se multiplican. En ese marco, las Jornadas Internacionales “Lecturas y relecturas de Julio Cortázar”, celebradas en la Biblioteca Nacional (Buenos Aires), significan un momento constitutivo en la recepción crítica local, en términos

de una relectura, una revisión y una revalorización del “legado literario” cortazariano. El evento, que se desarrolla entre el 25 y el 27 de agosto, cuenta con la participación de destacados intelectuales y académicos tales como Horacio González, por entonces Director de la Biblioteca, Noé Jitrik, Héctor Schmucler, los ya mencionados Daniel Link y Saúl Sosnowski (no presente pero participante a través de una ponencia enviada), Sylvia Sáfta, Rosalba Campra, Mario Goloboff, Néstor García Canclini, entre otros, y constituye el signo quizá más relevante de una vuelta sobre Cortázar que da lugar a numerosos artículos, encuentros y debates con un tono más o menos explícito de homenaje. En tal contexto, el libro de Carolina Orloff, *La construcción de lo político en Cortázar* (2014), supone una tentativa declarada de revertir el desequilibrio señalado entre las dos presuntas etapas de la escritura cortazariana. La hipótesis que subtiende sus cinco capítulos sostiene que la política es un elemento intrínseco a la obra de Cortázar y que por lo tanto la división canónica entre escritos “apolíticos” y “políticos” carece de fundamento. Es de notar que, al momento de la publicación de este ensayo, el elemento político en Cortázar sólo había sido trabajado detenidamente en tres libros (sin contar el ensayo ya referido de Susana Gómez): se trata de la tesis doctoral de Sylvia Sarmiento Lizárraga, titulada “*Los premios, Rayuela, Libro de Manuel: evolución del pensamiento político en la ficción de Julio Cortázar*” (1979) y publicada aún en vida del autor argentino; *Julio Cortázar: de literatura y revolución en América Latina* (2000) del mexicano Francisco de la Guerra y *Cortázar: de la experiencia histórica a la revolución* (2001) de Pablo Montanaro. Orloff encuentra en la producción cortazariana una evolución incesante desde una identidad pequeñoburguesa y antiperonista hacia un modo de ser intelectual comprometido con los procesos revolucionarios que estallan en América Latina a partir del advenimiento de la Revolución Cubana, y enfatiza reiteradamente la idea de que dicho pasaje se da a partir de distintas manifestaciones estéticas de una misma representación de lo político caracterizada por sus inconsistencias (Orloff, 2014, 363). Lo político sería así una preocupación permanente que articula toda su producción, aún si es actualizada mediante grados de énfasis e ideologías políticas cambiantes.

También publicado en 2014, *Todo Cortázar. Bio-bibliografía* (edición de los autores), a cargo de Lucio Aquilanti y Federico Barea, supone otra instancia importante en la

recopilación, datación y organización de todo lo escrito, publicado y producido por Cortázar, en la medida en que presenta una actualización bibliográfica y archivística sin precedentes. El material reunido por los autores fue adquirido hacia 2015 por la Biblioteca Nacional, durante la gestión de Horacio González, y reside actualmente en el Archivo del Tesoro. El volumen, por otra parte, ha resultado una fuente de consulta permanente e imprescindible para la realización de esta tesis.

Ahora bien, ¿cómo pensar estos momentos de la recepción sobre Cortázar de un modo que pueda reconocer sus discontinuidades, sus reflujos, sus intensidades variables? A comienzos del nuevo siglo, en una ponencia dedicada a repasar la valoración crítica de Cortázar, de Diego plantea la posibilidad de distinguir al menos seis momentos que articularían lo que considera una “curva descendente” en la recepción crítica de la obra de Cortázar: el primero tendría lugar con la intervención de David Viñas, entre fines de los sesenta y comienzos de los setenta, quien ubicaría a Cortázar como figura modélica preeminente para la reciente generación de jóvenes escritores, que tomaría de él la tendencia a la despolitización y a la impotencia; en segundo lugar, la polémica con Oscar Collazos – recogida en el volumen *Al término del polvo y el sudor*, donde se compendian las contribuciones de Cortázar con *Marcha* (Biblioteca de Marcha, 1987)– abriría una batalla recurrente en la producción cortazariana por el sentido de la noción de “compromiso”, tensionada entre el orden literario y la lucha revolucionaria en América Latina; la aparición de *Libro de Manuel* en marzo de 1973 presenta el siguiente momento de controversia, visible en los intercambios sostenidos en el número 1 de la revista *Crisis*, que sitúan la praxis intelectual de Cortázar en una posición más o menos inoperante y hasta en la impostura, a la vez que el suplemento cultural de *La Opinión* le dedicaría un número entero que incluyó artículos muy difundidos como “El socialismo de los consumidores” de Piglia, sobre el que me detendré más adelante;<sup>18</sup> por otra parte, la cambiante recepción del escritor en la revista *Los libros* sería otro síntoma del decrecimiento de su aceptación por parte de la crítica: si hacia

---

<sup>18</sup> Al leer el catálogo que Saúl Sosnowski desarrolla en “La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta” (Revista Iberoamericana, 1983, vol. 49 N°145), de Diego remarca el modo en que “parece opacarse la impronta cortazariana a partir del desprestigio que le ocasionó la publicación de *Libro de Manuel*” (de Diego, 2003, 64).

1969 Héctor Schmucler publicaba una encendida reseña crítica sobre *62/Modelo para armar* (“Notas para una lectura de Cortázar”, *Los libros*, n°2), la politización de la revista habría puesto “a Cortázar en el banquillo de los acusados” (de Diego, 2006, 87); ya durante la última dictadura argentina, la figura de Cortázar experimentaría un pasaje desde el modelo estético de lxs escritores jóvenes de los sesenta y principios de los setenta hacia un modelo ético, que lo posicionaba como un intelectual y un exiliado destacado en el combate y la denuncia de los regímenes dictatoriales en el continente; finalmente, la muerte del autor a inicios de 1984 actualizaría un énfasis consagradorio momentáneo, en la medida en que ya habría sido desplazado del centro canónico de los debates por figuras como Piglia, Saer o Puig. En efecto, es precisamente Piglia quien, en su seminario para la UBA de 1990 titulado *Las tres vanguardias*, señala la literatura de Cortázar –y más exactamente *Rayuela*– como el cierre del “período de constitución de las grandes poéticas ‘argentinas’ de la novela” (Piglia, 2016, 11) iniciado con Macedonio Fernández, en el umbral de la aparición de otras poéticas como las de Rodolfo Walsh, Manuel Puig y Juan José Saer.

Por su parte, en un trabajo de 2013, Analía Gerbaudo indaga el modo en que Cortázar fue leído desde la universidad pública durante la posdictadura (1984-2003).<sup>19</sup> Este análisis recupera los modos diferentes en que el autor ingresó en los programas de “Introducción a la literatura (C)” y “Teoría y análisis literario”, a cargo de Enrique Pezzoni y Jorge Panesi, y en el de “Literatura argentina II” (años 1984, 1990, 1994 y 1998) que Beatriz Sarlo impartiera en la Universidad de Buenos Aires, documentación especialmente valiosa en la medida en que esa “cátedra ha sido el espejo en el que se ha mirado la literatura argentina contemporánea desde los inicios de la posdictadura o, más bien, su vidriera consagradoria privilegiada” (Gerbaudo, 2013, 6). En todos los casos, la bibliografía literaria de Cortázar se limita a los cuentos de *Bestiario*, *Rayuela* y *62/Modelo para armar*. El recorrido por estos programas permite a Gerbaudo detectar “en las decisiones de aula una apuesta diferente a la que se juega en las decisiones de investigación o en las escrituras críticas” (ibid.12).

---

<sup>19</sup> El artículo se titula “Julio Cortázar en la universidad argentina de la posdictadura (1984-2003). Apuntes sobre algunas escenas”, publicada en la revista *Ensemble* (1, 11, 1-19).



También en 2013 la revista *Recial* presenta un dossier, homenaje a Cortázar (vol.4, n°4) en el 50° aniversario de *Rayuela*, que consta sólo de cuatro trabajos dedicados específicamente al escritor. En el editorial se lee:

En su cuarta entrega, *RECIAL* ofrece su pequeño homenaje a Julio Cortázar al cumplirse cincuenta años de la publicación de *Rayuela*. El adjetivo “pequeño” obedece estrictamente a la modestia del gesto editorial, pero está lejos de expresar nuestra inmensa admiración por la novela y el orgullo por el escritor argentino. Para los lectores de literatura latinoamericana en el último medio siglo, Julio Cortázar es un escritor entrañable, provocador en varios casos de una decisión profesional y, para muchos otros, nada menos que el provocador a la lectura. (Editorial, 1)

Resulta interesante reparar, por un lado, en la utilización del adjetivo “entrañable” – recurrente en las aproximaciones críticas al escritor y especialmente en este tipo de publicaciones “en homenaje”, que enfatizan fundamentalmente la sensibilidad a la que da lugar más que sus rasgos formalmente literarios–, y por otro, en el rescate de su figura en tanto “provocador” de la elección de la propia profesión o de la inclinación al hábito de leer. De modo significativo, este perfil viene a coincidir fuertemente con las hipótesis esbozadas en el artículo “Una clase sobre Cortázar”, de Martín Prieto, uno de los cuatro textos que componen el dossier. En ese trabajo, el crítico plantea el “pacto identificatorio” entre lxs jóvenes lectorxs y los personajes de los textos de Cortázar, especialmente de *Rayuela* y *Libro de Manuel*, “eternamente jóvenes, improductivos, fuera del mercado laboral, pero también fuera de cualquier presión y coerción de la institución educativa” (Prieto, 2013, 2). Prieto reafirma así la consideración antes señalada por Nicolás Rosa sobre el carácter “iniciático” de la escritura cortazariana, “una escritura que solicita y logra una adhesión a la propuesta –por definición inalcanzable– de descubrir los misterios de la vida y del mundo (una literatura de iniciación) más que a su realización escrituraria concreta” (Rosa, 1981, 2).<sup>20</sup> En la lectura de Prieto, la obra de Cortázar dialoga con la literatura argentina no tanto apelando a sus proyecciones futuras sino desde el vínculo con una tradición (Arlt, Macedonio Fernández, Borges) cuyo peso le habría impedido fundar una propia. Su ponencia en las Jornadas

---

<sup>20</sup> En el texto de presentación al volumen que compila las ponencias de las Jornadas Internacionales de 2014, Teresa Parodi sostiene que “Cortázar fue un autor *iniciático* para muchas generaciones de argentinos que aún hoy continúan reconociéndolo como creador de ficciones imprescindibles de la literatura argentina y latinoamericana” (2015, 9, énfasis mío).

Internacionales “Lecturas y relecturas de Julio Cortázar” recupera en gran medida esas consideraciones, a la vez que señala respecto de *Rayuela*:

Lo que menos me gusta es que la suma de todo eso (poeticidad, indeterminación conceptual, divulgación filosófica o literaria) en vez de mostrarse como lo que era en su momento y sigue siendo 50 años después: un dispositivo amable, generoso y sobre todo receptivo y hospitalario, sea presentado desde la misma novela y desde su aparato paratextual como un programa excluyente, radical, de vanguardia. (Prieto, 2015, 129).

Más recientemente, la escritora e investigadora Florencia Abbate, moderadora de una de las mesas de las Jornadas e integrante de una nueva generación crítica, ha dedicado diversos trabajos a pensar la actualidad de Cortázar, verificable especialmente en su capacidad de operar como puente con otras literaturas latinoamericanas. En su relectura procura deslindar la potencia del vínculo entre literatura y vida que la escritura cortazariana propone de la figura de escritor más o menos mitologizada que hace de él un monstruo sagrado caracterizado por el éxito de mercado y el reconocimiento en tanto innovador literario. Habría así en Cortázar algo que excede esa instantánea tantas veces difundida. Abbate ensaya diversas respuestas: su capacidad de conectar con cierto aspecto vital de la juventud de su época pero también de las generaciones subsiguientes; la construcción de una sintaxis lo más fluida posible que permita deslizarse de un lado a otro entre épocas, entre géneros, entre lo alto y lo bajo, sin que sea posible determinar el punto en que se franquea la frontera e impidiendo su captura en una locación establecida. En esa fluencia de sentidos, esa ambivalencia constitutiva encuentra Abbate la potencia de esa escritura capaz de resonar con el presente:

Acaso lo más interesante de Cortázar sean, justamente, las contradicciones que lo atravesaron: su espíritu lúdico en contraste con una pasión por la intervención política; la irreverencia absoluta y el más estricto compromiso; su destacada formación artística e intelectual y, al mismo tiempo, esa inocencia que lo salvó de convertirse en el cómodo figurón que pudo haber sido, si hubiera elegido dormirse en sus laureles (Abbate, 2020, 31).

Abbate participó a su vez de las Jornadas Julio Cortázar, que tuvieron lugar entre el 24 y el 25 de octubre de 2018 en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires). Se trató de un evento organizado junto al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), que fue capaz de reunir a buena parte de lxs críticxs y especialistas previamente referidos: Noé Jitrik, Roberto Ferro, Sylvia Sáfta y Luis

Chitarroni, entre otros, intervinieron en distintas mesas para pensar la producción cortazariana en términos de “una vasta cartografía tramada en un complejo collage” (Programación, en línea).

Finalmente, durante el año 2022 y como parte de mis actividades formativas, se desarrollaron dos eventos académicos imbricados entre sí: por un lado, el 28 de enero tuvo lugar la Jornada “Latinoamericano y escritor: relecturas de Julio Cortázar, entre literatura y política”, organizada por la Romanistik Fakultät für Gestes-und-Kulturwissenschaften de la Bergische Universität Wuppertal y por el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers, jornada que tuve ocasión de coordinar junto con el Dr. Matei Chihaiia y de la que participaron especialistas de Argentina, Francia y Alemania (Susana Gómez, Olga Lobo, Federico Barea, Paula Klein, Matei Chihaiia y Hermann Schulz); por otro lado y como corolario de dicha jornada, hacia noviembre de 2022 la revista *Orbis Tertius* de La Plata publicó el dossier “Latinoamericano y escritor: aproximaciones críticas a la obra de Julio Cortázar desde el siglo XXI”, del que participé como coordinador junto a la Dra. Paula Klein y en la que se convocó tanto a los expositores del evento organizado en Wuppertal como a otros investigadores que han investigado en profundidad la producción cortazariana (los casos de Adriana Bocchino y de Jérôme Dulou, ambos investigadores con tesis doctorales sobre el escritor).

Dado este panorama crítico, considero que es posible detectar, en el ámbito de la crítica literaria local, una tensión productiva entre la recurrencia de la imagen mitologizada de Cortázar en tanto escritor e intelectual comprometido y una serie de aproximaciones crítico-metodológicas novedosas que toman distancia de la recepción heredada sobre el autor para indagar aspectos y zonas poco visitados de su producción.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Durante una conversación sobre Cortázar, hacia 2014, Horacio González afirmaba: “Muchas veces escuché decir que se había desplomado en el evasivo recuerdo y en la memoria difusa de todos nosotros la figura de Cortázar. El lector actual lo rescata a la manera de una lectura redentora; lectura de aquel que se siente en contacto con el material que pudo haber sido radiante en su momento y cae en la opacidad de un desuso actual. Nunca se deja de entrar en Cortázar [...] Pero de las múltiples puertas con las que pensó su literatura, no todas siguen abiertas” (González en Frieria, S. y González, H., 2014, s/p).

## 0.2. Abrir la obra desde los archivos para ver dónde late lo común

Esta tesis parte de la idea de que el devenir escriturario en la obra de Cortázar se da como movimiento, flujo o corriente en la que persiste un pulso o latido dado por las tensiones, las renegociaciones más o menos fluctuantes entre formas coexistentes de experimentar la comunidad, el ser-en-común (Nancy, 2001; Blanchot, 2016), las cuales permiten balizar distintas zonas y momentos en su producción. En este sentido, la lectura desde el (los) archivo(s) permite romper el ordenamiento y la clasificación de la obra de Cortázar en términos de etapas sucesivas mediante un abordaje archi-filológico que no lee ya las obras éditas en tanto instancias cerradas de una producción sino que procura seguir el movimiento escritural, entendido como constelación anacrónica y abierta de sentidos.<sup>22</sup>

A su vez, la escritura de Cortázar y sus posiciones diversas en el campo intelectual latinoamericano, se dejan leer a través de la noción de *entre*, en un sentido cercano a la categoría de *entre-lugar* elaborada por Silviano Santiago a fines de los sesenta y reelaborada por Raúl Antelo a inicios del actual siglo (Santiago, 2018 [1978]; Antelo, 2016). “Estar entre” configura una imagen en la que, según entiendo, cristaliza un posicionamiento ético pero fundamentalmente un modo de “estar con” otrxs. No otra cosa enfatiza su amiga Cristina Peri Rossi en su “carta íntima” escrita a la muerte del escritor:

Por todos lados te hacen homenajes, y sé que te gustan, porque no querías retórica libresca, sino esta manera de estar entre los pares, de estar entre cronopios que es una forma de la fraternidad y del amor, de ese amor que no tiene sexo (aunque tenga sexos) y de la utopía (2021, 100)

El *entre* se revela en la obra de Cortázar como un modo de estar-en-el-mundo. En efecto, es durante uno de los períodos más álgidos al interior del frente intelectual latinoamericano de principios de los setenta, en los días previos y posteriores al arresto del poeta Heberto Padilla, que Cortázar escribe su enigmático y poco difundido texto *Prosa del observatorio*, el cual se inicia así: “Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora,

---

<sup>22</sup> En su ensayo *Para – la filología* (2011), Werner Hamacher señala que “toda filología, lo sepa o no, se mide en su disponibilidad de apertura a los mundos, en su disponibilidad de apertura a este mundo y a cualquier otro mundo posible o imposible, en su distancia y su atención, en su susceptibilidad y receptividad.” (2011, 5). Esa disponibilidad, que es una forma de la atención, se encuentra con la disponibilidad cortazariana que procuro analizar.

agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre” (Cortázar, 1972, 7). La naturaleza ambivalente de su escritura permite señalar diversas formas de lo común actuantes en ella, entre las que cabe destacar dos tendencias marcadas aunque mutuamente imbricadas.

Por un lado, se observa una participación sostenida en comunidades *efectivas*, por lo general redes más o menos institucionalizadas de agentes culturales, fundadas en lazos de pertenencia y actualizadas por unas determinadas circunstancias histórico-políticas y por la búsqueda subsecuente de una presencia colectiva capaz de cristalizar en una identidad o en una intervención concreta: es el caso de la comunidad de intelectuales que orbita en torno a Casa de las Américas en Cuba, de la que Cortázar toma parte –con intensidad variable– durante más de dos décadas; del “Comité para la defensa de los presos políticos en Argentina” (CODDEPA), creado hacia 1971 en París y presidido por Marguerite Duras; o del grupo dedicado a motorizar el proyecto *Sin censura* (1979-1980), que entre 1979 y 1980 y en distintos puntos de América Latina logró ingresar clandestinamente cinco números de un periódico para denunciar los crímenes de las dictaduras en el Cono Sur.

Por otra parte, hay otras formas de lo común que cabría considerar *afectivas*, en las que la circulación de afectos no se da como cierre fusional sino que, en una suerte de exceso o desborde del pensamiento binario, se sostiene en la tensión heterológica entre comunidad e individuo: se trata de “afinidades...no políticas, propiamente...sino afinidades de gesto” (Rivera Cusicanqui, 2018, 151). Como se verá a lo largo de la tesis, esos afectos emergen entre las vidas involucradas en los archivos –como sucede con los “trazos críticos” (Gómez, 2015) ya mencionados– pero también entre escrituras dinamizadas por una política de la amistad no axiomática, que pone la firma Cortázar en contacto y cercanía con el pueblo nicaragüense en tiempos de un sandinismo triunfante.<sup>23</sup> Se trata de un vínculo tensionante entre lo singular y lo común que, con sus propias inflexiones, se acerca a las nociones de “estética del disenso”

---

<sup>23</sup> Entiendo la axiomática en el sentido derrideano de “un sistema de valores consecuente, concedido o presupuesto.” (Derrida, 1998, 99).

(Patruno, 2011) y de terceridad, vínculo que procuro indagar a cada paso y sobre el que me detengo especialmente hacia el capítulo 5.<sup>24</sup>

Ahora bien, estas inclinaciones múltiples y heterogéneas hacia la comunidad por parte de Cortázar no se organizan respetando un orden cronológico o evolutivo ni como dimensiones puras y discretas, sino que, en tanto tendencias (orientaciones, impulsos), suelen mixturarse. En efecto, la lectura de la obra cortazariana realizada *a partir* del archivo permite refutar toda periodización bipolar y abre su escritura a una comunicación no calculable entre textualidades y texturas, una marcha no lineal que, lejos de constituir un desarrollo orgánico y coherente, tiende a manifestarse como desvío. De tal modo, mediante la lectura atenta de la producción efectiva de Cortázar, desatendiendo la organización canónica entre textos consagrados y marginales, propios y en colaboración, narrativos o ensayísticos, el archivo como política de lectura (Goldchluk, 2015) me ha permitido activar conexiones inesperadas, posibilitando que las temporalidades heterogéneas de la escritura se disparen, reconociendo su legítima disparidad (Antelo, 2015). La tarea crítica, entonces, es hacer lugar a lo inesperado en su escritura: como quien toma un bisturí y corta los hilos de una sutura para ver la herida que estuvo ahí, la operación de archivo que he intentado practicar en esta tesis consiste en dar a ver las “huellas de estratos del tiempo en capas y profundidades que permean tanto la ‘obra’ como la ‘figura’ de Cortázar” (Gómez, 2009). De este modo, se trataría de poner en marcha un dispositivo de lectura que actúe a la manera de “un billar donde las carambolas se dan en un nivel que reduce el antes y el después a meras comodidades históricas” (Cortázar, 2010, 185) para alcanzar “la recuperación de sentidos que estaban escritos pero no se podían escribir” (Goldchluk, 2019). Como se hace cada vez más evidente en el marco de las actuales investigaciones en ciencias humanas –atravesadas por lo que Caimari denomina “Momento Archivos” (2020), la mirada archivístico-filológica no se limita a trabajar con los manuscritos, con la documentación no publicada, sino que se gesta en un volver a mirar dirigido “hacia la

---

<sup>24</sup> Hacia 2004, en el cierre de un breve texto (“Crear algo entre dos”) homenaje a Cortázar en el vigésimo aniversario de su muerte, Noé Jitrik esboza una idea cercana: “En eso consistió una de sus mayores habilidades: crear algo entre dos, un huevo que crece y se hace conflicto, deseo, utopía, eso que crece entre dos en la obra de Cortázar es un huevo básico, que lo contiene todo, huevo acariciado y acariciante, palabra aterciopelada que va dando forma al ovoide deseante y termina por encerrar a los gozosos incautos que llegan a sus bordes.” (Jitrik, 2004, 105).

periferia del objeto examinado” (Lois, 2001, 40), de aquel material relegado a las categorías de lo prescindible, lo residual, lo insignificante, cuya valoración y análisis modifica nuestra lectura del conjunto de la producción y de cada material en particular; es decir, supone “volver a leer lo que creíamos conocido, pero que a la luz de las nuevas configuraciones de escritura nos estaba diciendo otra cosa” (Goldchluk, 2015, 3). No es casual, en este sentido, que la atención crítica de Susana Gómez, responsable científica del Fondo Cortázar en la Universidad de Poitiers, se haya detenido en el ensayismo político cortazariano (Gómez, 2007), una zona hasta hace entonces postergada de su producción. En lo que toca al propio escritor, es posible detectar una importante evidencia de cierta pulsión de archivo (Derrida, 1997, 27), cuyo gesto más contundente es quizá el acto de donar, por vía de Yurkievich, sus “cajas de supermercado llenas de papeles” a Alain Sicard, uno de los fundadores y por entonces director del CRLA en Poitiers. La donación tiene lugar “ante escribano y con la voluntad expresa de que sea utilizado para fines de investigación científica y artística” (Sicard en Colla y Gómez, 2008, en línea). Las cajas donadas por Cortázar no contenían valiosos manuscritos sino un voluminoso conjunto de alrededor de dos mil papeles reunidos por el escritor, que sólo después del trabajo de la investigadora Gladis Anchieri se conformó como el Fondo Cortázar. Al no tratarse de manuscritos, los papeles recopilados por el escritor fueron rechazados por la Biblioteca Nacional de Francia y en cambio fueron alojados en el Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA-Archivos) de Poitiers, el cual se dedicó a la ardua tarea de su digitalización y puesta en acceso.

En este sentido, están también los gestos de Cortázar como (re)lector de su propia producción: basta considerar, por ejemplo, las observaciones sobre los tiempos no lineales de escritura en *Corrección de pruebas en Alta Provenza* (colaboración para *Convergencias/divergencias/incidencias*, coordinado por Julio Ortega en 1973) o el reordenamiento en tres segmentos de los cuentos incluidos en *Bestiario* (1951), *Las armas secretas* (1959), *Final del juego* (1964) y *Todos los fuegos el fuego* (1966) en el volumen *Relatos* (Sudamericana, 1970), “con arreglo a afinidades que nada tienen que ver con el orden temporal de su publicación; los títulos de las tres partes -*Ritos, Juegos, Pasajes*- apuntan oblicua y a veces irónicamente a esas líneas de fuerza” (Cortázar, 1970, 6).

Ese afecto del archivo aparece también explícitamente tematizado en su escritura: en “Take it or leave it”, texto breve incluido en *La vuelta al día...*, Cortázar propone hablar de los *takes* del jazz, “que, como todo el mundo sabe muy bien y yo un poco, son las sucesivas grabaciones de un mismo tema en el curso de una sesión fonográfica” (Cortázar, 2010, 200). La reflexión se origina porque, según se lee, poco tiempo antes un crítico habría sugerido (en el semanario *Marcha*) la inexactitud de los datos discográficos que reiteradamente aparecen en *Rayuela*.

El disco definitivo incluye el mejor *take* de cada uno de los trozos, y los otros se archivan y a veces se destruyen [...] Ya en sí es una gran maravilla escuchar cuatro o cinco *takes* de un tema del que sólo se tenía la versión definitiva (que no siempre es la mejor, pero aquí se abre un problema diferente) [...] Extraño poder del disco, que puede abrirnos la puerta del taller del artista, dejarnos asistir a sus avances, a sus caídas. ¿Cuántos *takes* habrá del mundo? El editado, éste, no tiene por qué ser el mejor...¿Pero quedarán otros *takes* aprovechables, después?

Diferencia entre “ensayo” y *take*. El ensayo va llevando paulatinamente a la perfección, no cuenta como producto, es presente en función de futuro. En el *take* la creación incluye su propia crítica y por eso se interrumpe muchas veces para recomenzar; la insuficiencia y el fracaso de un *take* vale como un ensayo para el siguiente, pero el siguiente no es nunca el anterior en mejor, sino que es siempre otra cosa si realmente es bueno.

Lo mejor de la literatura es siempre *take*, riesgo implícito en la ejecución [...] Yo no quisiera escribir más que *takes*. (ibid.200)

Para quienes se han acercado a las reflexiones promovidas desde la crítica genética, este fragmento ilumina, sin poder percatarse de ello, buena parte de las formulaciones teóricas que sostienen dicha aproximación epistemológica al texto. Como es de esperar, lo que en Cortázar se da como intuición aparece sistematizado en el trabajo fundacional de Elida Lois con los manuscritos: la puesta en cuestión de la presunta ventaja de la versión editada, “la versión definitiva” respecto de las estabilizaciones musicales y/o textuales precedentes, produce un efecto anacrónico de *eco* por el cual volvemos a oír la convicción geneticista que ve en el borrador, no ya la preparación teleológica de un texto hacia su mejor versión, sino “el otro del texto” (Levaillant, en Lois, 2001, 18), es decir, “una diferencia de *alteridad*” (ibid.18, énfasis en original).

Desde esta perspectiva de análisis, es posible desarmar la impermeabilidad de la periodización en etapas sucesivas y comprobar que la escritura de Cortázar testimonia un pulso –irregular aunque sostenido– de lo común, una “conciencia comunitaria” (Yurkievich



en Cortázar, 1994, 15) en el sentido de la *comunicación*. La apertura a la presencia enajenante del otro y de los otros, el “tomar parte en la existencia” (Cortázar, 2010, 211) de esos otros indeterminados, condición de posibilidad de toda política, puede rastrearse desde sus primeras producciones. Es en ese pulso, en esa pulsación comunitaria que es sobre todo una fuerza de escritura, donde se aloja lo más vital de la producción cortazariana. Cabe incluso pensar que su escritura no hace sino permutar incesantemente la pregunta por lo mismo y lo otro –muchas veces leída en clave de fantástico pero que excede en esta investigación todo marco genérico–. Pregunta que atañe siempre a “la comunidad de la existencia – y no [a] la esencia de la comunidad” (Nancy, 2001, 151). En su ensayo “Para una poética”, publicado en el número 7 de *La Torre* (San Juan de Puerto Rico, 1954), Cortázar recupera dos versos de García Lorca, correspondientes al “Poema doble del lago Eden” (1930), para referirse a “la zona donde las cosas renuncian a su soledad y se dejan habitar, donde alguien hay que puede decir: ‘...yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja, pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.’” (Cortázar, 1994b, 285).<sup>25</sup> En este sentido, es ese estado de interrogación permanente, que no logra y no quiere nunca clausurarse, el que abre una fisura en la mismidad y establece la comunicación entre los términos. Desde esta lectura, la mutación *camaleónica* (Cortázar, 2010 [1967], 209) se operaría más bien en el nivel de las relaciones *entre* lo íntimo y lo ajeno, *entre* lo individual y lo colectivo, *entre* el adentro y el afuera de la subjetividad. En Cortázar, la concepción política de la literatura se va declinando según las modulaciones que esas relaciones asumen. Ese pulso herido que el argentino comparte con

---

<sup>25</sup> Es importante, a los fines de esta tesis, dar cuenta brevemente de la historia de estos versos en la vida y en la escritura de Cortázar. En su ejemplar de *Poeta en Nueva York* (Editorial Seneca, México D.F., 1940), ejemplar con dibujos del propio García Lorca que pude consultar en la Biblioteca Cortázar residente en la Fundación March de Madrid, el cual lleva la firma de “Julio Denis” y está fechado en el año “XL”, se publica una versión diferente del poema en cuestión, que entre otras variantes reemplaza el verbo “rondar” por “sondar”: “pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado”. Justo debajo del poema, Cortázar anota en lápiz: “Prefiero la versión primera, la que leí en ‘Poesía’, allá en 1935. Esa versión –para mí definitiva– aparece aquí en apéndice” (80). En efecto, hacia la página 160 del libro de poemas figura la otra versión del “Poema doble del Lago Eden” y, aparentemente con el mismo lápiz, Cortázar marca con una raya lateral tres estrofas, entre las que se cuenta aquella que contiene el verso en cuestión, y anota: “Maravilla”. Respecto de esta variante, resulta significativo que, si en el verbo “sondar” se impone el sentido de inquirir, es decir, de un interés cognitivo, en “rondar” prevalece más bien la idea de movimiento, “andar” o “dar vueltas”. Este verso, a su vez, vuelve a ser recuperado en la entrevista protagonizada por Cortázar en el conocido programa *A fondo*, del periodista Joaquín Soler Serrano (Cortázar, 1977, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=PGwMViClbJ8> [consultado el 7/4/2023]).

García Lorca tras la lectura del poema supone un afecto –una capacidad de afectar y ser afectado– que se carga de potencia política. En tal sentido, es indudable la importancia de la experiencia latinoamericana a partir de la Revolución cubana. Este “en común”, que funciona como una especie de rasguído en la identidad, se vuelve legible en la carta que, hacia el 10 de diciembre de 1962, Cortázar escribe a su amigo y cineasta Manuel Antín para anticiparle una novedad:

Fidel Castro (o alguien de su gobierno) me invita a ir a Cuba en enero para integrar el jurado del certamen anual de la Casa de las Américas (novela, poesía, etc.). Creo haberte dicho en París que la revolución cubana me fascina (la revolución, no el gobierno revolucionario), y pasarme un mes allí hablando con gentes como Alejo Carpentier y Lezama Lima, sería una experiencia maravillosa. (Cortázar, 2012b, 327).

A partir de esta visita a la isla, y durante los siguientes veinte años, Cortázar mantiene un vínculo –más o menos cercano, más o menos crítico– con la Revolución cubana y más precisamente con Casa de las Américas: en esa primera estancia tiene lugar un momento de intensidad que opera una transformación, un trastocamiento medular en su escritura y en su ética intelectual que permite releer bajo otras políticas de lectura lo que hasta entonces había permanecido como latencia. Un mes más tarde, recién vuelto a París, escribe otra vez a Antín: “La experiencia cubana es de las que te dejan como desollado, y no creo que hoy esté en condiciones de hablarte de ella.” (ibid.346). En efecto, ese contacto imprevisto, no calculado con una revolución sin precedentes en América Latina, configura un lugar de enunciación, hasta entonces no habitado por Cortázar, que supone una herida al nivel de la piel, una apertura no suturable en lo propio que habilita la relectura de toda su producción escritural. En tal sentido, si bien la experiencia de la revolución en Nicaragua lo involucra con otros niveles de organicidad, otra formación y participación política y mayores responsabilidades intelectuales –el crítico Delgado Aburto dirá que Cortázar es el encargado de darle una “inscripción latinoamericana” al sandinismo (2014, 110)–, la Cuba socialista se revela capaz de rasgar definitivamente el velo detrás del cual es posible registrar un estado de comunidad inestable y ambivalente, un pulso comunitario herido que mueve su escritura y la hace oscilar entre ritmos, arritmias y polirritmias.

### 0.3. Momentos de intensidad: cuando *lo que pulsa se deja escuchar*

Para iniciar este recorrido, y desde la lectura minuciosa de un material archivístico poco difundido, el capítulo 1 (“Comunidades *cronópicas*: encuentros entre Julio Cortázar y la Acción Poética”) propone el abordaje de un encuentro de poetas que tuvo lugar en México hacia 1964, del que se derivaron sentidos comunitarios que permitieron concretar un “primer manifiesto cronópico”, y en el que la escritura de Cortázar aparece como un elemento posibilitador de otras vías para hacer comunidad.

Posteriormente, el capítulo “Anguilas y estrellas en la hora de los chacales: una poética del *entre*” analiza la concomitancia escritural de dos textos que han tenido suerte dispar en la crítica especializada: por un lado, “Policrítica en la hora de los chacales”, publicado en el marco del conflicto suscitado por lo que se dio en llamar el caso Padilla; por otro, la escritura escurridiza del ya mencionado *Prosa del observatorio*, del que sólo se cuentan unos pocos estudios especializados. La lectura en paralelo de esas materialidades desde su dimensión archivística abre una zona particular en la escritura cortazariana, que dibuja un movimiento convergente entre los pulsos heterogéneos de la poesía y la prosa, de lo literario y lo político, de lo singular y lo común.

A continuación, el capítulo 3 (“Común/singular: los afectos cortazarianos en la tensión entre estética y política”) se compone de dos apartados: por un lado, “‘todo lo que giró en torno a Manuel’: pulsos de una novela abierta por el archivo, los afectos y el legado que viene” propone una relectura de la novela *Libro de Manuel* (1973) a partir de “todo lo que giró en torno” a ella, esto es, desde el espesor histórico que la habita. El cruce de la novela publicada con la crónica *Corrección de pruebas en Alta Provenza* (1973), escrita en paralelo a la revisión de las pruebas de galera de la novela en cuestión, junto a diversos archivos tanto de la producción de la obra (el *Cuaderno de bitácora de Libro de Manuel* residente en la Benson Latin American Library de la Universidad de Texas) como de su recepción crítica (los materiales guardados en la carpeta “Libro de Manuel” del Fondo Cortázar del CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers), permite practicar una mirada crítica que abre la dimensión a la vez archivística y afectiva de la novela a un ir y venir entre pasados y presentes capaz de configurar legados impensados. Como cierre a este capítulo, el apartado “Ficción,

periodismo y resistencia: Julio Cortázar y el periódico *Sin Censura*” ofrece un estudio pormenorizado de la participación del escritor en el proyecto editorial *Sin censura* y las tensiones y las respuestas que ahí se reeditan entre literatura, prensa y política mediante la relectura archivística de dos cuentos censurados durante la última dictadura militar en Argentina: “Graffiti” y “Recortes de prensa” (*Queremos tanto a Glenda*, 1980).

Por su parte, el capítulo 4 (“Comunidades *afectivas*: una relectura de las escrituras cortazarianas del sandinismo”) es un intento por leer el afecto nicaragüense de Cortázar para que, asumiendo una mirada archivística, aparezcan las múltiples formas de lo común a las que esa zona poco analizada de su escritura da lugar. Para ello, se propone un extenso itinerario que parte del relato “Apocalipsis de Solentiname” para multiplicar los modos plurales y contradictorios en que el escritor argentino es capaz de darle una “inscripción latinoamericana” al sandinismo a la vez que desarrolla una apuesta escritural por un pensamiento no binario capaz de activar un movimiento *triádico* (esto es analizado a partir del poema *Elogio del tres*, de 1980).

La tesis se cierra con el capítulo 5 (“Latencias comunitarias entre surrealismo y existencialismo: lo que el túnel comunica”) en el que me propongo releer *Teoría del túnel*, primer ensayo extenso escrito por Cortázar, en la tentativa de analizar ahí una preocupación por el vínculo problemático entre individuo y comunidad en el marco de un estudio sobre la actualidad del surrealismo y el existencialismo hacia fines de los años 40. Esta clave de lectura para ingresar a un ensayo publicado póstumamente casi medio siglo después de su escritura me permite revisar el conjunto de la producción cortazariana, esquivando la periodización evolutiva más canónica en etapas sucesivas (Cortázar apolítico, Cortázar comprometido) mediante el registro crítico de un pulso comunitario en estado de latencia que dinamiza su escritura. De este modo, la tesis termina sin cerrarse a las innumerables e imprevisibles vías de acceso que la obra de Julio Cortázar habilita.

# CAPÍTULO 1

## COMUNIDADES *CRONÓPICAS*: ENCUENTROS ENTRE JULIO CORTÁZAR Y LA ACCIÓN POÉTICA

En América Latina, el período que va desde el triunfo revolucionario en Cuba hasta la primera mitad de los años sesenta está atravesado por la trabajosa tentativa de constitución de un campo intelectual latinoamericano o, más bien, de un “partido intelectual” (Gilman, 2012, 97) que gira en torno a Casa de las Américas, en La Habana.

Fundada en la capital cubana el 28 de abril de 1959, a menos de cuatro meses de la llegada al poder del Ejército Rebelde, la Casa fue creada y dirigida por Haydée Santamaría, combatiente en el ataque al cuartel Moncada de 1953 y miembro de la Dirección Nacional del Movimiento *26 de julio*. Aunque no existe un diseño preciso en su origen, dado que no había modelos institucionales a imitar o reinventar, la Casa nace de “la necesidad cultural de intercambio con los gobiernos de América Latina” (Gilman, 2018, 130) y en ese proceso de intercambio la literatura desempeña, desde los primeros meses, “un lugar principalísimo” (Campuzano, 1992, 55), al punto de que durante el curso de la década de los sesenta esta institución terminará por consolidarse como el “principal vehículo de estímulo y difusión de la nueva literatura latinoamericana” (ibid.59).<sup>26</sup> La aparición de la revista de la Casa, en julio de 1960, marca un hito insoslayable en la historia intelectual latinoamericana, en la medida en que llega a constituirse como un verdadero centro gravitatorio de la red letrada de la época en la región. El marcado interés del nuevo gobierno cubano por convocar a los intelectuales del continente para que se adhieran al proyecto revolucionario encuentra una plasmación destacada en la figura esquiva del italiano Amos Segala, fundador del Centre de Recherches Latino-américaines de Poitiers (CRLA-Archivos), a quien Fidel Castro encarga personalmente que, al término de una gira por la región que el europeo planea realizar, le

---

<sup>26</sup> En su discurso en la constitución del jurado del Premio Literario Casa de las Américas de 1980, Cortázar define a la Casa como un “gran corazón pensante” (Cortázar, 2006, 687). En ese mismo sentido, en su estudio sobre los orígenes de *Casa*, Luisa Campuzano recupera las palabras pronunciadas por Fidel Castro en el Central Park de Nueva York cuatro días antes de la inauguración de dicha institución: “Sin proponérselo nosotros, Cuba se ha convertido en la esperanza y hay que salvar la esperanza. Hay que salvarla con el corazón y con la inteligencia, marchando paralelos. Si marcha por un lado el corazón y por otro la inteligencia, la esperanza se pierde. La inteligencia y el corazón deben marchar siempre juntos...” (Castro en Campuzano, 1992, 55).

elabore un informe “acerca de la apreciación que los círculos cultivados latinoamericanos hacían de la experiencia revolucionaria en la que estaba embarcando a Cuba” (Colla, s/f, 2). La revista de la Casa, por su parte, mantiene durante varios años una distancia –incluso ciertas formas de resistencia– respecto del discurso revolucionario estatal, pero hacia 1971 – momento sobre el que me detendré en el capítulo 2– termina de perder “su característico espacio de autonomía” y se pliega a “las exigencias de una voz oficial, también producto de un proceso contradictorio” (Gilman, 2010, 17).

A comienzos de la década del sesenta, entonces, la agenda cultural en América Latina orbita en torno a la necesidad de crear e institucionalizar una comunidad intelectual de alcance regional. Con una “intensa sociabilidad” en la que la Cuba revolucionaria, “la gran anfitriona del mundo letrado”, desempeña “una función de referencia obligada en las intervenciones de muchos intelectuales” (Gilman, 2012, 113), la época favorece la circulación intensiva de las ideas de “encuentro”, “asociación” y “comunidad”, todo lo cual puede enmarcarse en “la voluntad de un ideal asociativo” (ibid.110): en pocos años se suceden el Primer Encuentro de Escritores Americanos (1960) y el Congreso de Intelectuales (1962) – ambos celebrados en la Universidad de Concepción (Chile)–, el Coloquio de Génova (1965), del que emerge la Asociación de Escritores Americanos y el proyecto de constituir la Comunidad Intelectual de Escritores, lo que se da en paralelo con la formación de la OLAS (Organización Latinoamericana de Solidaridad, 1967).<sup>27</sup>

En ese marco, 1964 constituye el año de emergencia de la nueva narrativa, fenómeno que cristaliza en el número 26 de la revista de *Casa de las Américas*, organizado por Ángel Rama y en el que despuntan las firmas de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Cortázar. El llamado “Boom” latinoamericano, objeto de un sinnúmero de malentendidos y polémicas, comienza a gestarse desde un ámbito latinoamericano.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Sin embargo, este *ideal asociativo* no estuvo exento de tensiones, divisiones y pugnas de distinta naturaleza e intensidad. Las múltiples escisiones evidenciadas tras el Segundo Congreso Latinoamericano de Escritores (México, 1967) conducen a Gilman a afirmar que “la comunidad latinoamericana de escritores se creó, pero su creación fue *de facto* y no *de jure*, como lo demostró el fracaso de los nuevos encuentros dedicados a consolidarla institucionalmente” (2012, 140).

<sup>28</sup> En 1966, la aparición de la revista *Mundo Nuevo* (1966-1968), a cargo de Emir Rodríguez Monegal, es un factor clave para la consolidación del boom a la vez que abre un nuevo ciclo de polémicas al interior del campo intelectual latinoamericano (Gilman, 2012, 120-130; Morejón Arnaiz, 2017). Por su parte, el volumen *Más allá*

Tras la publicación de *Rayuela* en 1963, la figura del escritor argentino alcanza una dimensión sin precedentes de la que da buena cuenta la entrevista literaria de cinco páginas que aparece en el número 103 del semanario *Primera Plana*, donde Cortázar llega a ocupar la portada con una foto retrato junto al titular “JULIO CORTÁZAR: El escritor y sus armas secretas” (Figura 1) (Ver Anexos [Imágenes 7 a 10]).<sup>29</sup> Cabe recordar que, en un período signado por “la demanda masiva de obras literarias” (Rama, 1984, 58), las revistas desempeñan una función clave para establecer la comunicación con ese público creciente y, en ese marco, *Primera Plana* ocupa un sitio protagónico (ibid.57).

---

*del boom: literatura y mercado* (1984), sobre el que me detendré posteriormente en este capítulo, reúne los intercambios entre distintos intelectuales sobre el fenómeno del boom, surgidos de un encuentro que tiene lugar hacia 1979 en Estados Unidos. La mayoría de las lecturas distinguen entre la complejidad de la entonces llamada “nueva narrativa latinoamericana” y el *búm* (Viñas, 1984 [1979], 15), su “señal más difundida –y quizá más trivial” (ibid.15). No obstante, sobre el final de la década, las definiciones siguen siendo esquivas y los límites confusos: Viñas percibe esa nueva narrativa “como un momento catalítico con predominio mercantil” (ibid.32); Rama se refiere al boom como “un proceso que se superpone a la producción literaria” (ibid.55); Jean Franco se detiene en “la intertextualidad entre la literatura consagrada y la cultura de masas” (ibid.129); Sosnowski, por su parte ubicado como un “novísimo” (ibid.189), define en nota al pie al “malhadado y ruinoso término *boom*” como “la confluencia fortuita (?) de las obras capitales de García Márquez, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y una extensa lista de primeras figuras integradas ya a la excelencia de la literatura latinoamericana” (ibid. 190).

<sup>29</sup> En la perspectiva de Rama, la inusitada visibilidad pública adquirida por los escritores intelectuales –grupo del que Cortázar sería un integrante conspicuo– debe leerse, en parte, como resultado del nuevo género de la “entrevista literaria”: “fue...la atención de la nueva prensa la que desarrolló vorazmente la entrevista literaria, fotografió al escritor en su casa, le reclamó dictámenes sobre los sucesos de actualidad, inquirió en su vida privada y le ofreció publicidad a cambio de estos servicios” (Rama, 1984, 106). Esta caracterización genérica coincide punto por punto con la nota de *Primera Plana*, realizada por Tomás Eloy Martínez en la casa de Cortázar en París y en compañía de Aurora Bernárdez.

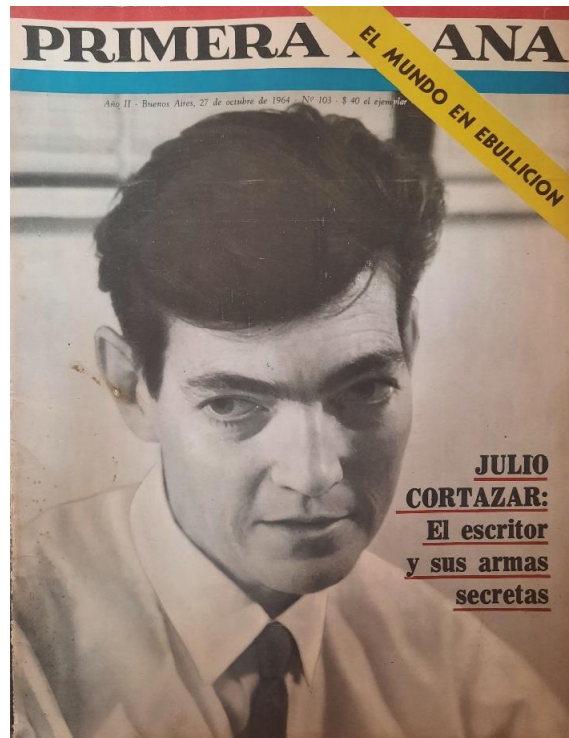


Figura 1. Portada de *Primera Plana* (N°103, 27 de octubre de 1964)

Ahora bien, antes de *Rayuela* Cortázar publica *Historias de cronopios y de famas* (Minotauro, 1962). Los cronopios, sin embargo, “le habían nacido” más de diez años antes. Así lo explica el propio escritor en conversación con González Bermejo:

los vi una noche del año 51, recién llegado a Francia. Fue en el *Theatre des Champs Elysées*, durante un concierto de obras de Stravinski dirigido por él. Jean Cocteau recitaba *Edipo Rey*. Yo estaba absolutamente transportado por la música [...] Durante el entreacto, me había quedado solo en la parte alta del teatro; la sala estaba vacía, y en un momento dado todavía bajo la influencia de la música VÍ a esos personajes que no podría definir, pero ELLOS estaban ALLÍ. Y se llamaban cronopios. (Cortázar en González Bermejo, 2013, 91)

Si bien la primera edición aparece en 1962, varios de los relatos ahí incluidos habían sido ya publicados en el volumen 2 (N°3) de la revista literaria cubana *Ciclón*, hacia mayo de 1956. En la correspondencia cortazariana de esos años (1951-1962) abundan las referencias a los cronopios en tanto “bichos”: “Me han nacido unos nuevos bichos que se llaman *cronopios*” (Cortázar, 2012, 379); “Los cronopios van bien, día a día me entero de nuevas costumbres y andanzas de estos bichos.” (ibid.385). Desde su origen, los cronopios aparecen una y otra vez como seres tiernos y alegres (ibid.409): “Los cronopios me nacían en la calle, en el méτρο, en los cafés: cronopios por todos lados, metiéndose en unos líos horrendos, y siempre deliciosos y radiantes de simpatía.” (ibid. 429).



Para 1952, Cortázar dice tener ya escrito un grupo de “cuentecitos y poemas muy graciosos” (ibid.407) reunidos con el mismo nombre de la edición de 1962 (*Historias de cronopios y de famas*). Si por un lado les quita el carácter de literatura seria (“No los considero obra *seria*, sino un descanso bien merecido después de [*Imagen de John Keats*.” [ibid.408]), por otro no deja de señalar algo más que se movería por debajo de su aparente inocencia.<sup>30</sup> ¿Qué es lo que sucede entonces con los cronopios? ¿Cómo descifrar su ternura? ¿De qué modo cabría explicar la pregnancia que esa palabra inventada terminó por irradiar hasta convertirla en una suerte de clave de acceso al universo cortazariano?

En este capítulo analizaré cómo la aparición de los cronopios logra sintonizar con cierta sensibilidad presente en la época.<sup>31</sup> Si, en efecto, la escritura de Cortázar testimonia una y otra vez un impulso hacia la comunidad que lo involucra con numerosos y heterogéneos grupos de intelectuales y militantes, el intercambio que tuvo lugar hacia 1964 entre el escritor argentino y el grupo que se dio a conocer como “Acción Poética” hace fulgurar una forma de lo común singular, a la vez contracultural y pacifista, contradictoria sin ser dialéctica, solidaria sin ser formal, sostenida en el latido de ritmos diversos. A continuación, el rescate de un material de archivo de la prensa periódica será la vía elegida para abrir interrogantes en torno a esta suerte de comunidad *cronópica* que la escritura cortazariana cataliza.

### **1.1. El archivo como apertura del *cuerpo* escritural**

Al referirse al Fondo Cortázar que contribuyó activamente a fundar, la especialista Susana Gómez elige la categoría de *corpus* en tanto “cuerpo de textos [...] que es a la vez, un cuerpo orgánica y temporalmente vivo gracias a las lecturas que de él se han hecho en estos años” (Gómez, 2009). Ese Fondo, que es uno de los avatares del archivo, no se deja reducir a una base de datos sino que resulta el lugar en que pueden alojarse los hallazgos para lxs investigadorxs que se sumerjan en esas estratificaciones de tiempos; sin embargo, lo que ahí

---

<sup>30</sup> A su amigo Eduardo Jonquières le escribe: “Noto que me ha sido dada cierta magia verbal, y los cronopios son la objetivación espontánea de esos juegos de la palabra consigo misma. Pero tú, buen observador, verás que por debajo van aguas más duras e intencionadas.” (Cortázar, 2012, 408-409).

<sup>31</sup> Siguiendo a Gilman, en esta parte como en el resto de la tesis, concibo los años sesenta y setenta como una *época* –esto es, como aquel “campo de lo que es públicamente decible y aceptable [...] en cierto momento de la historia” (Gilman, 2012, 36)–, a partir de la creencia compartida en un cambio tan radical como inminente del mundo y la certidumbre del papel protagónico de los intelectuales en esa transformación.

puede suceder es la creación del hallazgo, es decir, el resultado de una red de conexiones capaz de hacer legible algo que estaba ahí, en dispersión, y que lx investigadorx *reúne* para poder *re-leer*, para dar a ver. En la presentación formal del Fondo, que tuvo lugar en la sede del CRLA de la Universidad de Poitiers, Gómez proporciona un ejemplo claro al respecto:

El 30 de Junio de 1971, [Cortázar] le responde a su amiga y crítica Graciela de Sola sobre el affaire de la segunda nota a Fidel Castro en el marco del caso Padilla, que no firmó. Y le manda “completo” el informe mal publicado por el diario La Opinión, para que al menos ella comprenda la situación. Además, en un paréntesis de la carta, indica que en una entrevista realizada por el escritor y periodista Francisco Urondo en Panorama, explicándole su “noción de patria”, ya mezclando el primer tema sobre Cuba con la insistente pregunta sobre la naturalización francesa que espera. Todo eso, leído en el tercer tomo de sus cartas publicadas por Alfaguara, llama la atención pero pasa a ser un dato anecdótico que el investigador acostumbrado a no hallar pruebas, deja pasar con mueca de fastidio. (Gómez, 2009)

En la correspondencia publicada por Alfaguara se incluye una carta, fechada el 15 de julio de 1963, que Cortázar envía a su editor en inglés y amigo Paul Blackburn, en la que menciona la revista *Eco Contemporáneo*, dirigida por Miguel Grinberg y Antonio Dal Masetto, “donde hay traducciones al español de poemas tuyos” (Cortázar, 2012a, 401). Hacia fines de agosto, desde una conferencia en Helsinki, escribe una carta al propio Grinberg que es publicada en el número 6-7 de dicha revista (*Eco Contemporáneo*, 1963, 171), junto con “Descripción de un combate” (ibid.65-66), crónica de una pelea de box que Cortázar recupera de “entre viejos papeles (es decir de 1955 más o menos)” (ibid.171) y adjunta en la misma carta, lo que significa una clara muestra de confianza y afecto si se considera la entrega de un material inédito para una publicación de escasa circulación.<sup>32</sup> En la carta se refiere a *Eco Contemporáneo*, objetando el nombre elegido para la revista por considerarlo contrario al aporte auténtico y original de quienes la gestionan (“quiero que le lleguen unas líneas para que sepa que leí de punta a punta el número 5 de eco. Eso suena demasiado bien para llamarse ‘eco’” [ibid.171]), dice estar leyendo una novela de Dal Masetto y celebra el “homenaje al enorme cronopio Gombrowicz” (ibid.171) realizado en un número anterior.

---

<sup>32</sup> “Descripción de un combate” es vuelto a publicar seis años después en *Último round* (1969), bajo el título “Descripción de un combate o a buen entendedor” (2010a, 13-14 [primer piso]). Esta misiva, sin embargo, no es incluida en ninguna de las dos publicaciones que Alfaguara editó de su correspondencia (Alfaguara, 2000, tres tomos; Alfaguara, 2012, cinco tomos).

El tomo 2 de la correspondencia aparecida en 2012 por el mismo sello editorial incluye dos cartas –no publicadas en la edición del 2000– que conciernen directamente a Grinberg:<sup>33</sup> por un lado, una con fecha del 20 de enero de 1964 y dirigida “A Thelma Nava y los cronopios de la Acción Poética”, seguida de otra destinada “a los cronopios de la Acción Poética Interamericana”, sin fecha pero presumiblemente escrita en las primeras semanas de 1964. Thelma Nava, poeta mexicana y directora-editora de la revista literaria *Pájaro Cascabel* (México, 1962-1967), organizaba por esos días un encuentro de poetas en el Distrito Federal junto a Sergio Mondragón y Margaret Randall, editorxs de la revista de poesía bilingüe *El Corno Emplumado*. En la primera de las cartas mencionadas Cortázar escribe:

Querida señora y pájara cascabelera:

Este monstruo cariñoso que es Miguel Grinberg me ha enviado apremiantes instrucciones para que le envíe a usted unas palabras que no se sabe bien qué han de contribuir al general desconcierto de la Acción Poética Interamericana. En fin, aquí las tiene usted. Aprovecho para decirle que agradezco mucho el envío de dos números de *Pájaro Cascabel* que acabo de recibir. (Cortázar, 2012a, 484)

Transcribo a continuación la carta que sigue en la correspondencia de Cortázar, dirigida directamente a la Acción Poética Interamericana:

Nada puede parecerme más ominoso que una reunión de cronopios poetas y artistas. La sola y siniestra idea es comparable a la mañana en que los campesinos de Bustedville, Nevada, vieron llegar a un caballo sin jinete, con un mensaje atado a un estribo: las langostas habían aprendido a pensar y avanzaban estratégicamente, comiéndose a los hombres en vez de las plantas de maíz. Pero también, mensaje por mensaje, acordémonos de la botella vomitada por el mar en las playas de Dubrovnik en agosto de 1865, con su inscripción bordada en un guante de mujer: “Estoy tan solo, tan lejos, tan alto”.

Dados esos antecedentes, toda aglomeración de cronopios me parece digna de sospecha. ¡Cuidado con los poetas que muerden! ¡Cuidado con los artistas que transforman! Ya se han visto sus intenciones en el volante teñido de rosa ingenuo que han distribuido profusamente y donde anuncian: “Cerrojos caídos y puertas abiertas”. ¡Cerrojos caídos y puertas abiertas! ¿Pero qué va a ser de nosotros, doctor Gómez? ¡Ay, vaya uno a saber, señora Rodríguez!

En vista de todo lo cual, mi indignada aportación a este nefasto primer encuentro de la Acción Poética Interamericana es la siguiente: Cronopios de la tierra americana, muestren sin vacilar la hilacha. Abran las puertas como las abren los elefantes distraídos, ahoguen en ríos de carcajadas toda tentativa de discurso académico, de

---

<sup>33</sup> Resulta llamativo constatar que el nombre de Grinberg no vuelve a aparecer en el resto de su correspondencia publicada.

estatuto con artículos de I a XXX de organización pacificadora. Háganse odiar minuciosamente por los cerrajeros, echen toneladas de azúcar en las salinas del llanto y estropeen todas las azucareras de la complacencia con el puñadito subrepticio de la sal parricida.

El mundo será de los cronopios o no será, aunque me cueste decirlo porque nada me parece más desagradable que saludarlos hoy cuando en realidad me resultan profundamente sospechosos, corrosivos y agitados. Por todo lo cual aquí va un gran abrazo, como le dijo el pulpo a su inminente almuerzo.

Julio Cortázar  
París 1964  
(Cortázar, 2012a, 485)

Como explica Gómez, en el marco de una investigación sobre Cortázar esta carta, aparecida entre tantas otras en su correspondencia publicada, puede constituir un “dato anecdótico”, llamar la atención de lx investigadorx, quien bien podría dejarlo “pasar con mueca de fastidio” al no encontrar ahí el hallazgo esperado. Ahora bien, la potencia desmontadora del archivo se juega en un *volver a mirar* que mueve a lx investigadorx a recuperar las condiciones de redacción y de publicación de esa carta, cuyo texto pierde así su unicidad pura y se vuelve muchas cartas, transcritas de modos diferentes en soportes materiales heterogéneos, a su vez leídas en contextos diversos por destinatarios no determinados en su letra. La mirada desde el archivo permite ver que el texto de la carta no está cerrado sobre sí sino que responde a una inestabilidad esencial. En términos de Derrida, “el sentido archivable se deja asimismo, y por adelantado, co-determinar por la estructura archivante. Comienza en la impresora.” (Derrida, 1997, 26).

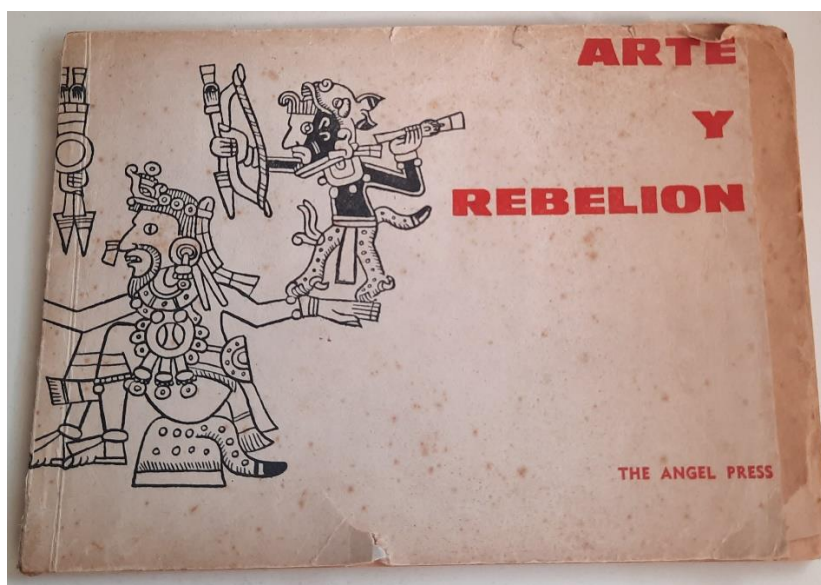
¿Cuándo y cómo llega esa carta a sus destinatarios primeros? ¿En qué soporte material? ¿Según qué técnicas de consignación? ¿A partir de qué momento ese contenido se publica, se vuelve *público*?

## **1.2. *Arte y rebelión*: registro de un encuentro cronópico**

Como anticipaba, las dos cartas recuperadas no aparecen incluidas en la primera edición de la correspondencia de Cortázar (Alfaguara, 2000). En la edición de 2012, en cambio, están precedidas por una carta al “Cronopio Guillermo” (Cortázar, 2012a, 482), nombre elegido para dirigirse al escritor cubano Cabrera Infante, en la que comenta la necesidad de enviar un

dossier de colaboración para la revista de *Casa de las Américas* por pedido expreso de Antón Arrufat, por entonces Jefe de Redacción de la publicación.

La carta ya referida a la Acción Poética Interamericana se publica por primera vez en el número 2 de la revista *Reflejos* (Buenos Aires, 1964) y posteriormente en un boletín del grupo *Arte y rebelión* (*Eco contemporáneo* y *The Angel Press*, Buenos Aires, 1965).<sup>34</sup> Este boletín (Figura 2) me interesa especialmente porque supone un testimonio clave del encuentro de poetas al que la carta de Cortázar estaba inicialmente dirigida. Conservado en el archivo del CeDInCI, el boletín es co-editado por *Eco contemporáneo* y por *The Angel Press* y lleva el título de *Arte y rebelión. Encuesta americana*.



**Figura 2.** Portada del boletín *Arte y rebelión* (1965) disponible en el Archivo digital del CeDInCI

En la portada aparecen los dibujos, realizados por Abel Mendoza, de unas figurillas de barro, vasijas y tumbas de las regiones de Teotihuacán, Oaxaca y Veracruz.<sup>35</sup> En el verso de la tapa se lee:

**este es el número 1  
de la serie NS  
auspiciada por**

---

<sup>34</sup> La mayor parte de los textos incluidos en ese boletín son recuperados por Miguel Grinberg en *Poesía y libertad. Manifiesto del Movimiento "Nueva Solidaridad"* (Editorial Fundación Ross, Rosario, 2010), sobre el que volveré en breve.

<sup>35</sup> Conviene señalar que, en el caso del presente boletín, es ahí, en ese lugar poco visitado del común de las publicaciones, donde aparece la información editorial (editoriales, año y lugar de edición, responsables de la publicación, descripción de la tapa) que suele consignarse en la contraportada.

## ACCIÓN POÉTICA

NS significa Nueva Solidaridad, un grupo que se autodefine como “una especie de comunidad paralela que acciona por confluencia y no por competencia” (Declaración de México, 1965).<sup>36</sup> El escritor estadounidense Henry Miller y el escritor argentino Miguel Grinberg figuran a continuación como presidente honorario y coordinador, respectivamente. En la primera página aparecen los nombres de lxs colaboradorxs:

j.cortázar – s.quasimodo – t.merton – a.vignati – w. gombrowicz – h.miller – g.arango  
– m.grinberg – j.sánchez macgrégor – j.carrero – r. jodorowsky – p.a.cuadra – e.cardenal  
– e.nho – u.estrella – l. ferlinghetti – f.gonzález frías – encuentro de poetas –  
declaración de méxico – a. sorensen vitale

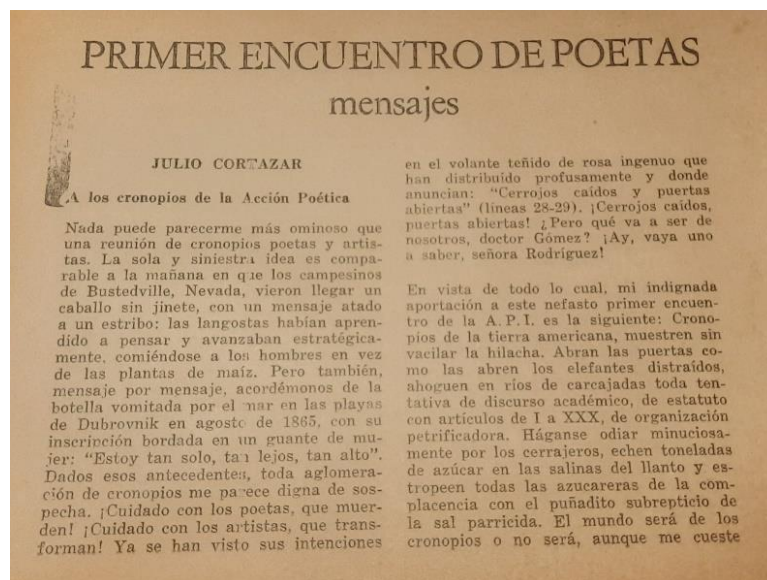
El boletín, cuyas páginas no están numeradas, abre con un texto de presentación a cargo de Aldo Sorenson Vitale, director de *Arte y rebelión*, donde se presentan los dos eventos que estructuran la publicación: por un lado, el Primer Encuentro de Poetas; por otro, la entrevista “Arte y libertad” realizada a un grupo de escritores e intelectuales.<sup>37</sup> En cuanto al primero, se publican los mensajes de quienes no pudieron asistir personalmente al encuentro: los textos de Cortázar, Quasimodo, Gombrowicz, H.Miller, Merton, Vignati y Gonzalo Arango, en ese orden, ocupan las siguientes páginas.

---

<sup>36</sup> En el estudio crítico sobre el boletín, incluido en el archivo del CeDInCI, Valeria Manzano afirma que “Nueva Solidaridad fue el nombre que aglutinó, de modo efímero, a un cúmulo de escritores nucleados en torno a proyectos artísticos que irrumpieron en la intersección de las décadas de 1950 y 1960. Además de *Eco Contemporáneo* y *El Corno Emplumado*, estos proyectos incluían al grupo venezolano El Techo de la Ballena, a los Nadaístas colombianos y a la revista nicaragüense *El pez y la serpiente*, entre otros” (Manzano, 2017, 116).

<sup>37</sup> La encuesta fue respondida por Thomas Merton, Joaquín Sánchez MacGrégor, Jaime Carrero, Ektor Nho, Pablo Antonio Cuadra, Gonzalo Arango, Ernesto Cardenal, Raquel Jodorowsky, Federico González Frías, Lawrence Ferlinghetti y Ulises Estrella. Las nueve preguntas que la componen resultan vías de acceso relevantes para enmarcar los debates que atraviesan el Encuentro: “1. ¿Para qué sirve el arte?. 2. ¿Acepta Ud. o no los criterios que tienden a concebir el arte como una especie de zoomorfismo o reflejo pasivo de la sociedad? ¿Por qué?. 3. ¿Deberá el arte someterse a dogmas, reduciendo la diversidad de sus experiencias y formas a mandamientos literarios y extra-literarios, o deberá someterse exclusivamente a la autonomía creadora del propio artista?. 4. ¿El artista debe marchar en fila como los soldados o es libre de escoger su propio camino?. 5. ¿La esfera del arte y la esfera de la ética, son absolutamente distintas y separadas?. 6. ¿La independencia del espíritu y su expresión, es rigurosamente incompatible con cualquier medio coercitivo (el dirigismo o la orientación estatal), o para verificar tal independencia tiene que optar por el liberalismo (libertad y creación son términos inseparables)? 7. ¿Será legítimo estigmatizar la gratuidad estética bajo el nombre del formalismo?. 8. ¿Se considera integrado o no a la sociedad en que vive?. 9. Finalmente, ¿merece la sociedad los esfuerzos del artista?” (*Arte y rebelión*).

El de Cortázar es el primero de los mensajes dirigidos al encuentro (Figura 3). A diferencia de la carta que figura en la correspondencia, su nombre se consigna en mayúsculas (al igual que los del resto de los emisores) y debajo se lee “A los cronopios de la Acción Poética”; por otro lado se ven dos grandes párrafos –no ya cuatro, como en la carta publicada por Alfaguara– distribuidos a doble columna que ocupan el sentido horizontal que presenta la edición, lo que entre otros efectos impide que la frase “El mundo será de los cronopios o no será” adquiera la visibilidad que detenta en la correspondencia al encabezar el último párrafo; finalmente, si en la carta incluida en la correspondencia se lee “este nefasto primer encuentro de la Acción Poética Interamericana” (Cortázar, 2012a, 485), el texto del mensaje consigna “A.P.I.”, lo que parece dar cuenta de cierta familiaridad de la nomenclatura.



**Figura 3.** Mensaje de Cortázar a la Acción Poética en el boletín *Arte y rebelión* (1965)

El primer texto incluido en el boletín, por otra parte, está a cargo de Sorenson Vitale y lleva por título “EL HOMBRE POST-CRISTIANO”. Con un epígrafe tomado de Wittgenstein (“Lo que puede decirse por completo, puede ser dicho claramente; de lo que elude la expresión, mejor no digas nada”), el subtítulo “UN ENCUENTRO DE POETAS” anuncia la materia a abordar: entre el 6 y el 13 de febrero de 1964 se organiza en Ciudad de México lo que se conoció como “Primer encuentro de poetas” (también referido como “Primer Encuentro Interamericano de poetas”). Con sede formal en el Club de Periodistas, aunque también en la “ascensión a las ruinas de Malinalco y durante un picnic en

Chapultepec”, un grupo heterogéneo de treinta y cinco poetas presuntamente no “consagrados”, de entre dieciocho y treinta años (Sorenson Vitale), provenientes de catorce países latinoamericanos, se reúne para “darnos a conocer entre nosotros primero y después a los demás” (Grinberg, 2015).<sup>38</sup> Sin embargo, “la verdadera comunicación, entre los que **sí entendían** de qué se trataba, se dio fuera del Club” (Sorenson Vitale, énfasis en original). Si primero hubo malentendidos, “escándalos sucesivos” y “la seriedad fue excesiva”, en las ruinas y en el bosque “nadie preconizó nada, la **nueva solidaridad** se consumó con eso de que ‘comprender es acompañar en la acción’” (ibid., énfasis en original). Esta frase cobra un interés particular en la medida en que, al avanzar en la lectura del boletín, terminados los mensajes de lxs escritores, un texto de Miguel Grinberg titulado “PRIMER MANIFIESTO CRONOPICO” (Figura 4) obliga a releer los intercambios entre Cortázar, la Acción Poética y lxs asistentes al encuentro, especialmente si se empieza por leer el epígrafe del Manifiesto:

**“El mundo será de los Cronopios,  
o no será” – Julio Cortázar**<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> “**ACCIÓN POÉTICA** agradece a Sergio Mondragón y Margaret Randall, poetas-editores de **El Corno Emplumado** – a Thelma Nava, poeta-editora de **Pájaro Cascabel** – a Edmundo Valadés, Margarita Peña, Efraín Huerta, Joaquín Sánchez MacGregor, Luci & Paulino Sabugal, Homero Aridjis, Jacobo Glantz, Alfonso Loya, Roque Dalton, Jaime Augusto Shelley, Luis Guillermo Piazza, Luis Mario Schneider, Irma Cuña, Olga Arias, Armando Zárate, Alex Rode, Ron Connally, A. Fredric Franklyn, Edmundo Aray y Sra., Alberto Hoyos, Juan Calzadilla, Ludovico & Rosa Silva, Roberto Fernández Iglesias, Jaime Carrero, Raquel Jodorowsky, Miguel Grinberg, Hernán Bravo, Gerrit Huizer, Arturo Calderón y demás asistentes al Encuentro – a Carlos Pellicer, Walmir Ayala, Alejandro Galindo, Claribel Alegría, Ernesto Cardenal y otros que remitieron mensajes – por su solidaridad, su comprensión y su confianza.” (*Arte y rebelión*, énfasis en original).

<sup>39</sup> A continuación, transcribo la totalidad del Manifiesto por considerarlo indispensable en el marco de este apartado y de la tesis en general:

Porque estuvimos en las ruinas de Malinalco y fumamos la pipa del reencuentro  
 Porque nuestras intuiciones nos indican que estamos en el umbral de una nueva era  
 Porque lo inesperado no es lo irracional y estamos abiertos a todas las evidencias espontáneas.  
 Porque por primera vez es evidente que lo que se preparaba se ha desencadenado  
 Porque están los que saben y los que no saben, y no siempre son útiles las explicaciones.  
 Porque hay quienes se darán cuenta dentro de dos generaciones o más  
 Porque se dijo “cerrojos caídos, puertas abiertas” y la casa se nos llenó de moscas  
 Porque esto se está poniendo muy formal y nosotros no somos formales  
 Porque leyendo poemitas no estamos haciendo nada por la Paz que importa  
 Porque ya son muchos los que han detectado el desenvolvimiento del Cambio  
 Porque debemos reconocer que estamos militando en una profunda revolución espiritual donde todos los adornos exteriores son recursos del tiempo viejo  
 Porque sentimos que en muchos de nosotros se anida el embrión de un nuevo ser  
 Porque somos tiernos pacíficos e insobornables  
 Porque a veces no somos tan pacíficos



Quisiera detenerme en tal recuperación –fragmentaria, orientada hacia un objetivo preciso– de la carta enviada por Cortázar para considerar el encuentro (palabra clave de la experiencia que refiero) que, con una presencia física que no deja de sustraerse, tuvo lugar en esas coordenadas tempo-espaciales, teniendo en cuenta, a la vez, qué otras discursividades de la producción cultural de esos años lo atraviesan. Se trata de pensar de qué materialidades está compuesta la trama de relaciones, la “fuerza cronópica” (Grinberg, 2010, 34) que este archivo

---

Porque el artista de hoy tiene la responsabilidad de convertir sus evidencias en solidaridad  
Porque nos han dicho: “Cronopios de la tierra americana, muestren sin vacilar la hilacha”  
Porque toda legislación de fronteras carece de significado para la gente actual y recitamos nuestras esperanzas en español, inglés y portugués  
Porque sí es importante lo que queremos individualmente, pero también lo que saldrá de nuestra confluencia  
Porque este Encuentro se está pareciendo a una Convención de Elefantes fatigados  
Porque la nuestra es una misión de amor y construcción  
Porque César Vallejo escribió “Ya va a venir el día, ponte el alma” y los niños conocen el secreto  
Porque el tiempo trabaja a nuestro favor y la vanidad es un animal peligroso  
Porque estamos perdiendo el tiempo con lecturas que terminan aburriendo a medio mundo  
Porque no nos hemos reunido para mirarnos el ombligo y suspirar desconsoladamente  
Porque no pensamos en poner los ojos en blanco y decir “oh, el arte” creyendo que así todo está en regla  
Porque somos “más poderosos que la bomba” (Thomas Merton)  
Porque primero “cambiar la vida” y luego “transformar la sociedad”  
Porque estamos comprometidos con la realidad y celebraremos esponsales en la acción creativa  
Porque retroceder es imposible ya que todos los puentes han sido quemados minuciosamente  
Porque corremos el riesgo que nuestra inocencia se convierta en pura imbecilidad  
Porque algunos suponen que éste es un festival de exiliados de la prosa  
Porque debemos desarrollar nuestras posibilidades profundas aunque la mayoría no tenga conciencia del proceso mutatorio  
Porque de alguna manera somos la vanguardia –lo sepamos o no– pero no de esas que en el momento del colapso se convierten en dictadura  
Porque importa poco que nos tergiversen o nos peguen etiquetas que no nos corresponden  
Porque no sabemos con certidumbre qué mordazas nos están preparando.  
Porque somos agentes de la Epidemia y los cronopios son transmisibles  
Porque por el momento sólo vamos a decir la mitad de lo que sabemos  
Porque miles de cronopios están trabajando en la plenitud del silencio  
Porque en definitiva tenemos convicciones a las que no vamos a renunciar  
Porque estamos hartos de tanta letra muerta  
Y porque Raquel proclamó: MUERAN LOS QUE ESCRIBEN POESÍAS,  
VIVAN LOS POETAS!

Aquí este mensaje para los que están aprendiendo que comprender es acompañar en la acción, para todos nosotros, para los que están en camino y para los que quieran

**Vivir es el arte primero**

**Paz a través del arte**

**CRONOPIOS DEL NUEVO MUNDO, PROPAGAOS!**

**MIGUEL GRINBERG**

**México, D.F. Febrero 64**

*(Arte y rebelión, énfasis en original)*

en particular es capaz de abrir y en última instancia indagar la constitución de lo que cabe pensar como “comunidad cronópica”, una “fraternidad difusa” (Gatto, 2012, 174).

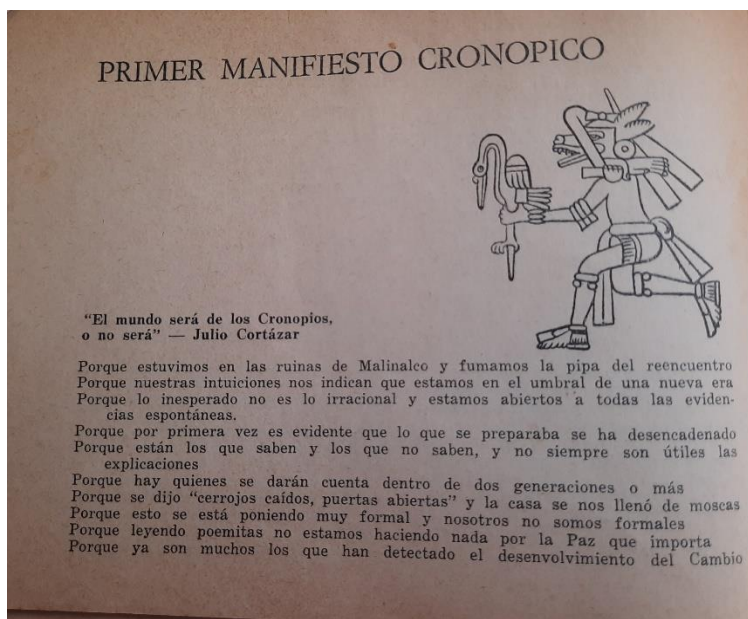


Figura 4. El “Primer manifiesto cronópico” (1964) firmado por Miguel Grinberg

En primer lugar, la elección de la frase del epígrafe como apertura del Manifiesto por parte de Grinberg, figura fundante del proyecto de Acción Poética, señala desde el inicio el papel que Cortázar habría de desempeñar en la comunidad aglutinada en torno al Movimiento Nueva Solidaridad.<sup>40</sup> De esta manera, el texto de la carta es recuperado para ir orientando y jalando afectivamente el Manifiesto: con un marcado énfasis en la construcción de un “nosotros”, las frases construyen un efecto de catarata casi ininterrumpido mediante la sustracción de la puntuación y la acumulación anafórica del “Porque” que encabeza cada una de las cuarenta proposiciones. Por otro lado, al ser sustraído de su contexto de origen, el texto de Cortázar vuelve a través de fragmentos a los que el Manifiesto sobreimprime un carácter programático que no tenían en la carta inicialmente enviada.

<sup>40</sup> Esta frase es reiterada algunos meses después, como cierre de la carta que Cortázar envía a Arnaldo Liberman, por entonces director de la revista *Tiempos modernos* (Buenos Aires, 1964-1965), en cuyo número 2 (abril de 1965) aparece publicada como respuesta diferida a un reportaje. Precisamente en ese mismo número se publica el cuento “Reunión”, de Cortázar. Unos años más tarde, la misma consigna (“El mundo será de los cronopios o no será”) dará título a la entrevista que Juan Miguel de Mora le realiza al escritor para *El Heraldo de México*, publicada en enero de 1968.

El Manifiesto testimonia, desde la segunda proposición, la creencia compartida de estar habitando “el umbral de una nueva era”, un momento de pasaje, de transición en el que “el tiempo trabaja a nuestro favor”.<sup>41</sup> Casi medio siglo después, al analizar este período, Grinberg reflexiona: “anhelábamos la transformación profunda del acto de existir en este planeta” (Grinberg, 2010, 31). Esta forma particular de apropiación de un discurso histórico termina de cincelarse más adelante, mediante la introducción –vaga pero sugerente– de una crítica extrínseca que sirve para marcar posiciones, fundamentalmente con respecto a ciertas posturas de la “familia intelectual latinoamericana” (Gilman, 2012, 103) con la que este “nosotros” mantiene, no obstante, fuertes relaciones de afinidad (“Porque leyendo poemitas no estamos haciendo nada por la Paz que importa”, “Porque algunos suponen que éste es un festival de exiliados de la prosa”, “Porque de alguna manera somos la vanguardia –lo separamos o no– pero no de esas que en el momento del colapso se convierten en dictadura”). Si la noción de vanguardia estaba entonces asociada a la radicalidad política de los intelectuales, este neo-vanguardismo apelaría a una recuperación de las vanguardias históricas que mira sobre todo a la imbricación entre “vida y arte”, lo que puede leerse en la frase “Porque primero ‘cambiar la vida’ y luego ‘transformar la sociedad’”,<sup>42</sup> que marca un itinerario revolucionario en el que se partiría de Rimbaud (“Hay que cambiar la vida”) para, desde ahí, problematizar la tesis 11 de Marx sobre Feuerbach: “Los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos; de lo que se trata es de transformarlo” (Marx, 2017, 502).<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> “el tiempo histórico parecía estar transcurriendo a otra velocidad, más rápida y más decisiva”, escribe Gilman (2012, 369).

<sup>42</sup> Esta idea está muy presente en las sucesivas reapropiaciones que Cortázar realiza del núcleo revulsivo del “Il faut changer la vie” rimbaudiano.

<sup>43</sup> En una entrevista que le realiza Alejandra Pizarnik, aparecida el 22 de diciembre de 1963 en la sección “Letras y artes” del diario *La República* de Caracas con el título de “Diálogo con Julio Cortázar”, el escritor argentino reflexiona a propósito de *Rayuela*, publicada apenas seis meses antes: “El protagonista del libro parece sospechar que esa búsqueda de un centro liberador, a partir del cual quizá sería posible trazar el verdadero camino de la especie al individuo y viceversa, sólo puede concebirse a través de una etapa previa de despojamiento, de enajenación, de renuncia; los resultados están a la vista en el libro...Y, sin embargo, en un plano que nada tiene que ver con la triste y casi ridícula catástrofe personal de un Oliveira, esos resultados son positivos, hay allí como una confusa esperanza para gentes como yo que no pueden seguir creyendo en el cómodo humanismo de la literatura aburguesada y en el no menos cómodo del realismo socialista.” (Cortázar, archivo personal de Federico Barea). Esta entrevista no ha sido publicada otra vez.

Por otra parte, la idea –presente en el Manifiesto cronópico– del contagio epidemiológico a través del virus de los cronopios (“somos agentes de la Epidemia y los cronopios son transmisibles”) resulta coherente, por un lado, con la autofiguración más bien marginal, silenciosa, inocente (sin caer en lo imbécil) que Grinberg proyecta de la “comunidad paralela” que cristaliza en el Movimiento Nueva Solidaridad (en adelante, MNS) y, por otro, con el llamamiento que cierra el Manifiesto (“CRONOPIOS DEL NUEVO MUNDO, PROPAGAOS!”).<sup>44</sup> En este sentido, cabe preguntarse qué es lo que los cronopios serían capaces de transmitir, en dónde anida su carácter virósico, sobre qué otros organismos actúan “en la plenitud del silencio”.<sup>45</sup>

### 1.3. No dialectizar la contradicción: comunidades poético/intelectuales en paralelo

Si la década del sesenta en América Latina está signada por una euforia revolucionaria (Viñas, 1984, 13), resulta fundamental entender que hay distintas revoluciones en curso: Grinberg distingue la revolución anhelada por los miembros del MNS (“transformación profunda del acto de existir en este planeta”) del “*revolucionismo* armado tradicional”, en el que confluirían las militancias de figuras como Camilo Torres y Ernesto “Che” Guevara (Grinberg, 2010, 31-32). A la luz del nombre del boletín en que este Manifiesto es publicado (*Arte y rebelión*) cobra interés la tensión, planteada por Agamben y recuperada por Antelo, “entre *rebelión* y *revolución*, entre la experiencia de suspensión del tiempo histórico y la de introducir, en el tiempo histórico, un determinado orden” (Antelo, 2015, 208).<sup>46</sup> La salida del

---

<sup>44</sup> La tensión entre las formas de comunidad “estridentes” y “silenciosas” atraviesa la producción de Cortázar en general y en los sesenta en particular: en “Julio, cronopio y patafísico”, texto incluido en el libro *Queremos tanto a Julio* (Nueva Nicaragua, 1984), Claribel Alegría y su compañero Darwin “Bud” Flakoll consideran que, en el contexto del París de los sesenta, “Julio era [...] una especie de decano introvertido para la ruidosa comunidad de escritores latinoamericanos que residían allí o estaban de paso” (Alegría y Flakoll, 1984, 22-23). Aunque sin estar presente, Claribel Alegría también participa del Encuentro de poetas de 1964 celebrado en México y, como Cortázar, envía su mensaje de apoyo.

<sup>45</sup> En el verso de la tapa del boletín, precediendo incluso la información editorial, se incluye una cita de Albert Camus: “Sí, todo este ruido... ¡cuando la paz estaría en amar y crear en silencio! Pero hay que saber tener paciencia. Esperar aún a que el sol selle las bocas.” (*Arte y rebelión*)

<sup>46</sup> En el ejemplar de Cortázar del tomo 2 de *L’homme sans qualité* (Robert Musil, Éditions du Seuil, 1958), disponible en la Biblioteca Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid, se lee, subrayada y con una marca lateral, la siguiente afirmación: “D’une manière ou d’une autre, l’ordre se transforme en désir de tuer” (199). La misma frase aparece traducida al español en una nota manuscrita de Cortázar publicada en *Papelitos* (2009b),

orden –en tanto anquilosamiento y burocratización– mediante la consigna irónica “Cerrojos caídos y puertas abiertas”, que escandalizaría al doctor Gómez y a la señora Rodríguez (Cortázar, 2012a, 485), es retomada por el “nosotros” del MNS, que observa cómo “la casa se nos llenó de moscas”. La rebelión consistiría entonces en suspender el avance lineal, teleológico –y por tanto, disciplinante– del tiempo histórico para dar lugar a un desplazamiento por las vías de “lo inesperado [que] no es lo irracional”. Se trata ni más ni menos que de sostener una cierta forma de existencia, un modo de habitar el mundo, “modalidad natural del que vive *para esperar lo inesperado*” (Cortázar, 2010 [1967], 44), modalidad respetuosa de otras lógicas y otras libertades. No otra cosa supone el *porvenir de la revuelta* planteado por Julia Kristeva: “La cultura *re-vuelta* explora la permanencia de la contradicción, lo provisorio de la reconciliación, la evidencia de todo lo que pone a prueba la posibilidad del sentido unitario” (1999, 24).

Contra la formalidad de la letra muerta, la Acción Poética surge así como una “comunidad paralela que acciona por confluencia y no por competencia” y procura “superar la incomunicación reinante con los de otras comunidades” (Declaración de México, 1964). Lo que emerge en esta declaración conjunta, resultado del Encuentro de poetas, es la experiencia de otros modos de comunicación, otras formas de construcción de redes materiales, intersubjetivas y afectivas, que no establecen una relación dialéctica con el modelo de la izquierda socialista latinoamericana gestada en torno a la Revolución Cubana, y más precisamente a Casa de las Américas, sino que circulan *en paralelo*: “Todo...participa...de esa respiración de la esponja en que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables” (Cortázar, 2010, 7). Se manifiesta, de esta manera, un modo de pensamiento en que no hay la opción por esto *o* aquello sino la confluencia de esto *y* aquello (a la vez uno y otro).<sup>47</sup> Se trata del enhebrado de itinerarios comunitarios paralelos, no

---

publicación facsimilar póstuma de manuscritos, dibujos, cuentos breves y anotaciones oníricas del escritor: “De una manera u otra, el orden se convierte en deseo de matar Musil, II, 199.” (s/p).

<sup>47</sup> Identificada con este pensamiento no dialéctico, correlativo de un claro posicionamiento en torno a lo común y la comunidad, en 1970 la crítica de arte Carla Lonzi publica su estudio *Escupamos sobre Hegel* (Rivolta Femminile, Milan, 2018 [1970]), en el que se detiene sobre la dialéctica como una dinámica “prevista por la cultura patriarcal, que es la cultura de la toma del poder” (Lonzi, 2018, 32). En su producción asoma el carácter

coincidentes pero coexistentes, que permiten entrar en comunicación con “un mundo del que nos ha separado y nos separa un aberrante dualismo de raíz occidental” (Cortázar, 2010, 207).<sup>48</sup> Es a este aspecto capital de la experiencia comunitaria al que apunta Cortázar en su “indignada aportación a este nefasto primer encuentro de la Acción Poética Interamericana”:

Cronopios de la tierra americana, muestren sin vacilar la hilacha. Abran las puertas como las abren los elefantes distraídos, ahoguen en ríos de carcajadas toda tentativa de discurso académico, de estatuto con artículos de I a XXX de organización pacificadora. Háganse odiar minuciosamente por los cerrajeros, echen toneladas de azúcar en las salinas del llanto y estropeen todas las azucareras de la complacencia con el puñadito subrepticio de la sal parricida. (Cortázar, 2012a, 485).

El ruido resultante de estos cruces se vuelve más audible en ciertas instancias de la producción escritural de Cortázar: la tapa de *Último round* (Siglo XXI, 1969), por ejemplo, expone –sobre el final de la década– las tensiones existentes entre juego y trabajo, entre sueño y revolución (Figura 5).

---

no dialéctico de una serie de conflictos emergentes en la época, entre los que cabría considerar en primer término el movimiento feminista pero también las luchas ambientales y el pensamiento de la decolonialidad, en los que la lógica de la sustitución (de un orden estatuido por otro) es adversada por una lógica de desplazamiento, que suspende el orden para poder avanzar.

<sup>48</sup> En un ejemplar de la primera edición de *Le plaisir du texte* (1973) que el propio Cortázar adquiere ese mismo año (ejemplar hoy disponible en la Fundación Juan March) aparecen diversas marcas y anotaciones. En un pasaje, Barthes se pregunta por la diferencia entre goce y placer. En él, Cortázar hace una doble marca lateral sobre el margen izquierdo que alcanza el párrafo: “un sujet clivé, qui jouit à la fois, à travers le texte, de la consistance de son moi et de sa chute.” (“un sujeto dividido que goza simultáneamente a través del texto, de la consistencia de su yo y de su caída”, traducción de Nicolás Rosa, Editorial Siglo XXI, 2008, 31). Con miras a lo que sigue en esta tesis, me interesa subrayar esta inclinación cortazariana por lo que no se ajusta al “desarrollo lógico, orgánico, histórico”, por las “fuerzas paralelas” en consonancia con la experimentación de un “sujeto dividido”.



Figura 5. Portada de la primera edición de *Último round* (Siglo XXI editores, 1969)

Bajo el título del volumen, lo que sería el copete que corresponde al título *Último round* está ocupado por una cita de Lenin (“Hay que soñar, pero a condición de creer seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida real, de confrontar nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía”), en tanto que –justo al lado de la imagen de una muñeca– un breve texto titulado “la revolución no es un juego” advierte al joven revolucionario sobre la necesidad de ser serio y matar los sueños.<sup>49</sup> Mediante un procedimiento irónico que apela al líder soviético y a la noción de juego – promovida con el aviso de la muñeca y censurada con el texto referido–, esta operación de

<sup>49</sup> “Joven amigo: ¿Se siente revolucionario? ¿Cree que la hora se acerca para nuestros pueblos?

En ese caso proceda CON SERIEDAD. La revolución no es un juego. Cese de reír. NO SUEÑE. Sobre todo NO SUEÑE. Soñar no conduce a nada, sólo la reflexión y la seriedad confieren la ponderación necesaria para las acciones duraderas. Niéguese al delirio, a los ideales, a lo imposible. Nadie baja de una sierra con diez machetes locos para acabar con un ejército bien armado: no se deje engañar por informaciones tergiversadas, no le haga caso a Lenin. La revolución será fruto de estudios documentados y de una larga paciencia. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑOS. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑOS. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑOS. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑOS.” (Cortázar, 2010a, tapa).

montaje desmonta un cierto imaginario en torno a la revolución entendida en un sentido unitario, sin contradicciones.

Volviendo al mensaje de Cortázar para el Encuentro, la expresión “mostrar la hilacha” (“Cronopios de la tierra americana, muestren sin vacilar la hilacha”) consiste, según la RAE, en “dejar ver sus intenciones o defectos”, y es comúnmente utilizada para dar cuenta de una circunstancia en que alguien queda expuesto. No otra cosa parece ser la propuesta cortazariana, destinada a *exponer* las propias “debilidades”, los hilos múltiples y heterogéneos que componen las subjetividades de los “cronopios de la tierra americana” (Cortázar, 2012a, 485). Esos hilos vibran según frecuencias distintas, a veces incluso contradictorias entre sí, sin la necesidad de resolver esas vibraciones dialécticamente, esto es, sintetizándolas en una terceridad superadora de los dos hilos iniciales que redunde en una reunión final en lo *uno* (lo *único*). La crítica de la “organización pacificadora” debe leerse en paralelo con la búsqueda de la “incomodidad de buenas conciencias instaladas en verdades monocráticas” (Cortázar, 2010 [1967], 209), expresada en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). En el texto “Casilla del camaleón”, ahí aparecido, Cortázar señala la tendencia del artista a habitar la contradicción no ya como un disvalor o como oposición antagónica sino como manifestación de una determinada sensibilidad afectiva:

Nietzsche, que era un cronopio como pocos, dijo que sólo los imbéciles no se contradicen tres veces al día. No hablaba de las falsas contradicciones que apenas se rasca un poco son hipocresía deliberada (el señor que da limosna en la calle y explota a cincuenta obreros en su fábrica de paraguas), sino de esa disponibilidad para latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico que van cada uno por su lado y cada uno tiene su razón y mueve la sangre y sostiene el universo [...] es que el cronopio y el poeta saben muchas veces que sus contradicciones no van contra la naturaleza sino que son por así decirlo prenaturales, y qué le van a hacer si en algún lugar central los ritmos antagónicos del corazón del gran octopus están moviendo una misma sangre. (ibid.210).

A la manera del pulpo, lxs poetas de la comunidad cronópica procuran latir ritmos diversos, atendiendo a la vez a “la responsabilidad de convertir sus evidencias en solidaridad” y a un trabajo “en la plenitud del silencio” mediante un estado de *disponibilidad*. El “Manifiesto cronópico” cierra con la convicción de que “comprender es acompañar en la acción, para los que están en camino y para los que quieren”, idea también recuperada en el texto introductorio del boletín *Arte y rebelión* a cargo de Aldo Sorensen Vitale (“El hombre



post-cristiano”), que no oculta los malentendidos y los escándalos suscitados, durante el Encuentro, entre “lo viejo (el compromiso político, los manifiestos antifascistas o anticomunistas y la literatura de salón) por un lado y lo nuevo por el otro (el rechazo de la toma del Poder, la teoría y los sistemas; y la insinuación de comunidades paralelas y solidarias que no se publicitan)” (ibid.). En su estudio sobre *Arte y rebelión*, Valeria Manzano considera que la propuesta de fraternidad del MNS se perfila así como la llegada de lo *nuevo*, es decir, como una “emergente contracultura que, en lo fundamental, trazaba nexos interamericanos” (Manzano, 2017, 135) ajenos a “toda legislación de frontera” (“Manifiesto cronópico”).<sup>50</sup> No sorprende, en este sentido, la participación de cuatro miembros del MNS, asistentes al Encuentro de poetas mexicano, en la constitución del jurado de Casa de las Américas algunos meses más tarde, en 1965. El intercambio entre el tiempo nuevo de la “revolución espiritual” y el tiempo “viejo” de la transformación de las condiciones materiales de existencia, incluso con todos los condicionantes históricos, resultaba aún posible y fructífero. Según Manzano, la complementariedad entre las diversas formas de comunidad señaladas “tuvo su punto cúlmine en el encuentro de Nueva Solidaridad en Ciudad de México en febrero de 1964, donde ya se marcaban algunos desbalances y tensiones. Así, mientras muchos ‘subieron’ desde América Latina, pocos ‘bajaron’ desde los Estados Unidos” (Manzano, 2017, 135). La tentativa de reunión poética a escala continental por parte del MNS quedaba tensionada, de este modo, entre el latinoamericanismo revolucionario del Estado socialista cubano y el panamericanismo programático de la Alianza para el progreso.<sup>51</sup>

Ahora bien, si al inicio de la década del sesenta el interamericanismo de la Acción Poética, que recita sus esperanzas “en español, inglés y portugués”, logra una articulación productiva con Casa de las Américas, el antinorteamericanismo creciente que irradian las instituciones y formaciones culturales alineadas con la Cuba revolucionaria –explicable, entre otros motivos, por el siniestro desempeño geopolítico de Estados Unidos en la región–,

---

<sup>50</sup> “A partir de vínculos de tipo estéticos y culturales, y del compartir –o creer compartir– un núcleo básico de crítica política fue sedimentando la decisión de producir lazos fraternales interamericanos, inclusivos de esas posiciones y ‘conciencias despiertas’ en las Américas. Esos lazos ni fueron horizontales ni estuvieron exentos de muchas tensiones, en parte relacionadas con posiciones paternalistas e ‘imperialistas’ de los escritores norteamericanos, y con cuestionamientos velados –y no tanto– de sus pares latinoamericanos.” (Manzano, 2017, 118).

<sup>51</sup> Cabe recordar que *Eco contemporáneo* llevaba el subtítulo de “Revista interamericana”.

volverá cada vez más conflictiva la conciliación en términos que excedan el trabajo estético. Este resquebrajamiento de los vínculos tiene efectos concretos en la ubicación de Cortázar al interior del campo intelectual continental: hacia el final de la década del sesenta, en una carta a Frank MacShane, por entonces director del *Columbia Writing Workshop*, el escritor argentino rechaza la invitación a participar en la Escuela de Artes de la Universidad de Columbia argumentando que

como latinoamericano siento que no debo visitar los Estados Unidos mientras ese país aplique su política imperialista en diversas regiones del mundo y especialmente en América Central y del Sur. Eso no significa que rechace un diálogo con la gente que en los Estados Unidos está luchando, igual que nosotros, por una democracia verdadera y socialista. (Cortázar, 2012b, 42).<sup>52</sup>

En este punto la renuencia paralela, por parte del MNS, a “mirarnos el ombligo y suspirar desconsoladamente” y a la toma del Poder –en tanto sistema de control–, hace resonar una frase recurrente en Cortázar, que él atribuye a Saint-Exupéry, según la cual “amar no es mirarse el uno en los ojos del otro sino mirar juntos en una misma dirección” (Cortázar, 2010, 208).<sup>53</sup> “Acompañar en la acción”, entonces, significa una forma de apuesta por un compromiso político capaz de sortear la lógica identitaria que tiende invariablemente a lo uno, a las “verdades monocráticas”, para proponer un avance en paralelo, a la vez la libertad creativa y el compromiso intelectual, lo uno y lo otro *acompañándose*, no sin conflictos, en un itinerario común.

Otro fuerte punto de fricción aparece al momento de pensar la dimensión de la libertad individual: “Porque sí es importante lo que queremos individualmente, pero también lo que saldrá de nuestra confluencia”. El uso enfático del “sí” evidencia, en esta proposición del Manifiesto, el carácter contestatario del mensaje: si la combatividad hasta entonces inédita de la comunidad intelectual latinoamericana empieza a cristalizar en un

---

<sup>52</sup> La carta sería traducida por Gregory Rabassa y publicada en inglés –por pedido del propio MacShane– en *The New York Element* el 1 de noviembre de 1969.

<sup>53</sup> En la transcripción del manuscrito de *Rayuela*, incluida en la edición crítica de la Colección Archivos, se lee: “Saint Exupéry había pensado que amar no debía ser mirarse el uno al otro en los ojos sino mirar juntos en una misma dirección. Pero el amor de los hombres era siempre como un espejo, dialéctica de, devolvía la imagen en la imagen del ser amado, y romper esa dialéctica y tomados de la mano saltar la barrera de la otredad parecía una empresa infinitamente demorada, porque en la otredad no había respuesta, los hombres hablaban y vivían entre ellos sin querer saber que otra fuerza los reclamaba y les hacía señas.” (Cortázar, 1992, 91).

antiintelectualismo que exige una forma particular de politización de la vida cada vez mayor de parte de los escritores –en el sentido del abandono de la esfera de lo individual para obrar en función de las necesidades colectivas–, la propuesta del MNS está orientada a sostener a la vez “lo que queremos individualmente” y el compromiso “con la realidad”, con “convicciones que no estamos dispuestos a abandonar”. Este intento de encabalgamiento de la libertad individual y la responsabilidad con las determinaciones comunes es uno de los vectores que va modulando la relación, extendida durante cerca de veinte años, entre Cortázar y la política cultural de la revolución cubana: en “Algunos aspectos del cuento”, conferencia pronunciada hacia 1963 en La Habana durante su primer viaje a la isla, sostiene que “el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio.” (Cortázar, 2014 [1963], 25-26). Casi dos décadas más tarde, hacia 1980, en el marco del ya recuperado discurso en la constitución del premio literario de Casa de las Américas, sus nociones de pueblo e individuo siguen visiblemente atravesadas por la dimensión de la libertad:

contra la noción entusiasta o ingenua de que un pueblo termina siempre por liberarse [...], frente a ese convencimiento de que las masas tienen siempre la razón en la historia, creo más que nunca que eso sólo es cierto y seguro cuando los pueblos son realmente la suma de los individuos que los componen, entendiendo por individuo a aquel que es capaz de pensar por sí mismo al término de un proceso educativo que le ha dado las bases de una visión coherente del mundo, de la historia, de su país y del conjunto de la humanidad. (Cortázar, 1994 [1980], 219).

Para el momento en que Cortázar escribe la carta a la Acción Poética, hace ya más de un año que forma parte del Consejo de Redacción de la revista de *Casa de las Américas* (número doble 13-14, julio-octubre de 1962), junto a Ezequiel Martínez, Manuel Galich y Emmanuel Carballo. En su respuesta del 17 de agosto de 1964 a una carta de Roberto Fernández Retamar, quien no era aún director de la revista de Casa, Cortázar registra una conciencia entusiasta del advenimiento de “un tiempo americano” (Cortázar, 2014, 33), a partir del comentario recibido sobre el efecto producido en América Latina por la aparición de *Rayuela*. Tres años más tarde, el ya mencionado “Casilla del camaleón” (publicado originalmente en el número 221-223 de la revista *Índice*, Madrid, 1967) testimonia una

lectura mucho más crítica del “tiempo latinoamericano” y, por consiguiente, de la política cultural cubana:

vivimos un tiempo latinoamericano en el que a falta de verdadero Terror hay los pequeños miedos nocturnos que agitan el sueño del escritor, las pesadillas del escapismo, del no compromiso, del revisionismo, del libertinaje literario, de la gratuidad, del hedonismo, del arte por el arte, de la torre de marfil; la sinonimia y la idiotez son largas. Todo comisario está pronto a ver en el poeta al maricón o al cocainómano o al irresponsable de turno (Cortázar, 2010, 211)<sup>54</sup>

En este último caso, el tiempo latinoamericano pasa a vehicular un modo fuertemente disciplinante de asumir la tarea de la escritura. La alusión al poeta maricón, por lo demás, termina de orientar la crítica dirigida hacia la persecución a homosexuales en la Cuba revolucionaria, crítica que se reitera sucesivas veces en la escritura cortazariana, especialmente durante su vínculo con la revolución sandinista –abordada en el capítulo 4 de esta tesis–, y que, por lo demás, en nada libera a Cortázar del machismo que pretende señalar desde afuera. En cuanto a la irresponsabilidad denunciada por el comisario, vendría a dar cuenta de la “responsabilidad del poeta, ese irresponsable por derecho propio, ese anarquista enamorado de un orden solar y jamás del nuevo orden o del slogan que hace marcar el paso a cinco o setecientos millones de hombres en una parodia de orden” (ibid.210). En la tensión entre ese orden solar de una poesía emergente y el nuevo orden que se construía trabajosa e improvisadamente, sin modelos previos, en una isla del Caribe, Cortázar sostiene el interjuego contradictorio, ambivalente, no-dialéctico desde la escritura misma: en el texto “El avión de los cronopios”, que aparece por primera vez en el Cuaderno N°3 de *Marcha* (julio de 1967, 11-13) –dedicado íntegramente a Cuba– y se publica poco después en *La vuelta al día...*, tan

---

<sup>54</sup> La reflexión resulta interesante para pensar el lugar que Cortázar reserva al escritor en la emancipación política de los pueblos del continente: “Creo que en el fondo lo que más me ha estremecido es esa maravillosa frase, esa pregunta que resume tantas frustraciones y tantas esperanzas: <<¿De modo que se puede escribir así por uno de nosotros?>>. Créeme, no tiene ninguna importancia que haya sido yo el que escribiera así, quizá por primera vez. Lo único que importa es que estemos llegando a un tiempo americano en el que se pueda empezar a escribir así (o de otro modo, pero así, es decir, con todo lo que tú connotas al subrayar la palabra) [...] la presencia, por primera vez, de un público lector que distinguía a sus propios autores en vez de relegarlos y dejarse llevar por la de las traducciones y el esnobismo del escritor europeo o de moda [...] Ingenuamente, un periodista mexicano escribió que *Rayuela* era la declaración de la independencia de la novela latinoamericana. La frase es tonta pero encierra una clara alusión a esa inferioridad que hemos tolerado estúpidamente tanto tiempo, y de la que saldremos como salen todos los pueblos cuando les llega su hora. No me creas demasiado optimista; conozco a mi país, y a muchos otros que lo rodean. Pero hay signos, hay signos...contento de haber empezado a hacer lo que a mí me tocaba, y que un hombre como tú lo haya sentido y me lo haya dicho.” (Cortázar, 2014, 33-34)

sólo cinco páginas antes de la cita recuperada más arriba, se sugiere que el país de los cronopios coincide con el territorio cubano (“de pronto se ve un palmar”), lo que parecería confirmarse con la imagen de un “Gran Reverbero “Inexplosivo Cubano””, ubicada en el margen derecho (ibid.206).

#### 1.4. “Tender puentes en todas las direcciones”

Hacia inicios del siglo XXI, en una reconstrucción retrospectiva de los sesenta, Miguel Grinberg considera que “en vez de aspirar a ocupar el sitio de los poderes corruptos, belicistas y obsoletos (verticalistas) de aquellos tiempos, se trataba de tomar el propio poder (horizontalista) de creación y de experimentar modalidades diferentes de la vida en común.” (Grinberg, 2010, 32). Más allá de las manifestaciones verticalistas que desde nuestro presente se advierten en ese horizontalismo anhelado, el MNS asumió el proyecto de bordar una red intermitente, silenciosa y solidaria en torno a individualidades más o menos cronópicas: con “el cronopio Henry Miller” como presidente honorario, y junto al “cronopio Antonio <<Giorgio>> Dal Masetto” como co-fundador, desde el sur global surge la propuesta de una comunidad que pueda “existir poéticamente”, capaz de “proclamar una vez más la balada utopista de la hermandad cronópica” (ibid.34-35).<sup>55</sup> Esta experiencia contracultural, cuyo origen sería catalizado en parte por la acción creativa de Cortázar, supone una forma de *ir hacia lo común* que tiende más bien al trabajo “en la plenitud del silencio” y, consecuentemente, se ubica en los márgenes del bloque histórico, lejos de los estertores de la época, sin ser casi objeto de indagación por parte de la historiografía, en lo esencial centrada

---

<sup>55</sup> El potencial contracultural de los cronopios fue recuperado en distintas regiones y circunstancias de la década en América Latina, lo que sería fuertemente aprovechado por el propio Cortázar en la construcción de su imagen intelectual y política. En *Último round*, por ejemplo, se incluye la fotografía de una pared en la que alguien escribió:

#### **AQUÍ HABITA LA POESÍA**

##### **LOS CRONOPIOS VS. EL SISTEMA**

Debajo de la fotografía se lee: “Esto pasó en Venezuela y lo registró **Rocinante**, desde donde rompen lanzas los cronopios Edmundo Aray, Efraín Hurtado, Héctor Malavé Mata y Mauro Bello (junio de 1969)” (Cortázar, 2010a, 17, énfasis en original).

en la hegemonía de las perspectivas propiamente antiimperialistas, ni tampoco abordado por la crítica especializada en los movimientos de la contracultura sesentista.<sup>56</sup>

Hacia octubre de 1979, en ocasión de un coloquio en el Wilson Center de Washington sobre “El surgimiento de la nueva narrativa latinoamericana, 1950-1975”, la intervención de David Viñas recupera la figura de Cortázar, su “modo de ser” escritor, distanciándose de sus lecturas más difundidas sobre su colega. En esa instancia de balance de una época, Viñas le reconoce la capacidad de “tender puentes en todas direcciones”, su tendencia al *bricolage* y su condición de “paradigma de emergentes”:

Nivel ideológico/nivel poético. Lo natural/lo desnaturalizado. Lo dado/lo puesto. Languie/Parole. El humus/la emergencia. Los continuos/la diferencia. Los comunes denominadores/lo individual. Lo determinante tan enorme/la libertad tan de resquicio. Cortázar. Julio. (Viñas, 1984, 42)

En efecto, al volver sobre la escritura de Cortázar, de lo que se trata es de escribir una literatura que pueda “hacerse cargo de la alteridad” (ibid.46), que haga latir sincrónicamente los múltiples corazones de los pulpos “sin omnipotencias ni impotencias” (ibid.47), capaz de “involucrarse en la ironía de sí mismo” (ibid.46) y mostrar sin vacilar la hilacha, no para resolver su heterogeneidad contradictoria en una síntesis dialéctica trascendente, como parece indicar Viñas, sino para exponerlos y exponerse, desde el cuerpo de sus textos y desde su cuerpo mismo. Esa exposición de sí es un *don* de sí, no en tanto sacrificio o anonadamiento del individuo sino, antes bien, como apertura constitutiva al registro del otro. Prestar oído a su silencio común, mirar juntxs en una misma dirección, acompañar en la acción: como se verá durante los capítulos que siguen, en la práctica escritural de Cortázar sólo *ahí* hay puente, afecto, encuentro comunitario.

Este primer acercamiento permite registrar la potencia desmontadora del archivo, cuyo modo de mirar opera como un bisturí para abrir la presunta unicidad del texto a las heterogeneidades temporales que lo habitan. Desde esta perspectiva, ha sido posible re-leer los

---

<sup>56</sup> Para presentar *sus* años sesenta, Grinberg anota algunos de los fenómenos que signaron esa *otra* época: “Fueron los años de la Beatlemania, la prensa alternativa, la antipsiquiatría, las comunidades intencionales, el rock progresivo, las (anti) universidades libres, el movimiento pacifista contra el conflicto en Vietnam, el Poder Negro, los hippies, la psicodelia, la migración de gurúes asiáticos hacia Occidente, el festival de Woodstock, la Internacional Situacionista, el Mayo francés, el teatro del absurdo, la poesía visionaria, el misticismo profético, la Bossa Nova, las nuevas <<olas>> del cine europeo y de las Américas, Astor Piazzolla, los sacerdotes para el Tercer Mundo, la <<nueva izquierda>>, y mucho más.” (Grinberg, 2010, 32).

sentidos comunitarios latentes en ese Encuentro de poetas de 1964 en México, punto de anclaje de una fuerza cronópica que la escritura de Cortázar dinamiza.

## CAPÍTULO 2

### ANGUILAS Y ESTRELLAS EN LA HORA DE LOS CHACALES: UNA POÉTICA DEL *ENTRE*

Tal como ha sido dicho en la introducción de esta tesis, leer desde el archivo no se trata únicamente de exhumar documentos desconocidos sino también de leer lo que está al alcance de todxs, acaso tapado por otros textos pero que una mirada atenta puede activar. Desde esa mirada es que se vuelve posible rastrear la presencia de lo que denomino el *pulso comunitario* cortazariano. En este sentido, de las múltiples y diversas publicaciones de Cortázar, la ya mencionada *Prosa del observatorio* es sin duda una de las menos leídas por el público en general y por la crítica especializada. El volumen es publicado en 1972 en Barcelona como parte de la colección *Palabra e imagen* de la Editorial Lumen, por entonces a cargo de Esther y Oscar Tusquets, que en sus propios términos procuraba “establecer un diálogo, sin jerarquía, entre un escritor y un fotógrafo” (Tusquets, 1971). Las treinta y seis fotografías incluidas, en este caso, fueron tomadas por el propio Cortázar en los observatorios del sultán Jai Singh durante su viaje por Jaipur, Delhi, hacia abril de 1968, para ser más tarde intervenidas por el fotógrafo Antonio Gálvez en París. Ya en diciembre de ese año, Cortázar escribe a su editor en Sudamericana y amigo, Francisco Porrúa, pidiéndole opinión sobre su “proyecto de un libro sobre los observatorios mágicos de Jay Singh” (Cortázar, 2012c: 655), en tanto que en abril de 1969, en carta dirigida a Esther Tusquets, agradece el pedido de un texto suyo para la colección *Palabra e imagen* (Cortázar, 2012d, 48).

En la correspondencia publicada los rastros de tal proyecto quedan suspendidos hasta que en una carta dos años posterior, de junio de 1971, Cortázar le manifiesta a su traductora al francés, Laure Guille-Bataillon: “trato de olvidarme de los líos cubanos y de trabajar en un texto sobre...las anguilas. Una especie de locura” (Cortázar, 2012d, 220). Como se explicará más adelante, el texto que se conoce como *Prosa del observatorio* responde al pulso múltiple de las tomas fotográficas en Jaipur y de esa “especie de locura” sobre las anguilas. No obstante, ¿qué movimientos tienen lugar en ese proyecto escriturario?, ¿cómo cartografiar el insólito recorrido de una escritura que comienza con la primera captura en Delhi y se



desplaza con un marcado hermetismo durante cerca de once páginas redactadas entre París y Saignon?

La primera página, ajena a la numeración del libro, proporciona un breve comentario aclaratorio que permite entender en parte este desvío respecto del proyecto inicial:

Las referencias al ciclo de las anguilas proceden de un artículo de Claude Lamotte publicado en *Le Monde*, París, 14 de abril de 1971; huelga decir que si alguna vez los ictiólogos allí citados leen estas páginas, cosa poco probable, no deberán ver en ellas la menor alusión personal: al igual que las anguilas, Jai Singh, las estrellas y yo mismo, son parte de una imagen que sólo apunta al lector.

Las fotos de los observatorios del sultán Jai Singh (Jaipur, Delhi) fueron tomadas en 1968, con una película de mala calidad; en París, Antonio Gálvez las convirtió en lo que aquí se muestra y que le agradezco. (Cortázar, 1972, s/p)

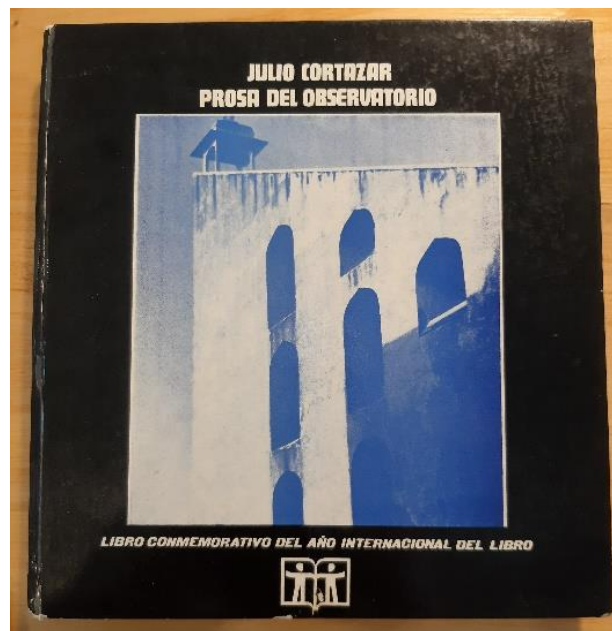
El artículo de Claude Lamotte sobre el misterioso ciclo de las anguilas es leído por Cortázar en plena ebullición de lo que se conoció como “caso Padilla”, en el marco de una inédita agudización del conflicto entre la intelectualidad y la dirigencia política de la Revolución cubana.<sup>57</sup> En efecto, la textualización oscilante de *Prosa del observatorio* tiene lugar en lo insólito del cruce de esos dos universos referenciales, entre los estertores de un episodio que trastocaría definitivamente la configuración del campo intelectual latinoamericano y la lectura azarosa de una nota periodística que llama la atención del escritor. Este rasgo permite considerarlo como la cristalización de un momento de intensidad en la escritura cortazariana, capaz de hacer constelación con otras *texturas* que convoca. Entre su viaje a la India de 1968 y la primera edición de este libro híbrido, Cortázar escribe y publica “Noticias del mes de mayo” (*Casa de las Américas*, N°53, marzo-abril, 1969); *Último round* (Siglo XXI, 1969); *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (Siglo XXI, 1970); *Viaje alrededor de una mesa* (Editorial Rayuela, 1970); “Policrítica en la hora de los chacales” (*Cuadernos de Marcha*, N°49, mayo, 1971) y *Pameos y meopas* (Ocnos, 1971). Como puede

---

<sup>57</sup> El caso Padilla tiene sobre todo un valor de síntoma de una tensión mucho antes perceptible. Al calor de los acontecimientos, Benedetti escribe: “Por fin estalló la bomba. Durante años, el asunto fue postergado, esquivado, pasado por alto. Pero ahí estaba. Si algo hay que agradecerle al episodio Padilla, es que de algún modo haya sido el detonante de un problema al que era necesario meterle mano: las relaciones entre cultura y revolución, con candentes subtemas como libertad de expresión para el escritor, posibilidad de crítica dentro de una sociedad socialista, inmunidad o vulnerabilidad del artista, etc.” (Benedetti, 1971, 37). El artículo de Lamotte en *Le Monde*, por otra parte, se encuentra disponible en línea: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/04/14/le-grand-voyage-des-jeunes-anguilles-vers-l-europe-s-acheve-avec-le-printemps\\_2460871\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/04/14/le-grand-voyage-des-jeunes-anguilles-vers-l-europe-s-acheve-avec-le-printemps_2460871_1819218.html) (consultado el 7/4/2023).

observarse, este período fue particularmente productivo para Cortázar, quien en paralelo estaba escribiendo lo que se convertiría en *Libro de Manuel*, publicado por Sudamericana en marzo de 1973 pero cuya redacción está fechada por el propio escritor entre 1969 y 1972 (Cortázar, 1973, 386). Resulta interesante pensar, en este sentido, las implicancias compositivas y metodológicas de esa concomitancia escritural en Cortázar: el escritor lee un artículo que lo convoca y, en lugar de incluirlo como material, como recorte de prensa en la novela que está escribiendo, deja que ese texto vire hacia otro lado.

Si se atiende a este momento de la escritura cortazariana, ¿cuándo empieza –a escribirse– *Prosa del observatorio*?, ¿cómo pensar los materiales que lo configuran?, ¿qué texturas lo componen?, ¿cuál es el vínculo que propone entre palabra e imagen?, ¿qué acontecimientos se inscriben en ese extenso *entre* del proceso creativo que va desde los sucesivos instantes de las tomas fotográficas en el observatorio del sultán Jai Singh hasta las decisiones, tomadas en un departamento de París, relativas al diseño de la edición de lujo Lumen, seleccionada para conmemorar el año internacional del libro?<sup>58</sup> (Figura 6), ¿cómo dar cuenta de los ritmos diversos, las velocidades impares, los pulsos que dinamizan esa escritura escurridiza?



---

<sup>58</sup> Para un estudio detenido de las relaciones entre imagen y escritura en la obra de Cortázar, en especial sobre su funcionamiento en los “libros almanaque” (*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*) y en las “colecciones híbridas” (*Silvalandia* y *Territorios*), ver María de Lourdes Dávila (2001). *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*, Beatriz Viterbo.

**Figura 6.** Tapa de la primera edición, Lumen, 1972

Para transitar estas preguntas, la hipótesis que propongo es que la aparición de *Prosa del observatorio* cifra una zona de intensidad singular, sin equivalentes, en el proyecto escriturario de Cortázar. Esta intensidad, este *mínimo temporal* (Koselleck, 2001, 39), se configuraría mediante una escritura que dibuja un movimiento espiralado, con la potencia de poner en relación temporalidades diversas, que interrumpe la continuidad entre un antes y un después y desvía la marcha unidireccional de la historia, abriendo una salida no calculada ni calculable por el lado de lo inesperado mediante un texto sobre “una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella que es una anguila” (Cortázar, 1972, 13).

A fin de leer ese movimiento de escritura, parto de la necesidad de la contextualización de los documentos de trabajo, recuperando así una premisa metodológica planteada oportunamente por Derrida en *Archivo y borrador*:

Hay que recontextualizar al máximo, no solamente en el contexto socio-político, sino también en el contexto biográfico: aportar datos, identificar, etc. Es necesario a la vez tener en cuenta el poder de descontextualización y de la indeterminación del origen y de la destinación, y, al mismo tiempo, pegarse lo más cerca posible (Derrida, 2013, 215).

En la constelación que me propongo mostrar es posible detectar órbitas heterogéneas que interactúan: el fragmento ya citado de la carta a Laure Guille-Bataillon (“trato de olvidarme de los líos cubanos y de trabajar en un texto sobre...las anguilas. Una especie de locura”) plantea un vínculo estrecho entre el proceso de escritura de *Prosa del observatorio* y la coyuntura política en la isla (Cortázar, 2012b, 220). Si, en una primera instancia, la acelerada temporalidad revolucionaria de Cuba parecería disparar en Cortázar una escritura concebida como *corte*, *olvido* y *distanciamiento* con respecto a los conflictos suscitados en torno al caso Padilla, en lo que sigue la lectura que propongo se corre de esa interpretación y tiende a situar esta extraña escritura sobre las anguilas en una “dinámica de convergencia (nunca simplista, siempre ambivalente)” (Logie, 2003) que sostiene la tensa coexistencia de las dimensiones

poética y política en la escritura cortazariana.<sup>59</sup> A continuación, entonces, me detendré en ese momento histórico en que tiene lugar la textualización de *Prosa del observatorio*.

## **2.1. Intensidades y estrategias discursivas: Cortázar y la familia intelectual latinoamericana ante el caso Padilla**

Entre los meses de marzo y mayo de 1971 todo parece precipitarse en Cuba: el arresto del poeta Heberto Padilla, acusado de actividades subversivas tras la lectura pública de su libro *Provocaciones* en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) (20/3/71); su autocrítica en forma de carta abierta al Gobierno Revolucionario (5/4/71); la primera carta de intelectuales dirigida a Fidel Castro en contra de esa detención (9/4/71) –que Cortázar contribuye a formular y firma–; el discurso de Fidel en el cierre del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en La Habana (1/5/71), donde niega la entrada a Cuba a los “intelectuales burgueses”; y la “Declaración de los 61”, segunda carta de intelectuales al Comandante en Jefe de la Revolución (22/5/71), que Cortázar decide no firmar por considerarla “violentísima... de una insolencia y de un paternalismo que nada justificaba” (Cortázar, 2012d, 229).<sup>60</sup>

En este marco, la posición asumida por Cortázar resulta singular en la medida en que supone

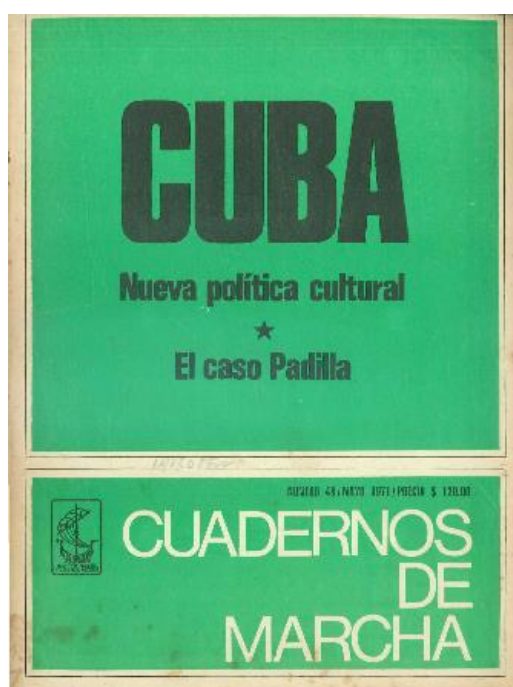
una actitud diferente tanto de los incondicionales defensores de la Revolución cubana como de los críticos como Vargas Llosa. Cortázar vivió el caso Padilla con una sensación de angustia y ambigüedad que no se percibe en los demás intelectuales involucrados (Aguirre, 2018, 337).

---

<sup>59</sup> En cartas a Félix Grande y a Francisco Porrúa de febrero de 1971, Cortázar indica la decisión de volver a Cuba hacia fin de año, junto a Vargas Llosa, “para hacer un cursillo sobre el cuento, que es lo mejor que puedo hacer por el momento en pro de los cubanos” (Cortázar, 2012d, 194). Ese mismo día, 15 de febrero, escribe a Paul Blackburn: “Fui a Cuba el mes pasado, volví hace diez días, y todavía tengo una gran cantidad de ‘misiones’ políticas y semi-políticas que cumplir en behalf of the Cuban boys, you know.” (ibid.190). Lo cierto es que, sea por las resonancias del caso Padilla o por otras razones, Cortázar no vuelve a visitar la isla sino hasta enero de 1976, coincidiendo exactamente con el período de cinco años antes señalado de la política cultural en Cuba.

<sup>60</sup> Esta segunda carta fue firmada por sesenta y un intelectuales, una larga lista que va desde Jean-Paul Sartre y Pier Paolo Pasolini hasta Claribel Alegría y Vargas Llosa. Resulta interesante comparar las transcripciones de esta carta en el número 49 de *Cuadernos de Marcha* y en el periódico de origen franquista *Madrid* del 20 de mayo de 1971 (en línea, <https://rialta.org/segunda-carta-de-los-intelectuales-a-fidel-castro/>, consultado el 7/4/2023) en la medida en que las diferencias en el matiz axiológico para medir la proximidad entre la orientación asumida por la política cultural cubana y la experiencia soviética durante el stalinismo se vuelve especialmente significativas en este contexto de polarización discursiva.

Para dimensionar la excepcionalidad de este momento de intensificación discursiva y sus efectos en los vínculos entre Cortázar y la Revolución cubana, es fundamental acudir al número 49 de Cuadernos de *Marcha*, aparecido en mayo de 1971, cuyo título tiene un fuerte valor de síntesis: “Cuba. Nueva política cultural. El caso Padilla” (Figura 7). En este documento se publican por primera vez en castellano “La autocrítica de Padilla”, “Policrítica en la hora de los chacales” y el “Discurso de Fidel Castro (1° de mayo de 1971)”, entre otros materiales que integrarían “la llamada nueva política cultural cubana, dentro de la cual se inserta el caso Padilla” (Editorial, 3).<sup>61</sup>



**Figura 7.** Portada del N°49 de *Cuadernos de Marcha*

La nota editorial que encabeza el número es un llamado a distinguir “las simples verdades que son las que perdurarán -esperamos- cuando el fuego de artificio se apague y el agua recupere su cauce”, verdades enumeradas en cuatro breves puntos que estructuran la publicación: 1) que “[e]star con la Revolución Cubana es un deber primario”; 2) la necesidad

---

<sup>61</sup> A fin de medir la “novedad” de las decisiones dirigentes en relación con las políticas culturales, resulta útil pensar la recordada expresión de “mancos mentales” que Fidel Castro utilizara hacia 1962, en las escalinatas de la Universidad de La Habana en el marco del quinto aniversario del asalto al Palacio Presidencial, para referirse a la puesta en práctica de ciertas formas de censura oficial (ver Castro, 1962, en línea: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1962/esp/f130362e.html>, consultado el 7/4/2023).

de no olvidar que los errores que la Revolución cometa no invalidan “su grandeza y su trascendencia” que “el caso Padilla es lamentable” y que su autocrítica “cae en la abyección”; 4) que el discurso de Fidel Castro “nada agrega a los muchos y altos méritos de éste”. El texto concluye afirmando que ese “accidente del camino” (entrecomillado original) no impide que la Revolución continúe su marcha. Terminado el Editorial, y después de una carta abierta de Enrique Lihn a Padilla, aparece la autocrítica del poeta.<sup>62</sup> No es mi intención discutir en esta tesis el sentido y el valor de esa declaración sino puntualizar y dimensionar las reiteradas alusiones a Cortázar que ahí tienen lugar.<sup>63</sup> tras las referencias a los escritores cubanos Lisandro Otero, Guillermo Cabrera Infante y René Dumont, el español José Agustín Goytisolo, los periodistas K.S.Karol y Lee Dockwood, el poeta Hans-Magnus Enzensberger, el crítico británico J.M.Cohen y el editor Carlos Barral, el nombre “Cortázar” aparece consecutivamente en tres ocasiones. En esa instancia del escrito, hacia el final, Padilla recupera el artículo “Ni traître ni martyr”, que el escritor argentino había publicado en *Le Nouvel Observateur* (N°230, París, 7 de abril) en 1969, a propósito del conflicto suscitado por la publicación del poemario *Fuera del juego*. Siguiendo a Padilla,

Cortázar en cierto modo trató de impedir que la campaña contra Cuba tuviera más resonancia y que a mí se me considerara un mártir. Pero en esencia me defendió. Ni traidor ni mártir, sostenía Cortázar. Y reconocía que había en mis poemas amargura y pesimismo, que era producto de un hombre ideal que las revoluciones quisieran, etc. La defensa de Cortázar me benefició extraordinariamente. (Padilla, 1971, 15)

---

<sup>62</sup> La carta sería transcrita y reproducida de formas diversas según el medio: la revista de *Casa de las Américas* incluye una versión parcial en el número 65-66 de marzo-junio de 1971, mientras que la revista *Libre* publica la versión completa entregada a *Prensa Latina* (Gilman, 2012, 236).

<sup>63</sup> Cabe señalar, no obstante, la dificultad que supuso y supone este texto como experiencia de lectura, es decir, lo complejo que resulta leer y aceptar el abismo que plantea entre enunciado y enunciación, más aún si se tiene en cuenta el período de apenas dieciséis días que va de la detención hasta la presunta fecha de redacción del documento. Desde el punto de vista psicoanalítico, podría conjeturarse que no existe “rectificación subjetiva” (Lacan, 1988, 581), esto es, que hay ahí una desvinculación total entre el sujeto y lo real, lo cual vuelve plausible la posibilidad de que el texto en cuestión haya sido *redactado* por otra persona: se trata de una posición enunciativa imposible en la medida en que no aparecen *shifters*, no hay signos de apropiación subjetiva del discurso. Quien habla ahí es el acusador, no el acusado: “El hombre que escribió esas páginas [una novela de Padilla no publicada] era un hombre que iba camino a su propia destrucción moral y física” (Padilla, 1971, 15). En su declaración incluida en el apartado “A favor y en contra” del número ya mencionado de *Cuadernos de Marcha*, el mexicano José Revueltas sostiene que la tarea del escritor es “esclarecerse a sí mismo” y en tal sentido considera que “la carta del poeta Heberto Padilla no es un producto de la tortura física. Heberto Padilla dice en su carta una verdad por la cual renuncia a la verdad: se arrepiente de haber intentado esclarecerse y se esclarece, así, mistificadamente, en la **otra** verdad, en la razón de estado” (Revueltas, 1971, 32, énfasis en el original).

Mediante el énfasis en la primera parte de la fórmula “ni traidor ni mártir”, la ayuda que Cortázar le habría proporcionado consiste, desde esta perspectiva, en reconstituir –y presuntamente rehabilitar– la figura de Padilla en el campo intelectual cubano primero y latinoamericano después. Si bien el acusado aduce la tentativa por parte de Cortázar de evitar mayores repercusiones contra la política cultural cubana, en el marco de una carta destinada a “rectificar, compensar a la revolución por el daño que puedo haberle ocasionado” (ibid.11), la supuesta “defensa” del poeta cubano por parte del escritor argentino resulta al menos comprometedora en el sentido de que le exige tomar la palabra para expedirse a favor o en contra –y en lo inmediato– sobre el asunto.

Este es un tiempo de urgencia. Todo silencio supone, en esa atmósfera cultural, una forma de complicidad con el bando contrario. Se trata del “estado generalizado de sospecha” (Gilman, 2012, 162) que circulaba incluso al interior de la familia intelectual latinoamericana. En este sentido la correspondencia publicada permite leer la incomodidad y el vértigo que el “caso” provocó en el ritmo de escritura de Cortázar en particular. En carta del 23 de marzo de 1971 a Ángel Rama, tres días posterior al arresto de Padilla, el escritor argentino advierte: “Ya no se puede escribir cartas tranquilas a los amigos, como ves, la aceleración es demasiado grande” (Cortázar, 2012d, 199). Una semana más tarde confiesa a Jean Andreu: “Querido Jean, te escribo dos líneas al vuelo. El asunto Padilla + 2.000.000 más, han, me temo, acabado con mis fuerzas. Y lo malo es que hay que seguir *p’alante...*” (ibid.201). Dos meses después, la tensión parece haber ido en aumento. Hacia el final de una larga carta a Paul Blackburn escrita desde Saignon con fecha del 25 de mayo, y tras presentarle su nuevo Volkswagen T2A Westfalia, una suerte de automóvil-dragón apodado “Fafner”, el tono de la escritura se altera abruptamente:

éstas son las buenas noticias. Las malas se llaman Cuba: Fidel nos ha “excomulgado” a los escritores que le mandamos un mensaje pidiéndole información sobre el arresto del poeta Padilla. Hay una situación tensa y desagradable, pero espero que poco a poco veremos mejores días; he estado deprimido y triste por eso, pero ya voy mejor y sigo creyendo en lo bueno de la revolución cubana y oponiéndome a sus aspectos negativos. (ibid.218)

La excomunión referida se habría efectuado durante el célebre discurso de Fidel Castro, mencionado previamente, en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación

y Cultura, cuyo texto es recuperado en el número de *Marcha* abordado, y que ha tendido a leerse como una consecuencia más o menos directa de la primera carta de lxs intelectuales que le fuera enviada. En palabras de Cortázar, esa primera carta, que contó con cincuenta y cuatro firmantes prestigiosxs al momento,

era un simple pedido de información sobre el arresto de Padilla, y la expresión de una inquietud frente a algo que parecía responder a una nueva pulsión sectaria en la isla. Yo firmé esa carta, que suponía un mínimo de injerencia en los asuntos internos cubanos, pese a lo cual fue ella la que provocó el violento ataque de Fidel y nuestra “excomuni3n” (ibid.229).

En un contexto de convulsiones inéditas, en el que “las relaciones personales que unían a la familia intelectual latinoamericana se agriaron” (Gilman, 2012, 233) en muchos casos definitivamente, Cortázar escribe “Policrítica en la hora de los chacaes”: el 23 de abril de 1971 envía al menos tres cartas –a Haydée Santamaría, Carlos Fuentes y Carlos Franqui– junto con las correspondientes copias del texto en cuesti3n.<sup>64</sup> En su mensaje a Fuentes actualmente inédito y conservado entre los Julio Cortázar Papers de la Universidad de Princeton, la alusi3n a la prisa para expresar su “‘descarga’, como dicen precisamente los cubanos”, se repite en el inicio y en el cierre al punto de desacomodar la sintaxis esperable: “Dos líneas ‘al raje’, porque los tiempos que vivimos, bueno, tú lo sabrás mejor que yo puesto que me mandas un recorte con unas líneas al margen, y se ve que no tienes tiempo de escribir.” (Cortázar, carta a Fuentes, 23/5/1971, archivo Princeton Library). Respecto del material que le envía, considera que es lo que pudo expresar ante la imposibilidad “de organizar un texto sistemático” (ibid.). De esta manera, el decir cortazariano se deja leer declinado por una temporalidad urgente, una necesidad impostergable de “decidir por cuenta propia” (ibid.) ante las exigencias de la hora: “Policrítica...” vendría a ser la forma expresiva de esa decisi3n, consistente en “el hecho de que la revoluci3n cubana sigue siendo algo que en esencia difiere de lo que pasa en nuestros múltiples gorilatos, me obliga a estar con ell3s, sin callar mi punto de vista, negándome al úkase de Fidel, cortándome solo como dicen los

---

<sup>64</sup> La única nota al pie incluida en la publicaci3n de “Policrítica...” en el número 49 de *Cuadernos de Marcha* permite precisar temporalmente el proceso de escritura, en la medida en que cita el fragmento de un cable de la UPI (United Press International) del “12/V/71” (Cortázar, 1971, 36). Esta informaci3n permite conjeturar el cierre del proceso de escritura del poema entre el 12 y el 23 de mayo de 1971.



tangueros.” (ibid. subrayado en original).<sup>65</sup> Contra la lectura que pretendía ver en lo que estaba ocurriendo el surgimiento de una fase de corte stalinista de la revolución, el subrayado supone una clara toma de posición y un discernimiento entre lo esencial y los errores remediabiles que lo implica en un proceso históricamente situado sin apelar al principismo paternalista de la segunda carta de los intelectuales.<sup>66</sup> La resistencia al “úcase de Fidel”, expresión mediante la cual vincula la excomunión referida a los decretos con fuerza de ley durante la Rusia imperial, funciona también como afirmación de una co-participación, un modo de habitar un territorio común a contrapelo de eventuales desacuerdos con los mandatos del líder, una forma de “estar con ellos”.<sup>67</sup> De hecho, es ese contacto cuya pérdida advierte en varios de sus colegas. Al explicar a Fuentes su negativa a firmar la segunda carta sostiene: “me pareció que era una pura pérdida de contacto con una realidad harito más compleja de lo que puede parecer a vista de europeos y quizá de algunos que aprovechan la volada para romper del todo con algo que ya no les gusta como les gustó en otro tiempo” (Cortázar, archivo Princeton Library).

Por otra parte, en la carta a Haydée Santamaría en la que le envía la copia de “Policrítica”, Cortázar escribe:

---

<sup>65</sup> El vocablo “gorilatos”, utilizado por Cortázar, remite a “gorila” en el sentido que esta palabra detenta en Argentina: si bien su sentido ha ido cobrando diversos matices durante los últimos setenta años, en principio se usa para aludir a una persona “antiperonista”, radicalmente opuesta al proyecto nacional de Juan Domingo Perón. Siguiendo a Retamozo y Schuttenberg, el término, “originado para nombrar la violencia de la alteridad al peronismo, reconoce una doble dimensión. Por un lado, identifica a un proyecto político-económico en favor de los sectores dominantes nacionales y extranjeros. Por otro, denuncia una actitud de desprecio y de incomprensión hacia la cultura popular y hacia las formas políticas de los sectores subalternos.” (2016, 1).

<sup>66</sup> La apelación a una “esencia” innegociable se reitera en su carta del mismo día a Carlos Franqui: “Sigo creyendo que la Revolución cubana merece, en esencia, una fidelidad que no excluya la crítica, una presencia siempre posible para colaborar al triunfo de su lado positivo...” (Cortázar, 2012d, 216).

<sup>67</sup> Ocho años antes, Cortázar escribe a Paul Blackburn: “El gran peligro en Cuba (y Castro, el Che Guevara y la mayoría de los intelectuales lo saben) es el comunismo ‘duro’, de corte stalinista. Si esa tendencia triunfara en Cuba, la revolución estaría perdida. Hasta ahora Fidel ha conseguido eliminar a los ‘duros’, y apoyarse en el sector moderado del comunismo. ¿Pero lo conseguirá siempre? Ése es el drama, sin contar la falta de máquina, de piezas de repuesto, de medicamentos, y mil inconvenientes derivados del bloqueo.” (Cortázar, [1963] 2012d, 355). No deja de ser significativo el que, unas líneas más arriba, se ponga de manifiesto el papel de los intelectuales y la confianza que su alineamiento casi unánime con la revolución inspira en el escritor: “quizá lo que más me impresionó en Cuba fue el apoyo de los intelectuales a la revolución [...] Los conocí a todos, los oí hablar, escuché sus críticas (porque las críticas abundan, pero no son negativas, siempre proponen algo constructivo), y me convencí de que una revolución que tiene de su parte a todos los intelectuales, es una revolución justa y necesaria. No puede ser otra cosa, no puede ser que centenares de escritores, poetas, pintores y músicos estén equivocados.” (ibid.355).

Puedo, pues, decir mi palabra, individualmente, sin concederle otro valor que el de la sinceridad y la solidaridad. Quiero que usted la conozca directamente. No es una carta, ni un ensayo, ni un documento político bien razonado; es lo que nace de mí en una hora muy amarga pero en la que hay sin embargo una plena confianza en muchas cosas, y sobre todo en la Revolución.

Acepte estas páginas, que he de difundir lo más posible para disipar tanto equívoco como los que compruebo diariamente en la prensa internacional. (Cortázar, 2012d, 215)

En este caso, desde el paratexto “carta” que sirve de soporte para el documento enviado, la posición enunciativa procura distanciarse del corporativismo de la familia intelectual (Gilman, 2012, 259), ajustándose a una valoración individual que se pretende a la vez sincera y solidaria. De este modo, Cortázar asume abiertamente una tarea de difusión con el propósito declarado de contrarrestar el descrédito producido por el tratamiento mediático del caso.<sup>68</sup> “Policrítica...”, el poema adjuntado, pide entenderse entonces como una intervención a título personal en la esfera pública –y más precisamente en la circulación de los cables de información–, lo que la ubicaría como una de las pocas “estrategias individuales capaces de salirse de esa comunidad de voces” (Gilman, 2012, 253), a la vez que viene a indicar la imposibilidad de consolidar un puro shifter “yo” escritural, esto es, la implicación de otros en lo que se presume propio:

Me cuesta emplear esta primera persona del singular y más me cuesta / decir: esto es así, o esto es mentira. Todo escritor, Narciso, se masturba / defendiendo su nombre, el Occidente / lo ha llenado de orgullo solitario. ¿Quién soy yo / frente a pueblos que luchan por la sal y la vida / con qué derecho he de llenar más páginas con negaciones y opiniones personales? / Si hablo de mí es que acaso, compañero, / allí donde te encuentren estas líneas, / me ayudarás, te ayudaré a matar los chacales, / veremos más preciso el horizonte, más verde el mar y más seguro el hombre. (Cortázar, 1971, 34)

La impugnación de una instancia subjetiva constituida en tanto “escritor” mediante la escritura misma supone una lúcida estrategia discursiva, la apelación una vez más a una

---

<sup>68</sup> En el texto “Heberto Padilla, ni traidor ni mártir”, ya mencionado y recuperado en la propia autocrítica de Padilla, Cortázar inicia advirtiendo: “Cuando las aguas están revueltas, el pescador reina: jamás hubo aguas más revueltas ni pescadores más apurados para aprovecharlas. Es suficiente ver la cubierta de la edición francesa [de Editions du Seuil del libro censurado de poemas de Padilla, *Fuera del juego*] para descubrir el primer arpón: ‘¿Se puede ser poeta en Cuba?’. Si uno formula esta pregunta es que uno puede –o quiere– responder ‘no’. Mis numerosos viajes a Cuba, los lazos que me unen desde hace largo tiempo con sus dirigentes y los intelectuales de ese país, la gran amistad que yo siento por Heberto Padilla, me obligan a responder ‘Sí’, a esa pregunta. Sí, uno puede ser poeta en Cuba.” (Cortázar, archivo) La primera edición en castellano del texto es publicada en el número 200 de la revista *Confirmado* (abril de 1969).

ambivalencia que oscila entre la pérdida y la recuperación del poder autorial, la apropiación y desapropiación del discurso, la inscripción y el desplazamiento en los territorios ideológicos en pugna. ¿Qué es –o pretende ser– ese texto que Cortázar escribe en el álgido marco de las disputas entre intelectuales y dirigentes? ¿Se trata de literatura, de una declaración panfletaria? ¿Quién lo escribe, quién responde por él?

Para ingresar a estos interrogantes en torno a “Policrítica...” es importante tener presente que se trata del primer escrito con rasgos abiertamente literarios (la versificación del discurso, por ejemplo) redactado y publicado por Cortázar desde la aparición de *Último round* en octubre de 1969.<sup>69</sup> Gilman identifica en esa decisión una estrategia que apela a “la ‘literaturización’ de su discurso” (Gilman, 2012, 259), en la medida en que

Cortázar entendió que el campo de los oponentes y los amigos debía desreferencializarse y rebautizarse, que muchas de las palabras cuestionadas (autocrítica, por ejemplo) podían restaurarse mediante alguna clase de hipérbole o demasía que sólo podía encontrarse en las aspiraciones “estéticas” de los discursos. (ibid.259-260)

En este sentido, resulta significativo que “Policrítica...” se publique paralelamente en una “edición de autor, fuera de comercio, en formato de tríptico de 51x21cm, sin fecha de imprenta, aunque sí figura la fecha en que firmó este poema: mayo de 1971” (Aquilanti y Barea, 2014, 67) y también en el número de *Cuadernos de Marcha* ya mencionado, en el que constituye el único aporte estrictamente literario; es decir, desde su misma inscripción el poema cumple un doble itinerario privado y público: acompaña las cartas a amigos (Fuentes y Franqui) y colegas (Haydée Santamaría), es distribuido como tríptico entre gente cercana y alcanza una llegada internacional con su inclusión en la serie de *Cuadernos* de uno los semanarios de izquierda de mayor circulación en América Latina de la época.<sup>70</sup> Se trata del primer número de los *Cuadernos de Marcha* que concierne exclusivamente a Cuba (Figura 8) después del difundido N°3, aparecido en julio de 1967, del que Cortázar también había participado con un anticipo de *La vuelta al día en ochenta mundos*. De las nueve secciones

---

<sup>69</sup> Según Susana Gómez, forma parte del “ciclo de estabilización del territorio discursivo en el sociograma ‘Revolución Cubana’” (Gómez, 2007, 48), que se extendería durante la década del 70 dibujando un paulatino alejamiento de Cortázar del comité editor de la revista de *Casa de las Américas*, en particular, y de la política cubana en general.

<sup>70</sup> La carta de Cortázar a Haydée Santamaría aparecerá publicada años más tarde, en el número doble 145-146 (julio octubre de 1984), homenaje a Cortázar, de la revista de *Casa de las Américas*. Ver Anexos (Imágenes 11 a 13).

que componen este número 49, sólo se incluyen cuatro apartados con autorías no grupales: los textos de Cortázar, Mario Benedetti (“Las prioridades del escritor”), Ángel Rama (“Una nueva política cultural en Cuba”) y el discurso del 1 de mayo de Fidel Castro. La intervención del escritor argentino en una publicación ya consagrada y destinada a reponer los hechos fundamentales del “caso Padilla” confirma la consideración de Gilman según la cual “las tácticas más interesantes desde el punto de vista de una pragmática del discurso fueron las de Julio Cortázar y Gabriel García Márquez” (Gilman, 2012, 249).<sup>71</sup>

SUMARIO	
INTRODUCCIÓN	3
CARTA ABIERTA DE ENRIQUE LIHN	5
LA AUTOCRÍTICA DE PADILLA	11
A FAVOR Y EN CONTRA: MARIO VARGAS LLOSA, HAYDÉE SANTAMARÍA, DECLARACIÓN DE LOS 61, DECLARACIÓN DE INTELLECTUALES Y ARTISTAS URUGUAYOS, GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, CHARLES BETTELHEIM, RODOLFO WALSH, JOSÉ REVUELTAS	19
POLICRÍTICA EN LA HORA DE LOS CHACALES de JULIO CORTÁZAR	33
LAS PRIORIDADES DEL ESCRITOR por MARIO BENEDETTI	37
UNA NUEVA POLÍTICA CULTURAL EN CUBA por ÁNGEL RAMA	47
DECLARACIÓN DEL PRIMER CONGRESO NACIONAL DE EDUCACIÓN Y CULTURA DE CUBA	69
DISCURSO DE FIDEL CASTRO (1º DE MAYO DE 1971)	87

**Figura 8.** Índice del número 49 dedicado a Cuba

“Policrítica...” ocupa las páginas 33 a 36 y sigue a la sección “A favor y en contra” de Padilla, en la que aparecen las opiniones de Vargas Llosa –quien renuncia al comité de la revista *Casa de las Américas* en esa misma carta-intervención–, Haydée Santamaría, García Márquez, Charles Bettelheim, Rodolfo Walsh y José Revueltas junto a la “Declaración de los 61” y la “de los intelectuales y artistas uruguayos” (*Marcha*, 1971, 19-32). La inscripción del

<sup>71</sup> Conviene tener presente que la primera edición de *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* (Ediciones Siglo Veinte), donde Viñas señala “los límites del proyecto cortazariano” (Viñas, 1972, 66), es de enero de 1971. Al año siguiente, el ya mencionado primer número de la revista *Hispanérica* publica la entrevista que le realiza Mario Szichman, en la que Viñas reafirma su lectura sobre el escritor, lo que resultará el detonante de la polémica abierta entre ambos.

texto en ese lugar de la publicación vuelve virtualmente imposible sustraer la lectura de “Policrítica...” al sesgo de los dos bandos en disputa. En esa experiencia lectora, la escritura de Cortázar queda enmarcada en una modalidad fuertemente polarizada y atravesada por la conflictividad propia de las denuncias, defensas y argumentaciones cruzadas (Figura 9).<sup>72</sup>

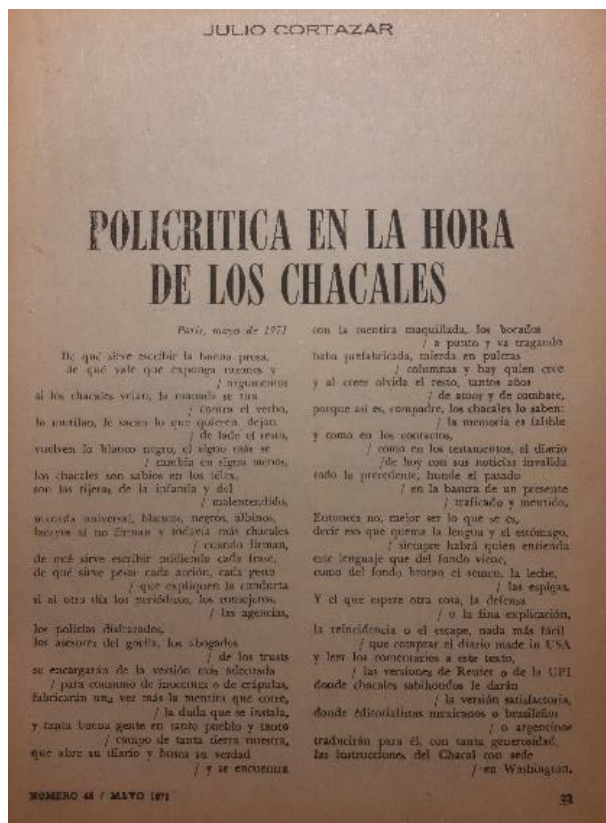


Figura 9. Primera página de “Policrítica en la hora de los chacales”, en el n°49 de *Cuadernos de Marcha*

<sup>72</sup> En “Las prioridades del escritor”, texto ya citado a cargo de Mario Benedetti y que sigue inmediatamente al de Cortázar en este número de *Cuadernos...*, se recupera la distinción gramsciana entre “intelectuales”, categoría que comprendería a todos los hombres, y “función de intelectuales”, reservada a un grupo específico en las sociedades capitalistas, después de lo cual se lee: “La más urgente tarea de los intelectuales revolucionarios es quizá la de disolverse como casta intocable, integrándose en el pueblo a que pertenecen, y hacerlo mediante el esfuerzo, modesto pero invaluable, de ayudar a que todo hombre recupere esa función de intelectual de que hablaba Gramsci; de hacerle saber que sí puede desempeñarla, ya que la función de intelectual no es un privilegio sino un derecho, no es una regalía sino un compromiso” (Benedetti, 1971, 43). El escritor uruguayo cierra parafraseando a la vez el verso de Carlos Puebla en la canción “Y en eso llegó Fidel” y la frase quizá más difundida de las *Palabras a los intelectuales* (1961) de Fidel Castro: “**se acabó la diversión**. El escritor, por su sola condición de tal, no goza de ninguna inmunidad, de ningún derecho sacrosanto. Dentro de la revolución, su derecho debe ser ganado como el de cualquier revolucionario, o sea: corriendo su riesgo, comprometiendo su destino.” (ibid.44-45, énfasis en el original).

Sobre la primera página de “Policrítica...” figuran el nombre del escritor, el título de la publicación, el lugar y la fecha de escritura (“París, mayo de 1971”) y el texto distribuido a doble columna. Siguiendo a Gilman, en este “texto-manifiesto” Cortázar habría logrado articular “una fórmula de compromiso que combinaba lo que se iba a decir, lo que se pretendía decir, lo que se podía decir, lo que no se podía decir y el género mediante el cual podía ser dicho todo aquello” (Gilman, 2012, 259). En efecto, lo que se está impugnando ya en los primeros versos es el modo de producción, manipulación y consumo de información en las sociedades capitalistas desarrolladas, en tiempos de una disputa bipolar por la información, la desinformación y la contrainformación:

De qué sirve escribir la buena prosa, / de qué vale que exponga razones y argumentos / si los chacales velan, la manada se tira contra el verbo, / lo mutilan, le sacan lo que quieren, dejan de lado el resto, / vuelven lo blanco negro, el signo más se cambia en signo menos” (Cortázar, 1971, 33)

Desde el inicio el texto busca señalar las limitaciones que la manipulación mediática imperialista imponía a la libre circulación de los discursos, el cerco sobre lo que podía ser dicho y efectivamente escuchado (o leído): los chacales aludidos en el título se presentan como piezas aleatorias que participan de los periódicos, las agencias internacionales de noticias, eligen “la versión de Reuter o de la UPI...la versión satisfactoria” y siguiendo

las instrucciones del Chacal con sede / en Washington las pondrán en correcto castellano, / mezcladas con saliva nacional, con mierda autóctona, fácil de tragar. / No me excuso de nada y sobre todo no me excuso de este lenguaje, es la hora del Chacal, de los chacales / y sus obedientes: los mando a todos a la reputa madre / madre que los parió, y digo lo que vivo y lo que siento / y lo que sufro y lo que espero” (Cortázar, 1971, 34).

El lenguaje con el que interviene se presume signo de una actitud enunciativa y un tiempo de la escritura que atiende –o al menos dice atender– a la espontaneidad, a la transparencia, a lo indisimulable corpóreo: “decir eso que quema la lengua y el estómago,/siempre habrá quien entienda este lenguaje que del fondo viene, como del fondo brotan el semen, la leche, las espigas”, y más adelante, “y a la vez insistiendo (cuántas veces lo habré hecho para el viento) / en que soy lo que soy, y no soy nada, y esa nada es mi tierra americana, / y como pueda y donde esté sigo siendo esa tierra, y por sus hombres / escribo cada letra de mis libros y vivo cada día de mi vida.” (ibid.33-35). Cuestión de identificaciones sucesivas (“tantos que somos Cuba” (ibid.34); “soy lo que soy, y no soy nada, y esa nada es mi

tierra americana” [ibid.35]; “los que en tantos horizontes somos pedazos de América Latina” [ibid.36]), de desmarques estratégicos, de *policríticas*: en mitad del poema la estructura versificada se interrumpe para intercalar un párrafo encabezado por la frase “Explicación del título”. En él se explicita la factura plurilingüe de la expresión “Policrítica...”, al parecer tomada de una amiga francesa de Cortázar que habría inventado la palabra “policritique”, de la que el escritor resalta la partícula “cri”, *grito* en francés: “Hay que gritar una política crítica, hay que criticar gritando cada vez que se lo cree justo: sólo así podremos acabar un día con los chacales y las hienas”. Se trataría así de introducir la crítica en la política mediante la apelación al grito del cuerpo “como un pulmón que respira” (ibid.34). El *cuerpo* en tanto *decir, decir lo que se siente, ser lo que se dice* (Gómez, 2007) resultan formas efectivas de validación ética, de consolidación de la legitimidad de Cortázar para dar a oír su palabra, especialmente al ser articulada junto con cierto nivel de autocrítica, de puesta en abismo de sí:

si hoy me aparto para siempre del liberal a la violeta, de los que firman los virtuosos textos / por-que-Cu-ba-no-es-eso-que-e-xi-gen-sus-es-que-mas-de-bu-fe-te, / no me creo excepción, soy como ellos, qué habré hecho por Cuba más allá del amor, / qué habré dado por Cuba más allá de un deseo, una esperanza. (ibid.34)

Pero “Policrítica...” también se ampara en la (am)bivalencia de la partícula “poli”, que remite a la *polis* de la política a la vez que deja latir su sentido de lo plural, esto es, una crítica múltiple, disparada en distintas direcciones, que alcanza incluso a sus compañerxs en La Habana:

hay cosas que no trago, / hay cosas que no puedo tragar en una marcha hacia la luz, / nadie llega a la luz si saca a relucir los podridos fantasmas del pasado, / si los prejuicios, los tabúes del macho y de la hembra / siguen en sus maletas, / y si un vocabulario de casuistas cuando no de energúmenos / arma la burocracia del idioma y los cerebros, condiciona a los pueblos que Marx y Lenin soñaron libres por adentro y por fuera, / en carne y en conciencia y en amor, / en alegría y en trabajo. / Por eso, compañeros, sé que puedo decirles / lo que creo y no creo, lo que acepto y no acepto, / esta es mi policrítica, mi herramienta de luz” (Cortázar, 1971, 35)

El grito de Cortázar apela a la recuperación del “verdadero diálogo” en tanto encuentro, contacto doble, “por lo alto y por lo bajo”, con Fidel Castro (“ese hombre que manda en el peligro porque el pueblo/cuenta con él y sabe que está ahí porque es justo, porque en él se define/la razón de la lucha, del duro derrotero/porque jugó su vida con Camilo y el Che y tantos que pueblan/de huesos y memorias la tierra de la palma”), pero

también “con el otro, el sencillo camarada” (ibid.35) sin el cual no hay revolución posible. Ese encuentro necesario, el contacto por lo alto y lo bajo, entre dirigencia y pueblo, entre intelectualidad y autoridad política, sólo podría alcanzarse mediante el ejercicio de una “policrítica diaria” (ibid.35). No obstante, Cortázar tiene buen cuidado en anticipar las reservas que su intervención, que él mismo sitúa en París y no deja de ser la de un hombre de letras, puede activar en quienes leen sus palabras desde la isla: “aceptando el reproche de hablar desde tan lejos” y reconociendo “la torpeza de pretender saberlo todo desde un mero escritorio”, se inscribe a sí mismo en una posición ambivalente con respecto a la orientación asumida por el proceso revolucionario, en un punto indecible entre el adentro y el afuera, atento a defenderlo de “el chacal de turno” y con la distancia suficiente para ejercer “*ahora...mi derecho a elegir*” (ibid.34). De hecho, es con una interpelación directa a la “Revolución hecha de hombres” que concluye su texto:

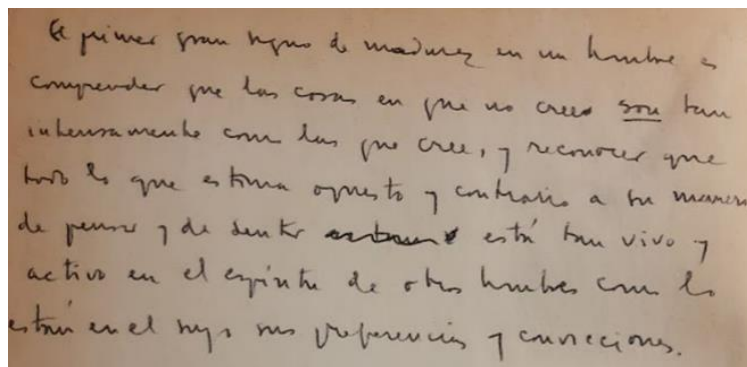
llena estarás de errores y desvíos, llena estarás de lágrimas y ausencias, / pero a mí, a los que en tantos horizontes somos pedazos de América Latina, / tú nos comprenderás al término del día, / volveremos a vernos, a estar juntos, carajo, / contra hienas y cerdos y chacales de cualquier meridiano, / contra tibios y flojos y escribas y lacayos / en París, en La Habana o Buenos Aires, / contra lo peor que duerme en lo mejor, contra / el peligro de quedarse atascado en plena ruta, / de no cortar los nudos a machetazo limpio, / así yo sé que un día volveremos a vernos, / buenos días, Fidel, buenos días, Haydée, buenos días, mi Casa, / mi sitio en los amigos y en las calles (Cortázar, 1971, 36)

El proceso revolucionario se sitúa por fuera de una identidad revolucionaria (Cortázar escribe “somos Cuba”, no “somos la revolución”) aunque en proximidad, en una situación de contacto inminente (“volveremos a vernos, a estar juntos, carajo”), como partícipe de una “comunidad de dicción formada por los intelectuales” (Gómez, 2007, 133). Con “Policrítica...” Cortázar se inscribe abiertamente en esa comunidad de pasiones y de sentidos mediante la asunción de un tono que apela a una crítica esperanzada, a un porvenir en el que esa revolución pueda tener lugar y a cuyo término, “muy lejos, tal vez infinitamente lejos, hay una magnífica quema de banderas, una fogata de trapos manchados por todas las mentiras y la sangre de la historia de los chacales y los resentidos y los mediocres y los burócratas y los gorilas y los lacayos.” (ibid.35). Se trataría de un modo singular de estar juntxs, en común, fundado no en lazos de pertenencia sino de co-participación, la parte de cada unx en el otro, su “sitio en los amigos” (Cortázar, 1971, 36).



Distante de los burócratas-mediocres de dentro y los chacales-gorilas-lacayos de fuera, el escritor diseña una posición de sujeto –y por tanto un lugar de enunciación– no previsto pero posible en la discursividad política de la Revolución cubana, un margen o intervalo que resulta un “decible legítimo” (Gómez, 2007) aunque no necesariamente aceptable o bien recibido por las autoridades político-culturales. Gómez se detiene en esa producción de subjetividad, en la que detecta un “proceso crítico que describe a Cortázar como un híbrido entre los intelectuales orgánicos y los simples simpatizantes, que adhiere pero también puede ofrecer una mirada distanciada y punzante sobre el problema” (ibid.132). Ni integración ni desafección, a la vez que búsqueda de contacto y resistencia, la “Policrítica...” resultó una “herramienta de luz” (Cortázar, 1971, 35) para “crear en el interior de la función-autor una denominación para sí como hombre político” (Gómez, 2007, 134).

En este punto resuena una anotación que Cortázar realiza en la última página de su ejemplar de *50 poems* de e.e.cummings (Universal Library, 1940), libro que el escritor adquiere en Nueva York hacia 1960 (Figura 10):



**Figura 10.** Transcripción: “El primer gran signo de madurez en un hombre es comprender que las cosas en que no cree son tan intensamente como las que cree, y reconocer que todo lo que estima opuesto y contrario a su manera de pensar y de sentir ~~es tan~~ está tan vivo y activo en el espíritu de otros hombres como lo están en el suyo sus preferencias y convicciones” (Cortázar en Cummings, 1940, s/p)<sup>73</sup>

Dada esta actitud ética, en ese contexto dinamitado, que le permite sobrevivir al fuego cruzado entre “la ofensiva de mediocridad y medievalismo vía Congresos y discursos y autocríticas” (Cortázar, [1971] 2012d, 216) y el poder mediático de difamación de las agencias de prensa internacionales, lo característico de la figura de Cortázar parece ser esa

<sup>73</sup> Este ejemplar forma parte de la Biblioteca Cortázar de la Fundación Juan March en Madrid.

estrategia para habitar un terreno común, “esa nada [que] es mi tierra americana” (Cortázar, 1971, 35), sin aceptar un desplazamiento prescrito, avanzando por senderos inesperados, más o menos insólitos: mientras hace circular “Policrítica...” por lugares de publicación heterogéneos, Cortázar está escribiendo “un texto sobre...las anguilas. Una especie de locura” (Cortázar, 2012d, 220).

## **2.2. *Prosa del observatorio* como instancia de convergencias poético-políticas: “ser eso que pregunta”**

Esa “especie de locura” que es el texto sobre las anguilas, anunciado por Cortázar en carta a su traductora, es *Prosa del observatorio*, aparecido como se dijo más arriba en los primeros meses de 1972, en una edición de lujo a cargo de Lumen. El libro propone una poética y a la vez una política del *entre* como instancia constitutiva de lo humano:

Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo,  
Esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre,  
Esa hora orificio a la que se accede al socaire de las otras horas, de la incontable vida con sus horas de frente y de lado, su tiempo para cada cosa, sus cosas en el preciso tiempo (Cortázar, 1972, 7)

El tomo, destacado en la tapa como “LIBRO CONMEMORATIVO DEL AÑO INTERNACIONAL DEL LIBRO”, forma parte de la serie *Palabra e imagen* que Lumen sostenía desde inicios de los sesenta a través de Esther y Oscar Tusquets. En este volumen, el pretendido “diálogo sin jerarquías” entre escritor y fotógrafo, una las premisas de la serie de la editorial, tiene lugar –en primera instancia– en el mismo Cortázar, en sus modos de observar y de escribir. Ahora bien, ¿qué materiales ingresan en esta escritura? Como anticipaba al comenzar este capítulo, los elementos que componen esta textualidad responden a una heterogeneidad palpable: por un lado está la serie de treinta y seis fotografías que Cortázar toma durante su segundo y último viaje a la India en 1968 y más precisamente en su recorrido por el observatorio astronómico del sultán Jai Singh en Jaipur, construido durante la primera mitad del siglo XVIII y que resultó un modelo de precisión astronómica (Figuras 11 y 12); por otro, la ya mencionada nota de Claude Lamotte sobre la migración interoceánica y el ciclo de desove de las anguilas, aparecida en *Le Monde* el 14 de abril de 1971, es la ocasión

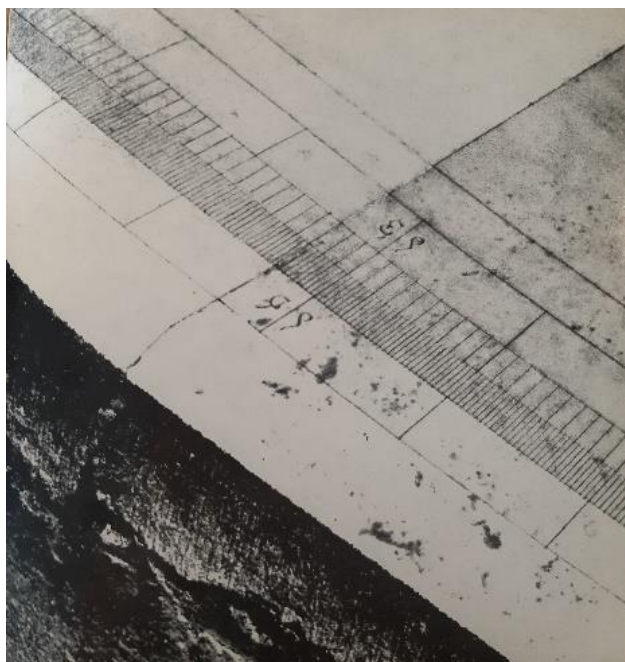
para impugnar el discurso de la ciencia moderna y, por sinécdoque, la racionalidad de la tradición filosófica occidental desde una zona –no alcanzada ni alcanzable por el principio de identidad– en que no pueden sino *resbalar* (ibid.9). Las treinta y seis imágenes incluidas, todas en blanco y negro e intervenidas por el fotógrafo español Antonio Gálvez –quien inscribe así su participación en el libro–, están atravesadas por un tono deliberadamente ambiguo en el que por momentos parece operarse cierto tipo de montaje y donde la presencia humana cede al silencio del mármol (Figura 13).<sup>74</sup> El patio de Jai Singh que registra el ojo de Cortázar está deshabitado. El lector, receptor desprevenido de esa mirada, observa los instrumentos de medición y observación de los astros pero no hay figuras que observen a través de ellos.



**Figura 11.** Captura panorámica del predio del observatorio de Jai Singh

---

<sup>74</sup> Sólo en una de las imágenes hay una figura humana visible. También hay siluetas distantes que cabría considerar personas pero que no permiten determinarlo con seguridad.



**Figura 12.** Detalle de uno de los instrumentos de medición en Jaipur



**Figura 13.** Fotografía de un fragmento del observatorio

En todos los casos, la fotografía ocupa por entero la página en que se inscribe, a la vez que ninguna está numerada ni paginada. Su aparición se da siempre en concomitancia con una página en blanco o con otra fotografía que la convoca. El texto, por su parte, se ubica sin excepción en las páginas impares, por lo que las fotografías interrumpen a cada paso el ritmo de la lectura: en ocasiones se incorporan hasta cuatro imágenes consecutivas, de modo tal que se hace necesario dejar la continuidad del texto *en suspenso*, se detiene en la atmósfera que

cada imagen suscita y el contacto diferido con la escritura obliga a una contramarcha, una vuelta atrás para recuperar –y quizá también delatar– la linealidad invocada en nuestro modo de leer, de movernos *occidentalmente* en el texto.

Estas imágenes dialogan con un texto que, lejos de referirse a las estrellas, apunta hacia el mar y las anguilas. La escritura –enigmática, por momentos hermética– de *Prosa del observatorio* se sitúa en ese lugar incómodo, indefinido por transicional, donde sin embargo es posible “tocar con algo que no se apoya en los sentidos esa brecha en la sucesión [...] algo como un golpe de ala, un descorrerse, un quejido de amor y entonces ya, entonces tal vez, entonces por eso sí.” (ibid.9-11).<sup>75</sup> En la sintaxis de los pasajes escritos hay un gesto sostenido de fluencia, un movimiento análogo al que miles de anguilas cumplen bajo el agua durante sus cerca de veinte años de vida. En efecto, las anguilas parecen haber representado un misterio para la biología: durante siglos tanto pescadores como científicos se preguntaron por qué no era posible encontrar crías de anguilas en las costas y procuraron rastrear sus enormes circuitos migratorios para responderlo. Fue recién a comienzos de siglo XX cuando logró detectarse una de las áreas de desove, descubrimiento atribuido al biólogo e ictiólogo danés, Ernst Johannes Schmidt, quien es explícitamente referido por Cortázar en una primera descripción del ciclo que vertebra en buena medida su texto:

Es así: Johannes Schmidt, danés, supo que en las terrazas de un Elsinor moviente, entre los 22 y los 30 grados de latitud norte y entre los 48 y los 65 de longitud oeste, el recurrente súcubo del mar de los sargazos era más que el fantasma de un rey envenenado y que allí, inseminadas al término de un ciclo de lentas mutaciones, las anguilas que tantos años vivieron al borde de los filos del agua vuelven a sumergirse en la tiniebla de cuatrocientos metros de profundidad, ocultas por medio kilómetro de lenta espesura silenciosa, ponen sus huevos y se disuelven en una muerte por millones de millones, moléculas de plancton que ya las primeras larvas sorben en la palpitación de la vida incorruptible (ibid.15-17)

La vida de las anguilas parece estar signada por uno de los ciclos migratorios más extensos, llegando a recorrer cerca de 2.500 kilómetros desde las aguas del norte europeo para desovar masivamente en el Mar de los Sargazos, conocido por ser el único mar del mundo sin costas, por la abundante presencia de estas algas gigantes, los sargazos, y por estar ubicada en

---

<sup>75</sup> Este es el pasaje elegido por Nancy para el epígrafe de su último libro, *Cruor* (Galilée, 2021), pasaje ya recuperado en la introducción de esta tesis para pensar la noción de “pulso”.

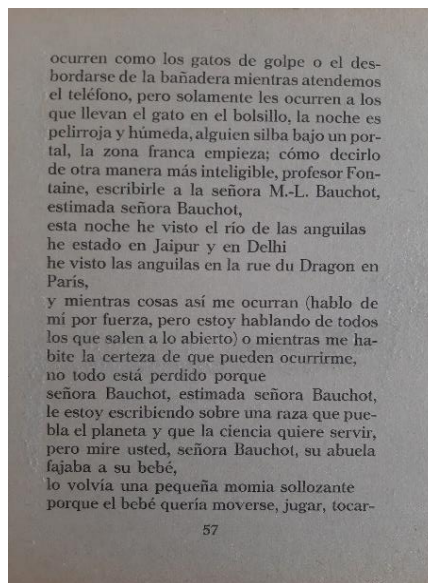
el Triángulo de las Bermudas, en el Atlántico septentrional. El misterio sobre el movimiento migratorio de las anguilas, sobredeterminado por estas condiciones, habría sido recientemente explicado al descubrirse que, tras el desove multitudinario, esos animales mueren, dando lugar con su reproducción al último y al primer acto vital, “danza de muerte y de renacimiento de la galaxia negra” (ibid.17) que por siglos nadie pudo observar.

Con un registro poco frecuente que se pliega a la materia de su discurso, Cortázar va recuperando más o menos fragmentaria y veladamente el ciclo vital de las anguilas –su mutación cromática–, a la vez que sin solución de continuidad vuelve sobre los ritmos del mármol de Jaipur, el flujo de estrellas que miran y miden en silencio sus instrumentos. Algo en el movimiento escurridizo de las anguilas, en el gesto de sumergirse en las tinieblas abisales del océano, ha inquietado una y otra vez la pretensión identitaria que la humanidad –en su compulsión taxonómica– lanza en ese “ir tras el animal” del que habla Derrida (2008), o en términos de Cortázar, ese seguir obsesivo a partir del cual las anguilas *se dan*. Como en el caso de los ajolotes, anfibios predilectos en la escritura cortazariana que tienen la característica poco habitual de conservar sus rasgos larvales en su vida adulta, en *Prosa del observatorio* las larvas aparecen para incomodar la cómoda separación entre lo humano –construido como el único viviente dotado de la palabra y, por lo tanto, sujeto cognitivo excluyente– y lo animal –objeto, antes que sujeto, a ser descubierto, observado, utilizado, consumido o desechado (Cragolini, 2012)–: como si en las angulas –el estado larvario de las anguilas– subsistiera el recordatorio fantasmal de que lo animal viene siempre antes que *yo* –antes que el *yo* antropológico–. Resulta interesante notar, en este punto, que según la RAE la palabra “larva”, además de referir a un animal en desarrollo que todavía no ha alcanzado la organización propia de los adultos de su especie, tiene el sentido de “fantasma” o “espectro”.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Aunque excede los marcos de esta tesis, la cuestión de lo animal dinamiza la escritura de Julio Cortázar desde sus inicios. Hacia 1972 el propio escritor se refiere a sí mismo como alguien que “a partir de Buenos Aires o París lleva ya tantos años proponiendo verbalmente criaturas de incierta ecología” (Cortázar, 2022, 279). Muchas de sus escrituras de lo animal han sido compiladas en el volumen *Animalia*, editado en 2005 y reeditado hacia 2022 por Alfaguara con ilustraciones de Isol (Cortázar, 2022). En su texto “Paseo entre las jaulas”, escrito para acompañar el bestiario de Aloys Zötl, Cortázar escribe sobre las anguilas: “supe muchas cosas de ellos, me ayudaron a comprender otros ritmos, otros ciclos que tendemos a simplificar” (Cortázar, 2022 [1972], 295). Es precisamente *lo otro* de esos ritmos animales lo que interpela al escritor: lo diferente, lo no homologable, eso que expone lo humano a un más allá de las relaciones de dominio y propiedad que las “humanidades” han construido con respecto a lo denominado “animal” (Cragolini, 2012; 2012a). Resulta importante notar que,

Anguilas y estrellas son la materia de la que está hecha esa escritura que se mueve *entre* “la noche pelirroja” de Jai Singh y “la serpiente común” (ibid.29) que los millares de peces articulan. El texto no tiene índice ni capítulos ni apartados con números o nombres. El lector ingresa al flujo escritural, se deja mover por la corriente y encuentra pequeños espacios en blanco que marcan un cambio de ritmo. No hay corte anticipado sino salto de uno a otro referente, pequeñas o grandes torsiones discursivas que van de la prosa a una diagramación poética de las palabras en la página (Figura 14).<sup>77</sup>



**Figura 14.** Una de las varias oscilaciones formales entre la prosa y la poesía

“Sin aviso, sin innecesarias advertencias de pasaje” (ibid.9), las fotografías son también formas de la interrupción, “agujero en la red del tiempo” (ibid.7), un tiempo *otro* dentro del tiempo de un libro que no renuncia a ser literatura:

tan simplemente anillo de Moebius y de anguilas y de máquinas de mármol, esto que fluye ya en una palabra desatinada, desarrimada, que busca por sí misma, que también se pone en marcha desde sargazos de tiempo y semánticas aleatorias, la migración de un verbo (ibid.11)

---

tanto en “Axolotl” como en el caso de las anguilas, Cortázar está insistiendo en una sensación de cercanía y contacto –una forma de comunidad– que no se funda en una identificación por semejanza sino en una diferencia, puesta a circular entre seres vivientes, que multiplica los modos posibles de mirar. Acá resuena una consideración de Vinciane Despret en su ensayo *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*, sobre la necesidad de aprender a volverse capaces de *conceder* atención a las maneras en que otros seres son portadores de atenciones (2022, 13).

<sup>77</sup> En ciertas oportunidades, las oraciones se inician con sangría en la primera línea, incluso si no indican principio de párrafo, como es el caso de la página 7 ya citada.

La galaxia negra de las anguilas en comunidad corre en las profundidades del agua como “la otra dorada allá arriba en la noche corre inmóvilmente” (ibid.15). La figura topológica de la banda de Moebius viene a expresar la imposible continuidad de esos dos planos, esas dos fuerzas que confluyen y convergen en esta escritura: ¿cómo pensar a la vez toda esa lejanía sideral como proximidad? ¿como verso y anverso de qué? Hay un pulso común que mueve los cuerpos de las anguilas por masas de agua kilométricas y los cuerpos celestes que observan los instrumentos ópticos de Jai Singh:

como guiadas por una fórmula de estrellas [...] se desplazarán hacia las fuentes fluviales, buscando en incontables etapas un arribo del que nada saben, del que nada pueden esperar; su fuerza no nace de ellas, su razón palpita en otras madejas de energía que el sultán consultó a su manera, desde presagios y esperanzas y el pavor primordial de la bóveda llena de ojos y de pulsos. (ibid.25)<sup>78</sup>

La fuerza no codificable e inconmensurable de las anguilas y de las estrellas corre el peligro, sin embargo, de quedar presa de las redes codificantes del discurso científico occidental. Así, el profesor Maurice Fontaine, “de la Academia de Ciencias de Francia” (ibid.27), la señorita Callamand, la señora M.-L. Bauchot junto con “la enciclopedia Espasa que sabe tanto sobre las anguilas” (ibid.37) son artificios alegóricos más o menos paródicos de las formas de constitución y circulación del saber propias de las sociedades modernas, instancias que aparecen para “conjurar lo innominable y verterlo en pergaminos tranquilizadores, herencia para la especie, lección de escuela, barbitúrico de insomnios esenciales” (ibid.27), firmemente amparadas en “su certidumbre de una verdad posible” (Blanchot, 2008, XIII), inapelable. El movimiento subacuático de las anguilas, sus

---

<sup>78</sup> Durante una entrevista que le realiza Eligio García, sobre cuyo título volveré luego, Cortázar se detiene en la anécdota del nacimiento de *Prosa del observatorio*: “fui a la India con una de esas conferencias de las Naciones Unidas, y allí descubrí los observatorios astronómicos de Jai-Singh, un sultán mogol del siglo XVIII que era astrónomo y astrólogo. Me parecieron bellísimos, y les hice unas fotos: las que están en el libro. Pero cada vez que las observaba me decía que merecían un texto especial que las acompañara. Pasaron años sin que se me ocurriera nada, incluso olvidé las fotos. Pero un día, leí un artículo científico de Le Monde sobre la vida de las anguilas, que son tan misteriosas, sobre todo su ciclo vital; viven en las profundidades del mar, donde se reproducen, vuelven a la superficie (en la zona del mar de los Sargazos), se encaminan hacia tierra firme, invaden diferentes ríos del mundo, van hasta lo más alto, y luego regresan al mar en un ciclo que dura muchísimos años y que es completamente inexplicable desde el punto de vista lógico. Una perfecta y total locura. Y leo sobre ese ciclo y siento allí como una especie de latido, de ritmo cósmico. Naturalmente, pensé en el cielo y en las estrellas. Entonces recuerdo el observatorio de Jai-Singh, y las fotos que había tomado. Busqué las fotos, las contemplé y me senté, escribiendo el texto de un solo jalón, casi como un poema” (Cortázar, Archivo de Casa de las Américas).



convergencias individuales en una “serpiente común” (ibid.29), sus ritos de pasaje entre el mar abierto y el agua dulce de los ríos, suponen una experiencia a contrapelo de la pretensión cuantificadora del discurso de la ciencia pos-cartesiana y de sus emisores, quienes “ahincan las teorías de nombres y de fases, embalsaman las anguilas en una nomenclatura, una genética, un proceso neuroendocrino [...] y las estrellas huyen de los ojos de Jai Singh como las anguilas de las palabras de la ciencia” (Cortázar, 1972, 39-41). Como las estrellas consteladas, resistentes al recuento y a las taxonomías enciclopédicas, a lo largo de la historia de la civilización occidental las anguilas han sabido sustraerse a la captura en la fijación identitaria del discurso científico, rebelándose “[c]ontra lo petrificado de una matemática ancestral” (ibid.43) que procura codificar esa multitud sin número que se desplaza con rumbo permutante.

Del mismo modo, en *Prosa del observatorio* la escritura cortazariana se metamorfosea sin cesar al entrar en contacto con elementos eclécticos que suponen cadencias diversas y paralelas. La sintaxis poética se teje junto con la aparición de términos difíciles de asimilar en el decir de lo literario: persiste en su denuncia de la “Dama Ciencia”, saltando del agua oceánica y mediterránea a la observación del cosmos en Jaipur, atacando por ambos frentes su deseo de determinación, su obsesión constitutiva de reducir lo múltiple a la unidad de lo definible, de absorber la potencia de lo abierto, lo desconocido, lo no-del-todo-cognoscible mediante “nuevas palabras tranquilizadoras” (ibid.23).<sup>79</sup> Frente al peligro del exceso, de lo que rehúye una significantización sin más, la ciencia propondría la organización en

---

<sup>79</sup> En su ejemplar de *El arco y la lira* (1956), dedicado por su amigo Octavio Paz y que se conserva en la Fundación Juan March de Madrid, Cortázar subraya y marca con rayas laterales numerosas frases y párrafos que resuenan con la escritura de esta *Prosa del observatorio* y con otras zonas de su obra: “Mediante un repentino tajo lo poético desarraiga las palabras” (11); “Clasificar no es entender.” (15); “El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga ‘algo’. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. En efecto, el ritmo no es medida, sino tiempo original” (57); “El poema no solo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad. Y esta reconciliación, que no implica reducción ni trasmutación de la singularidad de cada término, sí es un muro que hasta ahora el pensamiento occidental se ha rehusado a saltar o a perforar.” (93). En cuanto a este último fragmento, el ejemplar permite leer una anotación en lápiz por parte de Cortázar en el margen superior de las páginas 92 y 93 (“juego de los contrarios”) con flechas que apuntan a los párrafos involucrados. Ver Anexos (Imágenes 14 y 15). Por otra parte, la idea de “muro” para referirse a algo así como los marcos epistémicos de Occidente no está lejos de las imágenes elegidas por Cortázar en la escritura analizada.

magnitudes, enumeraciones y clasificaciones según un criterio triple de orden, eficiencia y homogeneización:

Ah, pero no ceder al reclamo de esa inteligencia habituada a otros envites: entrarle a palabras, a saco de vómito de estrellas o de anguilas; que lo dicho sea...y que no sea por solamente dicho, que eso que fluye o converge o busca sea lo que es y no lo que se dice: perra aristotélica, que lo binario que te afila los colmillos sepa de alguna manera su innecesidad cuando otra esclusa empieza a abrirse en mármol y en peces, cuando Jai Singh con un cristal entre los dedos es ese pescador que extrae de la red, estremecida de dientes y de rabia, una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella que es una anguila. (ibid.13)

La desconfianza ante el discurrir de lo decible –para salvar la distancia entre lo que *es* del sujeto, lo que (le) acontece y el modo en que eso puede ser dicho– y la apelación al binarismo de la tradición occidental vienen a denunciar una modalidad de pensamiento en la que, dada una dualidad, hay que optar y subsumir uno de los términos al otro, una lógica de cuño aristotélico que se interrumpe al dar con una escritura cuya materia principal de reflexión es aleatoriamente “una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella que es una anguila” (ibid.13), un discurrir delirante que, buscando asomarse a una zona de proximidad, se inscribe en el *entre* como locus de enunciación, como intersticio.<sup>80</sup> Como las anguilas, esta *prosa* del observatorio no hace sino escurrirse, ceder a un (im)pulso sobre el que ni escritor ni lectorxs poseen control absoluto:

Así yo -una vez más el Occidente odioso, la obstinada partícula que subtiende todos sus discursos- quisiera asomar a un campo de contacto que el sistema que ha hecho de mí esto que soy niega entre vociferaciones y teoremas. Digamos entonces ese yo que es siempre alguno de nosotros, desde la inevitable plaza fuerte saltemos muralla abajo (ibid.51)

El campo de contacto que ese *yo* –incómodo, a su pesar– identificable con Cortázar viene a proponer, implica la suspensión de un sistema de pensamiento que se presume cerrado a través de la salida por “lo abierto”, categoría recurrente en la escritura cortazariana,

---

<sup>80</sup> En este punto la dinámica de esta escritura de Cortázar, y sus posiciones ambivalentes en el campo intelectual latinoamericano, se dejan leer a través de la noción de *entre-lugar* acuñada por Silviano Santiago (Santiago, 2018, 61-81) a fines de los sesenta. En su trabajo fundacional “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, escrito en 1969, leído durante un congreso en la Universidad de Montreal precisamente en 1971 y publicado hacia 1978, Santiago se pregunta: “¿cuál sería entonces el rol del intelectual contemporáneo frente a las relaciones entre dos naciones que participan de una misma cultura –la occidental–, pero en un contexto en el que una mantiene un poder económico sobre la otra?” (2018, 70-71). Santiago analiza el comienzo de *62/Modelo para armar* (Sudamericana, 1968) como ocasión para manifestar el carácter irreverentemente traslaticio de la escritura latinoamericana, forma de la traducción que sólo puede entenderse como transformación (Santiago, 2018, 76).

que sugiere un movimiento en “dirección hacia otro entendimiento” (ibid.49). El ingreso – precario, por asomos y arrimos– en ese territorio no delimitable, “abierto a otro sentido que a su vez nos abre” (ibid.49), es condición de posibilidad para que esta escritura tenga lugar: se trata de esa “hora orificio” que horada la uniformidad de la experiencia, algo que le sobreviene al *yo* (“mientras cosas así me ocurran (hablo de mí por fuerza, pero estoy hablando de todos los que salen a lo abierto) o mientras me habite la certeza de que pueden ocurrirme, no todo está perdido” [ibid.57]), reluctantante a las identificaciones mediante un modo de estar *entre*, transicional y resistente a la lógica monolítica de la ciencia y la moral occidentales.<sup>81</sup> Lo que se abre –y abre a su vez la constitución subjetiva– es una temporalidad signada por una porosidad no suturable:

la anguila plateada espera inmóvil la llamada de algo que la señorita Callamand considera, al igual que el profesor Fontaine, un fenómeno de interacción neuroendocrina: de pronto, de noche, al mismo tiempo, todo río es río abajo, de toda fuente hay que huir, tensas aletas rasgan furiosamente el filo del agua: Nietzsche, Nietzsche. (ibid.31)

La huida como pulsión: ante la amenaza de afianzamiento en una subjetividad determinada, la vía de escape consiste en resbalar río abajo, rasgar la piel homogénea de una individuación definitiva, saltar la muralla de la ciudad íntima para inventar una vía no calculada ahí donde todo está esperando. El cierre con una inesperada y doble invocación al filósofo alemán invita a pensar la noción de *lo intempestivo* nietzschiano, esa forma de corte con la secuencialidad del tiempo histórico, es decir, con el pensamiento de la identidad y la identificación; se trata de dar lugar a eso que irrumpe en el presente para desestabilizar y

---

<sup>81</sup> En “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, para referirse a esas zonas de la realidad poco frecuentadas, Cortázar señala: “hay momentos de mi vida...en los que por un instante dejo de ser el que habitualmente soy para convertirme en una especie de pasadizo. En mi interior o fuera de mí se abre de repente algo, un inconcebible sistema de receptáculos comunicantes hace que la realidad se torne porosa como una esponja; durante un momento, por desgracia breve y precario, lo que me rodea cesa de ser lo que era o yo dejo de ser quien soy o quien creo que soy, y en ese terreno en que las palabras sólo pueden llegar tarde e imperfectas para intentar expresar lo que no puede expresarse, todo es posible y todo puede rendirse.” (Cortázar, 1994c, 97). Para explicarse remite, Como Santiago, a los personajes de *62/Modelo para armar*: “Un hombre oye en un restaurante una frase insignificante y de repente la realidad externa deja de rodearlo y de definirle para dar paso a una coagulación de elementos que la razón rechazaría por heterogéneos o ilógicos. Dentro del personaje se construye lo que podríamos llamar una constelación instantánea, una constelación cuyos elementos aislados no tienen, aparentemente, nada que ver unos con otros. La fuerza de esa constelación es tan enorme que el personaje se rinde a ella sin ser consciente de ello, arrastrado por fuerzas que se manifiestan en ese instante sin razón aparente o explicación lógica” (ibid.97-98).

reconfigurar su ordenamiento unívoco. En sentido análogo, en su trabajo “Julio Cortázar. La literatura de la proximidad” (2002), Witto Mättig considera:

hay un devenir que actúa en silencio, entonces el presente, todo presente, es sentencia epistemológica, de tribunal. El presente para Cortázar es lo que somos, por eso querríamos abandonarlo siempre, la actualidad es lo que devenimos, lo intempestivo nietzscheano. Lo que aquí debe poder conjurarse es el sortilegio del historicismo como pensamiento de la transparencia y de la identidad, algo no muy distinto a una lógica ordenadora. (Witto Mättig, 2002, 4)

Es ese movimiento esférico del todo que la lógica de la ciencia ejerce para incorporar la diferencia, asimilarla, neutralizar sus efectos desestabilizadores:

el fichero de estrellas nebulosas galaxias,  
vendaje de la ciencia:

quieto ahí, veinticuatro, sudoeste, proteína,  
isótopos marcados.

Libre el bebé y fajado el hombre, la pediatra de adultos, Dama Ciencia abre su consultorio, hay que evitar que el hombre se deforme por exceso de sueños, fajarle la visión, manearle el sexo, enseñarle a contar para que todo tenga un número. A la par la moral y la ciencia (no se asombre, señora, es tan frecuente) y por supuesto la sociedad que sólo sobrevive si sus células cumplen el programa. (ibid.61)<sup>82</sup>

No obstante la contundencia del tono crítico asumido, conviene señalar que Cortázar impugna, no la ciencia como discurso epistemológico en sí, sino su afán totalizador, lo que hay de colonizador y occidental –al menos, de programático y disciplinante– en sus modos de interactuar con otros sistemas de entendimiento. En este punto, *Prosa del observatorio* introduce una instancia epistolar ficcional, una escritura dentro de la escritura que el narrador envía a la señora Bauchot, al cabo del cual se lee:

qué haríamos sin usted, sin Dama Ciencia,  
hablo en serio, muy en serio,  
pero *además* está lo abierto, la noche pelirroja, las unidades de la desmedida, la calidad de payaso y de volatinero y de sonámbulo del ciudadano medio, el hecho de que nadie lo convencerá de que sus límites precisos son el ritmo de la ciudad más feliz o del campo más amable; la escuela hará lo suyo, y el ejército y los curas, pero eso que yo llamo anguila o vía láctea pernocta en una memoria racial, en un programa genético que no sospecha el profesor Fontaine, y por eso la revolución en su momento, el arremeter contra lo objetivamente enemigo o abyecto [...] pero el hombre que sale a lo abierto

---

<sup>82</sup> En *Teoría del túnel*, ensayo escrito hacia 1947 y publicado de manera póstuma en 1994, sobre el que me detendré hacia el capítulo 5, Cortázar se había referido ya al descubrimiento de la diferencia: “el salto a la angustia del hombre contemporáneo nace siempre de la diferencia que descubre en las «seguridades» de todo orden de que parecía habernos provisto el siglo XIX con su ciencia y sus letras y su estilo de cultura” (Cortázar, 1994, 42).

empieza a sospechar lo viejo en lo nuevo, se tropieza con los que siguen viendo los fines en los medios, se da cuenta de que en ese punto ciego del ojo del toro humano se agazapa una falsa definición de la especie, que los ídolos perviven bajo otras identidades, trabajo y disciplina, fervor y obediencia, amor legislado, educación para A, B, y C, gratuita y obligatoria; debajo, adentro, en la matriz de la noche pelirroja, *otra revolución* deberá esperar su tiempo como las anguilas bajo los sargazos. (ibid.61-63, énfasis mío)

No se trataría de obliterar el pensamiento científico sino de reconocer otras formas – paralelas, coexistentes– de aproximación a lo real. Por lo demás, en esta nueva torsión de la escritura, que incorpora la “revolución” en una fluencia no predecible, es posible leer la *constelación instantánea* de sentidos que este “manifiesto poético-político” (Wink, 2016, 78) de Cortázar despliega en la convulsionada discursividad del campo intelectual latinoamericano, su modo de *estar con* el proceso de cambio abierto en Cuba sin resignar la mirada distanciada, aquello que el escritor denomina “solidaridad crítica” (Cortázar, 2012d, 224). Si la “Policrítica...” descubre desde su misma emergencia la voluntad de inscripción en la masa de discursos disparados por y sobre la política cultural cubana en los primeros meses de 1971, *Prosa del observatorio* testimonia una polirritmia capaz de hacer ingresar el inestable sociograma “revolución” –y más precisamente el de “Revolución cubana” (Gómez, 2007)– en una zona de contacto entonces inédita con otras discursividades, otras texturas, otras modalidades de lectura. Sólo avanzando con arreglo a impulsos plurales, heterogéneos, no homogeneizables, es que puede abrirse el intersticio, “la brecha en la sucesión” (ibid.9) que desvía la marcha prevista y desconcierta al lector: ahí donde cabía esperar una respuesta no mediatizada a las urgencias de la hora, esta escritura encuentra una invitación a moverse según el tiempo de las anguilas y de los instrumentos de observación en Jaipur; cuando el lector alcanza al fin un relativo acomodamiento en ese insólito cruce discursivo [“Aquí se pregunta por el hombre aunque se hable de anguilas y de estrellas” (ibid.47-49)], el movimiento escritural propone un viraje repentino hacia los debates contemporáneos, la necesidad de pensar una vez más la revolución que está sucediendo –qué rasgos resultan revulsivos, cuáles residuales, cómo salir de un orden represivo o disciplinante sin introyectar las “recidivas de pasado” (ibid.65)–. En efecto, la advertencia sobre la aparición de “lo viejo en lo nuevo” se percibe también en “Policrítica...”: “nadie llega a la luz si saca a relucir los podridos fantasmas del pasado,/si los prejuicios, los tabués del macho y de la hembra siguen en sus maletas,/y si

un vocabulario de casuistas cuando no de energúmenos/arma la burocracia del idioma y los cerebros” (Cortázar, 1971, 35). Sin previo aviso, la prosa cortazariana hace circular el sentido por otras intensidades de la época: de pronto, en pocas páginas, se acumulan referencias a lo “objetivamente enemigo”, a las “guerrillas parciales”, a “otra revolución” (ibid.63-65), significantes que fluyen en la corriente de las páginas junto con alusiones al “tiempo de sargazos” o “la llamada de la noche pelirroja” (ibid.65). La legibilidad de ese cronotopo llamado *Cuba* (Maíz, 2017), y con ella las resonancias del caso Padilla en particular, tienen lugar con la emergencia de esa otra corriente que se deja ver en la superficie de la escritura:

En cada árbol de sangre circulan sigilosas las claves de la alianza con lo abierto, pero el hombre da y toma la sangre, bebe y vierte la sangre entre gritos de presente y recidivas de pasado, y pocos sentirán pasar por sus pulsos la llamada de la noche pelirroja; los pocos que se asomen a ella perecerán en tanta picota, con sus pieles se harán lámparas y de sus lenguas se arrancarán confesiones; uno que otro podrá dar testimonio de anguilas y de estrellas, de encuentros fuera de la ley de la ciudad, de arrimo a las encrucijadas donde nacen las sendas tiempo arriba (ibid.65-67)

La alianza con lo abierto, posible “fuera de la ley de la ciudad”, de toda legislación fronteriza, se presenta como un signo de amenaza al orden existente y puede resultar en diversas formas de censura o castigo para quien responda a ese pulso, a ese modo de evadir las fijaciones identitarias: en este punto, las *lenguas de las que arrancar confesiones* hacen resonar la cadena discursiva –entonces casi omnipresente– en torno a la autocrítica de Padilla. En esta instancia del texto, los referentes anclan su materialidad y convocan las discursividades circulantes en el contexto de la escritura, estableciendo otro ritmo de lectura que pone en pausa el diferimiento semiótico de las páginas precedentes: sin abandonar la crítica epistemológica al funcionamiento de la ontología occidental, sus modos de ordenamiento, codificación y distribución de los cuerpos y los discursos, surge también la necesidad de reconsiderar lo revolucionario que se aloja en la revolución realmente existente, esa en la que Cortázar se inscribe, a su manera, mediante una (co)participación que no se sostiene en la pura pertenencia. Pero ¿qué sentidos pretende interrogar esa “otra revolución” por venir?

Todavía no hemos aprendido a hacer el amor, a respirar el polen de la vida, a despojar a la muerte de su traje de culpas y de deudas [...] todavía no hemos hallado el ritmo de la serpiente negra, estamos en la mera piel del hombre y del mundo. Ahí, no lejos, las anguilas laten su inmenso pulso, su planetario giro, todo espera el ingreso en una danza que ninguna Isadora danzó nunca de este lado del mundo, tercer mundo global del hombre sin orillas, chapoteador de historia, víspera de sí mismo [...] Que la noche

pelirroja nos vea andar de cara al aire...que por la rue du Dragon, por la Vuelta de Rocha, por King's Road, por la Rampa, por la Schulerstrasse marche ese hombre que no se acepta cotidiano, clasificado obrero o pensador, que no se acepta ni parcela ni víspera ni ingrediente geopolítico, que no quiere el presente revisado que algún partido y alguna bibliografía le prometen como futuro; ese hombre que acaso se hará matar en un frente justo, en una emboscada necesaria, que chacales y babosas torturarán y envilecerán. (ibid.67-71)

Los aprendizajes que el proceso de cambio avizorado puede ofrecer aparecen fuertemente vinculados con una liberación sexual, correlativa de otras formas de libertad, en la que el erotismo se supone capaz de subvertir las mordazas represivas de la moral burguesa y abrir las categorizaciones hasta entonces disponibles: “todavía no hemos hallado el ritmo de la serpiente negra, estamos en la mera piel del hombre y del mundo”. Las anguilas, que para nadar “contra la corriente se sueldan en su fuerza común” (ibid.25), reemergen en el movimiento de la escritura para mostrar un ritmo vital otro que *rasga* el velo de las identificaciones, entendidas como formas de parcelación: “ese hombre que no se acepta cotidiano, que no se acepta ni parcela ni víspera ni ingrediente geopolítico” expresa una experiencia que es la de quienes ceden, resbalan a lo abierto, en dirección “de un arrimo del que nada saben, del que nada pueden esperar” (ibid.25). En el último párrafo citado, la mención de “algún partido” y de “chacales”, la distinción entre “obreros” y “pensadores”, arman una conjunto de textualidades que actualiza sentidos, posiciones y polémicas presentes –y urgentes– en el campo cultural latinoamericano.

Conviene recordar, en este punto, que entre el 23 y el 30 abril de 1971 tiene lugar en La Habana el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en cuya Declaración final –publicada, como la “Policrítica...”, en el número 49 de *Marcha*– lxs delegadxs definían el carácter de “patología social” de “las desviaciones homosexuales” (S/A, 1971, 79), mientras que Fidel Castro cerraba el evento con una intervención directamente derivada del caso Padilla, condenando “los problemas de dos o tres ovejas descarriadas” (ibid.91) a la vez que exhortaba a expulsar a los intelectuales “burgueses”, ese “grupito de hechiceros que son los que conocen las artes y las mañas de la cultura” (ibid.93).<sup>83</sup> Ante la consolidación de

---

<sup>83</sup> El documento puntualiza el balance realizado durante las jornadas de discusión. Después de varios segmentos de actualidad (“Condiciones ambientales”; “Vinculación entre el hogar y la escuela”; “Relaciones entre los centros de producción y las escuelas de la comunidad”; “Modas, costumbres y extravagancias”; “Religión”), se

conceptualizaciones psico-sociales y políticas que enfatizaban negativamente las ideas de “desvío” y “descarrío”, respectivamente, la danza a la que Cortázar parece invitar supone reconocer el dinamismo de las posiciones subjetivas, ese algo constitutivo de lo humano cuyo ritmo no es capturable en una razón de Estado ni aún en una doctrina revolucionaria, y que sería previo incluso a la división social del trabajo en una sociabilidad socialista, renuente por lo tanto a las clasificaciones definidas en términos exclusivamente sociológicos.<sup>84</sup> A ese hombre que huye del anclaje definitivo en una categoría unitaria dirige la escritura cortazariana su interpelación:

Para ése, para tantos como ése, un dibujo de la realidad trepa por las escaleras de Jaipur, ondula sobre sí mismo en el anillo de Moebius de las anguilas, anverso y reverso conciliados, cinta de la concordia en la noche pelirroja de hombres y astros y peces. Imagen de imágenes, salto que deje atrás una ciencia y una política a nivel de caspa, de bandera, de lenguaje, de sexo encadenado; desde lo abierto acabaremos con la prisión del hombre y la injusticia y el enajenamiento y la colonización y los dividendos y Reuter y lo que sigue; no es delirio lo que aquí llamo anguila o estrella, nada más material y dialéctico y tangible que la pura imagen que no se ata a la víspera, que busca más allá para entender mejor, para batirse contra la materia rampante de lo cerrado, de naciones contra naciones y bloques contra bloques. Señora Bauchot, alguna vez Thomas Mann dijo que las cosas andarían mejor si Marx hubiera leído a Hölderlin; pero vea usted, señora, yo creo con Lukács que también hubiera sido necesario que Hölderlin leyera a Marx. (Cortázar, 1971, 71-73).

---

expiden “Sobre la sexualidad”: “Respecto a las desviaciones homosexuales se definió su carácter de patología social. Quedó claro el principio militante de rechazar y no admitir en forma alguna estas manifestaciones ni su propagación destacándose, sin embargo, que sería el estudio, la investigación y el análisis profundo de este complejo problema lo que determinaría las medidas a tomar” (S/A, 1971, 79). Ver Anexos (Imágenes 16 a 18). Años más tarde, hacia 1984 y tras su experiencia con el sandinismo en Nicaragua, Cortázar se haría la pregunta: “¿Pueden modificarse las estructuras antropológicas tradicionales, en las que sigue dominando el machismo no sólo tropical sino latinoamericano en su conjunto? No es fácil, cuando incluso muchas mujeres lo defienden, cuando la agresión imperialista obliga a construir ejércitos profesionales en los que el signo es avasalladoramente masculino.” (Cortázar, 1984, 15). En el capítulo 4 volveré sobre esta cuestión.

<sup>84</sup> En “Literatura en la revolución y revolución en la literatura”, texto aparecido en el número 1477-1478 de *Marcha* en enero de 1970, en el marco de su polémica con Oscar Collazos, Cortázar plantea que “la revolución es *también*, en el plano histórico, una especie de apuesta a lo imposible, como lo demostraron de sobra los guerrilleros de la Sierra Maestra” (Cortázar, 2006, 420, énfasis mío), a la vez que en *Viaje alrededor de una mesa* (Rayuela, 1970) advierte: “Tal vez el día en que dejen de insistir tanto en los deberes del intelectual revolucionario, habrá una mayor cantidad de escritores que irán hacia la revolución por voluntad propia y no por compulsiones ideológicas. Ése fue mi camino, dicho sea de paso, y no es a esta altura del partido que voy a inclinarme frente a las avalanchas doctrinarias mal asimiladas de los jóvenes iracundos. Pero a la vez comprendo muy bien su actitud en la medida en que la revolución necesita más que nunca el concurso apasionado de todos los que creen en el socialismo. Como escritor no me interesa el respeto incondicional porque nada hay de particularmente respetable en una actividad como la nuestra. Pretendo solamente que nadie se ponga a dictar desde fuera las líneas de conducta que sólo pueden ser decididas por el escritor o el artista a base de su propia sensibilidad y su propia conciencia.” (ibid.438).



Ya sobre el cierre del texto, el anillo de Moebius reaparece para jalonar los elementos heterogéneos que el ritmo escritural ha ido acumulando. En *Prosa del observatorio* las anguilas y las piezas astronómicas de Jaipur se configuran así como dimensiones constitutivas de una banda que sin embargo se resiste al cierre en la unidad: su carácter paradójico interrumpe los modos de orientación en la espacialidad euclidiana e impide sostener la oposición binaria entre un lado “interno” y otro “externo” en la medida en que los términos no se dan ya como opuestos o discretos sino como *continuos*, “anverso y reverso conciliados, cinta de la concordia en la noche pelirroja de hombres y astros y peces”. Pero la banda de Moebius consta también de un punto ínfimo e inapresable que conecta ambos lados de la figura: el *borde* es la instancia –mínima pero habilitante– del pasaje, hiato poroso que permite el pasaje de uno a otro plano, a la vez independiente de la duplicidad a la que da lugar y en cuyos límites se pone a circular “contra la materia rampante de lo cerrado”. Los dos dibujos de M.C. Escher de 1963, muestran la circulación de una hormiga por el borde de la cinta, lo que pone de manifiesto la transición indecible de lo interno en externo y viceversa, en un movimiento que se repite indefinidamente sin que sea posible precisar el momento de cruce.<sup>85</sup> En la propuesta literaria de Cortázar “el intersticio se crea en una línea cuyo sentido deriva totalmente de la conexión de un punto con otro” (Wink, 2016, 92). Instancia que cabría identificar con la dimensión de lo abierto, ese modo de estar *entre*, “no por encima o detrás sino entre”, es el que posibilita la inesperada irrupción de Thomas Mann y de Georg Lukács, en quienes vuelve invertida y paralela la misma proposición y entre las que la escritura cortazariana oscila para avanzar, con Marx y con Hölderlin a la vez.<sup>86</sup> En el consejo concomitante dirigido a la señora Bauchot parece leerse esta necesidad recíproca de

---

<sup>85</sup> En un texto reciente Florencia Abbate plantea que “Cortázar aspiraba a una escritura fluida como una cinta de Moebius, tan fluida que casi no podamos precisar el momento en que hemos cruzado el puente, como en el paradigmático cuento de *Bestiario*, ‘Continuidad de los parques’, en el que un lector se convierte en protagonista de la novela que ha estado leyendo, pero sería difícil señalar exactamente en qué oración o en qué instancia textual se nos ha hecho pasar de un plano a otro.” (Abbate, 2019, 24).

<sup>86</sup> Los textos de referencia son los ensayos “Goethe und Tolstoi”, escrito por Mann hacia 1921, y el artículo de Lukács sobre el *Hiperión* de Hölderlin, aparecido en 1934. Si bien no hay registro de que Cortázar haya tenido acceso directo a esos materiales, el crítico Georg Wink conjetura lo siguiente: “En 1971 Peter Weiss estrena su biografía dramática *Hölderlin* en el teatro de Stuttgart, Alemania, en la cual intenta una representación exagerada de la cuestión. Supongo que Cortázar tenía conocimiento de la pieza y de las discusiones alrededor de su provocativa puesta en escena mientras estaba escribiendo *Prosa del observatorio*.” (2016, 91).

conciencia y pulso revolucionarios: “Salga a la calle, respire aire de hombres que viven y no el de la teoría de los hombres en una sociedad mejor” (ibid.73). Es la lectura mutua, simultánea y convergente del pensador de la revolución y el poeta del romanticismo la que puede situar al “hombre en su jardín de veras” (Cortázar, 1971, 73). La idea de *convergencia*, por su parte, resulta fundamental en la producción de Cortázar en general y en este momento de su escritura en particular.<sup>87</sup> Como fenómeno físico supone la tendencia de dos o más líneas a unirse (RAE), lo que posiblemente explicaría su homologación con las ideas de *intersección* e incluso de *fusión*. En su sentido matemático significa “aproximarse a un límite” (RAE) (Figura 15). La potencia que habita el movimiento convergente en tanto paradoja consiste precisamente en esa proximidad cada vez mayor que va acortando el intervalo indefinidamente, y que sin embargo no puede nunca alcanzar el encuentro total en lo uno, esto es, no se da jamás como pura coincidencia. En efecto, la convergencia *es* la existencia de ese límite –tendiente a lo imperceptible– que conecta y separa.



**Figura 15.** Órbitas convergentes en Jaipur

---

<sup>87</sup> En el prefacio del autor a Libro de Manuel, escrito presumiblemente durante la primera mitad de 1972, y sobre el que me concentraré en el próximo capítulo de esta tesis, Cortázar advierte sobre la coexistencia de “los puros elementos de la imaginación” y las “frecuentes remisiones a lo cotidiano y concreto” (Cortázar, 1973, 7) a través de recortes de periódicos latinoamericanos y franceses y explica: “Personalmente no lamento esta heterogeneidad que por suerte ha dejado de parecerme tal después de un largo proceso de convergencia, si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se han juntado.” (ibid.7).

En tal sentido, si bien es dable sostener, como lo hace el crítico Georg Wink, que “Cortázar postula lo poético como la superación del binarismo y una tercera visión a partir del intersticio”, no sería exacto concluir por eso que “en *Prosa del observatorio* lo realiza en la disolución de una serie de opuestos complementarios y tópicos: el mar y el cielo, las anguilas y las estrellas, Jai Singh y los ictiólogos, para alcanzar, en todos los opuestos, una ‘manera de estar entre’ ” (Wink, 2016, 86). Desde mi perspectiva, la apuesta de Cortázar no consiste en plantear términos oposicionales y disolventes, lo que no haría más que reproducir el pensamiento binario combatido, sino en promover una marcha paralela y aproximante, que se sostiene en un hueco, un intersticio, una terceridad no subsumente que articula. Esa terceridad, que aparece a lo largo de toda la escritura cortazariana, encuentra en *Prosa del observatorio* una forma cúlmine de emergencia en la medida en que el libro inventa una salida cósmica –en una temporalidad otra– a la coyuntura política de urgencia que, según comenta en las cartas recuperadas a Fuentes, Santamaría y sus amigos, amenaza acorralar su pensamiento.

En este sentido, la asunción de lo convergente como toma de posición, junto con la aparición reiterada del anillo de Moebius como figura topológica, abren paso en la escritura cortazariana a una matriz de pensamiento no dialéctico, un modo de concebir lo humano a través de una revolución que se da *con* Marx y *con* Hölderlin en paralelo, *ni* uno *ni* otro y a la vez este y aquel, en un movimiento necesaria y sucesivamente centrífugo y centrípeto que permita “asomarse a lo abierto, al lugar del hombre a la hora de su verdadera revolución de dentro afuera y de fuera adentro” (Cortázar, 1971, 67). Este razonamiento reversible es reiterado en distintas oportunidades por Cortázar, en la tentativa de rehuir el encierro en un criterio único, doctrinario y pragmático, para concebir el carácter revolucionario de una subjetividad o de un proceso político.<sup>88</sup> Este modo fluido de desplazarse en la batalla de las

---

<sup>88</sup> Cinco años más tarde, hacia marzo de 1976, Cortázar publica “Los lobos de los hombres” en el número 1 de la revista *Nueva Política de México*, en donde expresa: “Repito que una revolución auténtica debe hacerse de fuera hacia adentro y de dentro hacia afuera; los efectos positivos de lo primero, más espectaculares e inmediatos, no deben hacer olvidar lo otro, la revolución a la vez simultánea y consecutiva que debe liberar desde sí mismos a los hombres, lavarlos de sus tabúes y sus resentimientos y sus frustraciones para proponerles un nuevo esquema de vida. Mientras haya revolucionarios convencidos de que la lucha contra el fascismo es sólo una lucha para acabar con una ideología y no con una noción de lo humano que *también* subyace todavía en el campo revolucionario, seguiremos expuestos a su milenaria y horrible recurrencia.” (Cortázar, 2006, 536-537, subrayado mío)

ideas supone un avance no lineal sino curvado, en donde el desvío en tanto posicionamiento ético interviene para posibilitar la aproximación, el encuentro entre vectores social y culturalmente heterogéneos, una escucha abierta a lo otro y a lxs otrxs capaz de jaquear los circuitos cerrados de razonamiento. En una nota breve escrita en ocasión de la primera y única visita oficial de la delegación cubana encabezada por Fidel Castro al Chile de la Unidad Popular, hacia noviembre de 1971, Cortázar escribe:

Todo confluye para dar a la presencia de Fidel en Chile una serie infinita de resonancias irreversibles: en las aguas estancadas del Cono Sur los círculos concéntricos nacen y nacerán uno tras otro, trizando esa superficie falsamente uniforme para despertar a los que todavía duermen, para dar nuevas fuerzas a los que desde hace tanto libran en nuestros países una batalla desigual y heroica contra el *monolitismo* protegido y alentado por los amos de dentro y de fuera. Fidel (quiero decir Cuba, claro está) sale de su casa para entrar en una casa amiga; cualquiera que haya medido individualmente las deformaciones inevitables de toda soledad, sobre todo cuando es impuesta injustamente, sabe con qué alegría late el corazón cuando se pisa un umbral acogedor, cuando se estrecha la mano del compañero en cuyos ojos hay *otros* paisajes, en cuya inteligencia hay *otras* maneras de entender el mundo, de medir las distancias, de ir hacia adelante [...] Abrir puertas es difícil cuando se multiplican los cerrojos y los perros; pero hay pueblos despiertos, hay puertas que se resquebrajan cada vez más. Cuba está hoy en Chile, y con ella, en la persona de Fidel, se concretan muchos sueños, se lavan muchas derrotas, se justifican muchos sacrificios (Cortázar, 2006: 445-446, énfasis mío)

Esta escritura –que tiene lugar a inicios de la década de los setenta, en el marco de un debate abierto sobre la posibilidad de vías alternativas a la experiencia armada de Cuba en la marcha de América Latina hacia el socialismo–, manifiesta en términos más específicamente políticos la voluntad de Cortázar de ser parte de un movimiento revolucionario plural y convergente –un modo alegre del latido– que logre moverse entre modos *otros* de entendimiento y de “ir hacia adelante”, capaz de desarticular así el pensamiento monolítico, unívoco y lineal proveniente “de dentro y de afuera”. En la perspectiva del escritor, ni el socialismo electo por medio de la institucionalidad burguesa en Chile ni la reorientación socialista de una revolución armada en el caso cubano pueden agotar las posibilidades humanas de transformación social y política.<sup>89</sup> No otra cosa expresa el párrafo final de *Prosa del observatorio*:

---

<sup>89</sup> En el trabajo “Julio Cortázar: de escritor burgués a intelectual revolucionario”, Claudia Gilman explica este clima de época: “El apoyo al Chile del socialismo que llegó al poder por vía de las urnas fue reticente mientras se pensaba que la única vía hacia la revolución debía ser la armada, así se opacó el mérito de la experiencia chilena y hasta se agrietaron las filas de la intelectualidad, como si Cuba y Chile resultaran opciones antagónicas”

basta aspirar profundamente un aire que es puente y caricia de la vida; habrá que seguir luchando por lo inmediato, compañero, porque Hölderlin ha leído a Marx y no lo olvida; pero lo abierto sigue ahí, pulso de astros y anguilas, anillo de Moebius de una figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar un puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad (Cortázar, 1972, 77-79)

No se trata de postular un justo medio, una posición equidistante y éticamente irreprochable, sino de tensionar las salidas que se presumen únicas, modélicas, totalizantes.<sup>90</sup> La invitación de Cortázar en esta “prosa de Moebius” (Hadatty Mora, 2009) consiste entonces en ejercer un movimiento a la vez múltiple y convergente mediante un pulso “herido de diferencia” (Cortázar, 1972, 43) que permite disputar las condiciones materiales de existencia en un aquí-ahora de urgentes y vertiginosas transformaciones culturales y políticas en América Latina, sin desestimar el ritmo paralelo de un trabajo lento, a menudo silencioso e imperceptible, sobre lo posible-humano orientado de dentro hacia afuera. Es decir, se trata de una forma menos disciplinante y más abierta de experimentar la propia subjetividad y los modos de ser con otrxs que no confunda la lucha histórica de “los pueblos que Marx y Lenin soñaron libres por dentro y por fuera” (Cortázar, 1971, 35) con la imposición homogeneizante de un horizonte total para la región latinoamericana (Figura 16). Percibir a un tiempo los pulsos coexistentes de las anguilas que habitan las profundidades transatlánticas, por un lado, y de la aparente imperturbabilidad sideral que observa un sultán en la India, por otro: en ese reconocimiento de una inmanencia plural, heterogénea, estrictamente no-cerrada se juega la condición de posibilidad de la apuesta cortazariana por los itinerarios curvados, por una futuridad cuya potencia radica en su resto de imprevisibilidad, en su resistencia a una captura totalizante en la vía recta de la univocidad, en la persistencia de su ser escurridizo a la manera de una anguila.

---

(Gilman, 2013, 11). Por su parte, Cortázar insistirá una y otra vez sobre este punto en sus intercambios con líderes y dirigentes de la revolución en Cuba. En su carta del 4 de febrero de 1972 a Haydée Santamaría, enviada en el marco del “*GRAN SILENCIO* que siguió a eso que llaman el <<caso Padilla>>”, escribe: “sé que hemos estado y probablemente estaremos muchas veces en desacuerdo sobre cuestiones importantes, y que ese desacuerdo, por penoso que pueda ser, forma parte de un proceso histórico complejo y en el que nada puede ni debe ser monolítico y de una pieza” (Cortázar, 1994c, 51).

<sup>90</sup>



**Figura 16.** Un hombre en el observatorio de Jai Singh

Ahora bien, si en “Policrítica en la hora de los chacales” el modo de escapar al retorno de lo viejo en lo nuevo se da mediante el grito de una política crítica (Cortázar, 1971, 34) como modalidad de pensamiento *desviado*, la prosa del observatorio tiende a la pregunta en tanto modo de ser de la escritura:

Así en el centro de la tortuga índica, vano y olvidable déspota, Jai Singh asciende los peldaños de mármol y hace frente al huracán de los astros; algo más fuerte que sus lanceros y más sutil que sus eunucos lo urge en lo hondo de la noche a interrogar el cielo como quien sume la cara en un hormiguero de metódica rabia: maldito si le importa la respuesta, Jai Singh quiere ser eso que pregunta (Cortázar, 1972, 53)

En un tiempo de interrogaciones apremiantes que resolver, la pregunta que se lanza y vuela hacia a ningún blanco rasga la circularidad de lo mismo para abrir un paso por lo inesperado que rechaza toda tentativa de sutura ofrecida por la discursividad occidental:

¿Por qué, se pregunta la señorita Callamand, un retorno que condenará a las larvas a reiniciar el interminable remonte hacia los ríos europeos? ¿Pero qué sentido puede tener ese por qué cuando lo que se busca en la respuesta no es más que cegar un agujero, poner la tapa a una olla escandalosa que hierve y hierve para nadie? Anguilas, sultán, estrellas, profesor de la Academia de Ciencias: de otra manera, desde otro punto de partida, hacia otra cosa hay que emplumar y lanzar la flecha de la pregunta. (ibid.41-43)

En la escritura de Cortázar, la pregunta desvía la marcha teleológica del tiempo histórico, abriendo una ventana de fuga ahí donde el dogma pide macizar los agujeros, poner la tapa sobre “la olla escandalosa que hierve y hierve para nadie”, periodizar una evolución, embalsar a las anguilas en una nomenclatura (ibid.39). En la apelación enfática a la interrogación como forma de orientarse en el pensamiento se expresa ese algo de insoportable e inasumible en el modo de organizar una realidad que no deja de escurrirse. Es lo que, en efecto, se manifiesta en el puro shifter “yo” cuya incomodidad insiste en la escritura de Cortázar y que aparece en tres fragmentos ya recuperados sobre los que considero importante volver: “Me cuesta emplear esta primera persona del singular y más me cuesta/decir: esto es así, o esto es mentira. Todo escritor, Narciso, se masturba/defendiendo su nombre, el Occidente/lo ha llenado de orgullo solitario” (Cortázar, 1971, 34); “Así yo -una vez más el Occidente odioso, la obstinada partícula que subtiende todos sus discursos- quisiera asomar a un campo de contacto que el sistema que ha hecho de mí esto que soy niega entre vociferaciones y teoremas” (Cortázar, 1972, 51); “al igual que las anguilas, Jai Singh, las estrellas y yo mismo, son parte de una imagen que sólo apunta al lector” (ibid.s/p). En la escritura de Cortázar la flecha de la pregunta no apunta, sino que se orienta hacia esxs lectorxs por venir *donde la flecha puede caer*: avanza sin meta pero no sin rumbo.<sup>91</sup>

Instancia poético-política de una escritura que no puede sino escurrirse, *Prosa del observatorio* cristaliza una zona de intensidad sin precedentes en la obra cortazariana, haciendo ingresar materialidades, texturas, temporalidades y pulsos heterogéneos que confluyen, convergen y coexisten en el espacio del texto. Ahí donde cabía esperar la contundencia de una respuesta que fijara posiciones, Cortázar acude a la pregunta como apertura en el pensamiento. Como augurando un devenir que se mueva entre imagen y palabra, entre anguilas y astros, entre E.J. Schmidt y el sultán Jai Singh, entre la mirada

---

<sup>91</sup> La pregunta por los lectores es inescindible de la pregunta, permanente en Cortázar, por la materialidad del objeto-libro. En una carta a Ariel Dorfman de abril de 1972, explica lo siguiente respecto de *Prosa del observatorio*: “Te mando un texto mío que acaba de salir en Barcelona; si hay un lector que lo entenderá, ése eres tú [...] No te escandalices de que sea una edición cara, reservada solamente a aquellos para quienes el texto sólo valdrá como literatura; en mi contrato con el editor está entendido que dentro de seis meses saldrá en edición de bolsillo. Aquí en Europa es la única manera de que un editor agarre viaje; primero gana dinero con los ejemplares caros, y después saca la otra edición y es ésa la que cuenta para mí, la que compran los estudiantes y los cronopios.” (Cortázar, 2012d, 248-249).

occidental de la biología marina y la observación astronómica desde Oriente, entre los ritmos sincopados de la poesía de Hölderlin y la prosa transitiva de Marx, entre literatura y revolución, entre libertad individual y comunidad política, Cortázar va tejiendo una escritura cuya circulación se da por el intersticio, el espacio vacío que interrumpe la continuidad monológica y abre el juego a conexiones inestables, no-calculables, de cara a otros posibles de lo humano: “al comienzo fue el diálogo” (Cortázar, 1971, 36).



### CAPÍTULO 3

#### COMÚN/SINGULAR: LOS AFECTOS CORTAZARIANOS EN LA TENSION ENTRE ESTÉTICA Y POLÍTICA

La gestación de *Prosa del observatorio*, obra en la que se intersecan distintos tiempos y afectos, se dio en paralelo con otras escrituras cortazarianas, entre las que la novela *Libro de Manuel* destaca en la medida en que, como anticipaba en la introducción, constituye un momento clave en la crítica sobre la producción del escritor argentino. En tal sentido, en este capítulo me propongo recuperar, en primer lugar, la constelación textual y afectiva que se arma entre la escritura y la publicación de *Libro de Manuel* (Sudamericana, 1973); posteriormente, vuelvo sobre la apuesta colectiva para gestar el periódico *Sin censura* (1979-1980), que al ser revisada desde diversos archivos habilita una relectura de dos cuentos de Cortázar publicados en el censurado *Queremos tanto a Glenda* (Nueva Imagen, 1980): “Graffiti” y “Recortes de prensa”.

La hipótesis que planteo es que, en ambos momentos de la producción de Cortázar, es posible detectar una corriente afectiva que, mediante sucesivas formas del pasaje (la falla, el desgarro, la fisura), se presenta como exceso, como desborde que pone en suspenso la razón bipolar dominante hacia los años setenta en la región. La escucha atenta de la pulsión archivística, que se manifiesta de modos diversos en las materialidades a analizar, permite leer sentidos latentes bajo las significaciones heredadas. La articulación conflictiva de lo ficcional y lo político, lo literario y lo testimonial, será interpretada aquí a la vez como *comunicación* y como *contaminación*, modalidades en las que prevalece el gesto cortazariano de tensar los discursos –y con ellos, las discursividades que los sostienen– hacia su afuera. En cada caso, la mirada desde y con los archivos vuelve legible una circulación de afectos que performa múltiples formas de lo común, siempre atravesadas por la aparición de un algo extraño que late en el corazón de lo más propio, una tensión que excede, desapropia o indetermina los estatutos de verdad atribuidos a los géneros literarios y las discursividades. Como procuraré mostrar a continuación, es esa misma afectividad la que abre para la escritura cortazariana la posibilidad de configurar legados inanticipables.

### 3.1. “todo lo que giró en torno a Manuel”: una novela abierta por el archivo, los afectos y el legado que viene

#### 3.1.1. Leer, con el archivo, desde la falla

*Libro de Manuel*, cuarta y última novela publicada en vida por Cortázar, ha sido exhaustivamente leída, estudiada, criticada, enseñada y dejada de lado hasta el punto de que “hoy quizás esta novela sea la menos leída de Cortázar” (Gómez, 2013, 3). Para cualquier lectorx que haya avanzado hasta la última página, las fechas de escritura ahí consignadas (“París, Saignon, 1969/1972” [Cortázar, 1973, 386]) entran abiertamente en contradicción con “la intención de inmediatez del libro, única razón de su escritura” (Cortázar, 1973, 19) que el autor no dejó nunca de enfatizar. En efecto, el tiempo de esta novela parece ser, una vez más, el de una urgencia, “una lucha contra el reloj”, un libro escrito durante sucesivos golpes de estado que debía ser “de utilidad en la Argentina en esa lucha en que muchos estábamos empeñados para que terminara esa escalada de la violencia y del sadismo” (Cortázar, Lemus, 1973c) y que sin embargo se demora en aparecer.<sup>92</sup> La respuesta de la novela ante esa realidad, no obstante, ha tendido a ser leída bajo el signo de *lo fallido* por parte de la crítica especializada. Algo ahí falla. De lo que se trata, entonces, es de leer *desde* esa falla.<sup>93</sup>

En el prólogo a la novela, Cortázar escribe: “lo que cuenta, lo que he tratado de contar, es el signo afirmativo frente a la escalada del desprecio y del espanto, y esa afirmación tiene que ser lo más solar, lo más vital del hombre” (Cortázar, 1973, 8). ¿Y si lo que hoy cuenta, lo que hoy vale la pena volver a contar no es lo afirmativo sino lo que –quizá– habría podido conjurar los espantos?<sup>94</sup> Sólo cuando la vida vitalista y solar con la que soñó la izquierda de inicios de los setenta deja de ser pensable al caer en su confrontación con el terrorismo de estado de las dictaduras, se torna posible volver para leer ahí, en ese proyecto

---

<sup>92</sup> Incluso la impresión del libro tiene lugar ocho meses después de lo esperado. Las pruebas estaban listas en Sudamericana a inicios de julio de 1972 y la fecha consignada en la primera edición es el 11 de marzo de 1973 (Cortázar, 2012d, 299).

<sup>93</sup> Hacia 1994, Estela Cédola sostenía que “*Libro de Manuel* fue una experiencia fallida, vacilante, marcada por el signo de la frustración tanto en el ámbito de la recepción como en el de la producción, entre otros motivos porque marcó ostensiblemente el ocaso de las vanguardias, la literaria y la política” (1994, 13).

<sup>94</sup> Pienso específicamente en los espantos que Silvia Schwarzböck reconoce ganadores de la batalla por la vida vitalista, en su contienda con los ideales revolucionarios que signaron el siglo XX (Schwarzböck, 2018).

incumplido, los sentidos que estaban latentes pero que no fueron legibles por no ser triunfantes. En esta parte, la propuesta consiste en re-visitar la novela como archivo (como proceso de archivación abierto), de modo tal que este sea a la vez objeto de investigación y método de lectura, cuña con la que tajar algunas significaciones heredadas sobre el período en general y sobre esta obra de Cortázar en particular. Se trata de practicar una forma de relectura mediante la que, siguiendo a Donna Haraway, se pueda “cultivar la virtud de dejar que los seres a quienes se visita conformen lo que vaya a ocurrir de manera intractiva” dado que “no son los seres ni las cosas que esperábamos visitar, ni somos quienes/aquello que estaba previsto” (Haraway, 2020, 197). Al reingresar a la novela con el archivo entendido como política de lectura (Goldchluk, 2015), dar a ver-leer *Libro de Manuel*, hoy, supone una apuesta por “volver a ver lo que puede ser visto –y sólo por eso puede ser visto– por quien no puede pensarlo” (Caramés y D’Iorio, 2018, 13). Si, en efecto, esta novela no fue capaz de hacer estallar las posiciones cristalizadas de la vida de izquierda entonces disponible, una lectura crítica que la convoque desde el archivo estaría en condiciones, si no de “hacer estallar”, al menos de agrietar ciertas interpretaciones consolidadas sobre la novela en cuestión y sobre el tiempo histórico del que participa.

Como en el capítulo anterior, en donde el hiato abierto por las tomas fotográficas en Jaipur y el momento de publicación definitiva de *Prosa del observatorio* da lugar a una heterogeneidad temporal que no deja de exponerse a cada línea, el desafío asumido aquí es indagar el pulso –y el impulso– que dinamiza la escritura de *Libro de Manuel*, entendida como parte de un proceso de composición escritural que enfatiza, como explicaré más adelante, el gesto de su propia archivación: ¿cómo pensar las evidentes tensiones entre el anhelo de inmediatez y la llamativa extensión de su proceso de escritura? ¿cabe leer ahí un obstáculo, un catalizador? ¿qué pasa –y qué circula– en esa distancia entre lo proyectado y lo devenido, entre lo que esa textualidad siempre conflictiva pretende ser y lo que es (significó,

significa, puede significar hoy), entre las intenciones autorales y el itinerario finalmente verificado con la publicación tardía de la obra? (Cortázar, 2012d, 362).<sup>95</sup>

### 3.1.2. Estertores de un novelista en la hora de los hornos

3 de noviembre de 1970. Palacio de la Moneda, Santiago de Chile. Américo Herrera, corresponsal de la revista *Panorama*, escribe la crónica de la jornada histórica en que Salvador Allende Gossens asume la presidencia de Chile. Una semana más tarde, el texto aparece publicado. En el artículo periodístico se registran dos imágenes: en la primera están Eduardo Frei, quien deja la presidencia en ese acto, y Allende, ya investido con la banda, en pleno gesto de saludar a los miles de asistentes a la celebración; la segunda fotografía muestra a Cortázar sonriendo y mirando a cámara entre la gente, y debajo se lee “Todas las izquierdas, la izquierda” (Figura 17).<sup>96</sup> Al reconstruir la “alegría multitudinaria” que vibraba en todo Santiago al ritmo de la cueca, Herrera va recuperando la presencia de líderes políticos (Raúl Castro, Daniel Cohen Bendit, Rudi Dutschke), corrientes de izquierda (MAPU, Juventudes Comunistas de Chile, una delegación del PC argentino) e intelectuales (Guillén, Rodolfo Puiggrós, Sweezy, entre otros) que acudieron a la cita. Sorprendentemente, sugiere, “fue el

---

<sup>95</sup> La tensión entre las intenciones iniciales, el esfuerzo realizado y el resultado final de la novela publicada, lo buscado y lo obtenido, persiste en los intercambios epistolares de Cortázar. A Jorge Ruffinelli le escribe, en respuesta a su artículo sobre *Libro de Manuel* aparecido en el número 1644 de *Marcha* (“Cortázar: la novela ingresa en la historia”, Ruffinelli, 25 de mayo de 1973): “hoy, frente a tu texto, me siento más que recompensado por el largo y difícil trabajo que significó el *Libro de Manuel*, trabajo que desgraciadamente no se traduce en todos los resultados que yo hubiera querido. Vos sos el primero en señalarlo, y muy bien; trabajar ‘contra el reloj’ va también en contra de la literatura a menos de tener un ritmo de producción que a mí me falta. Dado el tema del libro, me era imposible concederme el tiempo necesario para reescribir muchas partes y ver la novela en su conjunto; incluso mi intención era que el libro se publicara mucho antes, pero las pruebas que me enviaron eran tan defectuosas que tuve que resignarme a esperar varios meses más, y sin poder ya introducir modificaciones de fondo.” (Cortázar, 2012d, 362). Por su parte, Ángel Rama atribuye “los descuidos” de *Libro de Manuel* a una necesidad profesionalizante de “abastecer la demanda de la hora”: “La heteróclita composición de *Octaedro* de Cortázar [siguiente libro de cuentos del escritor publicado en julio de 1974] o los descuidos en el terminado de *El libro de Manuel*, que no son nada corrientes en su obra, parecen responder a esa necesidad de abastecer la demanda de la hora. Y ésta, entendámonos, no es meramente económica...sino que puede responder a múltiples urgencias: estar presente en determinados lugares, responder a problemas políticos, participar de circunstanciales luchas.” (Rama, 1984, 95-96).

<sup>96</sup> Cortázar asiste a la toma de posesión invitado por la Sociedad de Escritores de Chile. En “Cortázar en Chile”, entrevista realizada en ese marco por Julio Huasi como corresponsal de Prensa Latina (Cortázar concede siete durante dicha visita), el escritor argentino habla de su despertar político tras la Revolución cubana, de la gravitación de la nueva situación política chilena, de su propia obra, y afirma al pasar: “Estoy trabajando una novela que transcurre en París, pero cuyos personajes son todos latinoamericanos.” (Cortázar, CRLA-Archivos)

gremialista Ongaro quien se convirtió en el personaje de la fiesta. Se dedicó a decir verdades, una costumbre que lo ha dejado solo. A Cortázar le espetó: ‘Hermano: ¿cuándo te venís a luchar junto a nosotros, a la Argentina?’” (Fondo Cortázar, CRLA-Archivos). Si hubo una respuesta de parte del escritor, el documento no la recupera.<sup>97</sup>



**Figura 17.** Cortázar en la asunción de Allende (Revista *Panorama*, Fondo Cortázar, CRLA-Archivos)

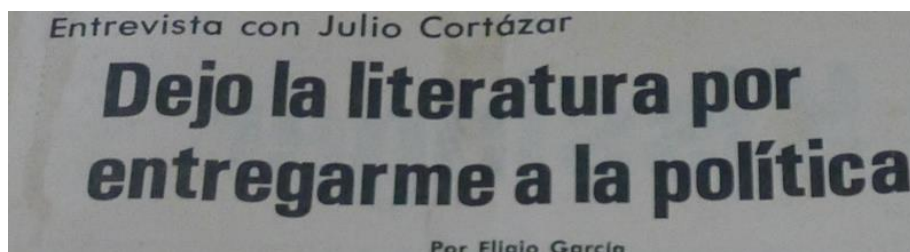
Mayo de 1973, ciudad de Buenos Aires. La revista *Crisis*, recientemente fundada, dedica un apartado de su primer número a relevar diversas opiniones sobre *Libro de Manuel*. Entre los consultados (Osvaldo Bayer, Carlos Mujica, Liliana Heker) figura nuevamente Raimundo Ongaro, por entonces secretario general del gremio de gráficos, quien responde:

Lógicamente que nos parece bien que un intelectual se solidarice con las luchas populares (Cuba, Vietnam o Argentina) pero a cada cosa su lugar: para esas luchas nos importa el que arriesga la vida. Sobre el intelectual pienso que sería importante que fuese revolucionario (en todo sentido) pero nos conformamos con que no sea contrarrevolucionario. Por eso considero valiosa la actitud de Cortázar respecto de su último libro dedicado a mostrar las torturas y las diversas formas de represión hacia quienes intentan romper el sistema imperante. Estimo positivo también el hecho de que Cortázar haya donado sus derechos de autor para destinarlos a los presos políticos (Ongaro, 1973, 17)<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Según una nota que Mempo Giardinelli realiza desde Chile para la revista *Semana* (“Estuvimos con Cortázar (a medias)”), posteriormente “Cortázar y Ongaro departieron animadamente. Se alojaban en el mismo hotel, piso de por medio” (Fondo Cortázar, CRLA-Archivos).

<sup>98</sup> En carta a su amiga y crítica Ana María Hernández, Cortázar escribe: “Hace apenas una semana que vuelvo a mí mismo después de ese viaje extenuante por Ecuador, Perú, Brasil, Chile y la Argentina, del que no te hablaré aquí porque no podría decirte nada demasiado válido; solamente que hice bien en ir, que fue una experiencia admirable para mí, que aprendí muchas cosas, y que creo ver con más claridad ese panorama latinoamericano por el cual he querido y quiero luchar. El *Libro de Manuel* se publicó coincidiendo con mi llegada, y todo su contenido polémico entró en juego después que, públicamente, cedí mis derechos de autor para la defensa de los prisioneros políticos argentinos. La primera edición se agotó en pocos días, yo sostuve interminables diálogos

El doble cruce entre Cortázar y el líder sindical en este arco de tres años resulta un elemento sintomático de ese fenómeno, característico de fines de los sesenta pero radicalizado durante los primeros años setenta en Argentina, por el cual “era la política y no las reglas del arte la que funcionaba como el parámetro de la legitimidad de la producción textual.” (Saítta, 2009, 134) (Figura 18).



**Figura 18.** Título de una entrevista –ya referida en esta tesis– que se conserva en el legajo Cortázar del Archivo de Casa de las Américas. La frase, presuntamente pronunciada por el escritor al ser formulada en primera persona, no aparece –ni siquiera de modo indirecto o parafrástico– en ningún punto de la entrevista.

En palabras de José Luis de Diego, “los setentas se caracterizaron [...] por una supresión casi total de las mediaciones entre el campo literario y el campo político” (de Diego, 2003, 15). Si podemos pensar, con Viñas, que el tránsito de la década de los sesenta a la de los setenta estuvo signado por el paso de la euforia a la depresión (Viñas, 1984, 13), al menos los primeros tres años de la segunda participaron abiertamente del entusiasmo de la primera.<sup>99</sup>

En efecto, a simple vista, en ese pasaje inter-décadas, la figura de Cortázar resulta un exponente privilegiado de una época declinada por una expectativa revolucionaria sin precedentes, la convicción de un inminente cambio radical cuyo horizonte ineluctable era el socialismo (Gilman, 2012, 39). De este modo, como señala Gómez, al ingresar a la escritura

---

con grupos de cincuenta o sesenta jóvenes en plena efervescencia política, aguanté entrevistas periodísticas y radiofónicas para apoyar el proyecto de ley de amnistía... Aquí, ya de vuelta, tuve la alegría de saber que todos los presos habían sido liberados el mismo día de la toma de gobierno por Cámpora” (Cortázar, 2012d, 366).

<sup>99</sup> En su texto “Continuidad de las partes, relato de los límites”, incluido en el tomo 11 (*La narración gana la partida*) de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Luis Chitarroni cierra con un apartado titulado “Entre dos décadas” donde escribe: “El sueño de la utopía seguía vigente, pero el Che Guevara había sido asesinado en la selva boliviana; los jóvenes se jactaban de conquistar el poder con imaginación, pero los gobiernos no habían cambiado; una cruzada pacifista pareció imponer sus razones, pero la guerra de Vietnam recrudecía; el rock era tendencia, la tenacidad musical predominante, pero los Beatles se habían separado. Era el mejor de los tiempos: Cortázar podía proclamar consignas de Lenin e imitar a Raymond Queneau; era el peor de los tiempos: Cortázar podía impugnar la presencia de Cabrera Infante en la revista *Libre*, publicación efímera solventada con residuos de la herencia de Patiño...” (2000, 180).

cortazariana en tanto críticxs “dejamos de leer literatura de ocasión para leer la literatura a la luz de los procesos políticos” (Gómez, 2007, 6).

En enero de 1973 Cortázar comienza un viaje por América Latina que habría de concluir en Argentina con su participación como jurado en el concurso “América Latina” de Editorial Sudamérica/Diario *La Opinión* y la presentación de *Libro de Manuel*. El itinerario de dicho viaje, durante el cual concede más de veinte entrevistas en cuatro meses, brinda una imagen de escritor en la que el compromiso político está a cada paso mediado por enormes e inéditos niveles de repercusión mediática que dejan como saldo un conjunto de documentos periodísticos que puede ser leído casi como una bitácora de viaje.<sup>100</sup> Por contraste, las peripecias del escritor en el extenso –e intenso– recorrido realizado han sido escasamente recuperadas por la crítica especializada.

Como intentaré demostrar a continuación, considero que esta suerte de gira de presentación de un libro, acción habitualmente promovida por agentes literarios y por editoriales con el fin de que el libro en cuestión se conozca y se venda mediante la exhibición del autor, reviste características singulares en el caso de *Libro de Manuel*. En primer lugar porque los derechos de autor de la novela están destinados a los presos políticos argentinos durante la autoproclamada “Revolución argentina” (1966-1973), pero también –y a partir de eso mismo– porque en este caso la figura del autor se desplaza del lugar de productor único del texto y enfatiza, mediante las acciones y los lugares en los que tales acciones fueron realizadas, la producción múltiple con la que el Libro (y no sólo su cadena textual) fue concebido y armado; finalmente, se trata de la gira de presentación de una novela que no ha sido aún publicada, lo que la convierte en el anuncio dilatado de un libro que está llegando.

Comencemos, entonces, por lo que siguió a la escritura de la novela, los pasos viajeros de Cortázar entre enero y marzo de 1973, para ingresar luego con coordenadas renovadas a la lectura del torbellino vertiginoso que *Libro de Manuel*, entendida como campo gravitacional, actualizó en la escritura de Cortázar, en la tentativa de rearmar y contar desde otros ángulos la historicidad anacrónica de su producción de sentidos.

---

<sup>100</sup> Para una lista exhaustiva de esta serie de entrevistas, ver Barea y Aquilanti, *Todo Cortázar: bio-bibliografía* (2014, 200-201). En el concurso mencionado, cuyo jurado se completaba con Augusto Roa Bastos, Juan Carlos Onetti y Rodolfo Walsh, resultó ganadora la novela de Juan Carlos Martinelli *Los tigres de la memoria*.

Al iniciar la gira por Ecuador, hacia comienzos de enero, Cortázar visita sin previo aviso al escritor Jaime Galarza Zavala, quien se encontraba detenido en el Penal García Moreno, en Quito, en tiempos de la dictadura militar de Guillermo Rodríguez Lara.<sup>101</sup> La escena, azarosamente registrada por Fabián Garcés, cronista del diario *El comercio* de la capital ecuatoriana que había ido a ver a otro preso, figura como noticia en al menos tres publicaciones ecuatorianas que se conservan en el Fondo Cortázar del CRLA-Archivos y en las que la espectacularización no alcanza a obturar la intensidad afectiva y política del encuentro:

—Qué tal, Jaime?

Una respuesta parecida a: “Un placer y un honor”.

—¿Confortable el hotel?

—Ahi le damos...

(Cortázar, CRLA-Archivos)<sup>102</sup>

Galarza había cobrado notoriedad por la publicación de *El festín del petróleo* (1972), ensayo en el que se denunciaban las concesiones territoriales que los sucesivos gobiernos de su país, constitucionales y dictatoriales, habían realizado durante el siglo XX a las compañías petroleras multinacionales junto con la cesión de derechos de exploración y explotación de los hidrocarburos ecuatorianos. Según se lee, su conversación con el escritor argentino en la prisión dura cerca de una hora y media y toca a la balcanización del continente en cuanto al contacto entre los escritores de los distintos países (Cortázar dice no conocer la obra de dos “autores ecuatorianos muy notables, Joaquín Gallegos Lara y Pablo Palacio” [Fondo Cortázar, CRLA-Archivos]) y también a la inminente publicación de *Libro de Manuel*. El

---

<sup>101</sup> El gobierno de facto de Rodríguez Lara se desarrolló entre febrero de 1972, con el derrocamiento del también dictador José María Velasco Ibarra, y enero de 1976. El período está signado por el inicio de la exportación de petróleo (Ecuador ingresa en la OPEP) y el aumento de las medidas represivas.

<sup>102</sup> En el recorte de prensa de la noticia “Famoso escritor Cortázar visitó en el Penal al autor del ‘Festín del Petróleo’” (“El Comercio”, Quito – 21/1/73”) –consultable en la carpeta 24 del Fondo Cortázar– escrita por Garcés, se lee: “Muy pocas veces puede darse un escenario más inusitado que el de ayer para una entrevista periodística, con uno de los ‘monstruos’ de la literatura: una celda de prisión.

Y fue absoluta la coincidencia: el cronista quería visitar a alguien allí. Cuando lo hacía, apareció la alta figura (2 metros y algo más) muchas veces vista en fotografías y en documentales de televisión.

A duras penas pudo sortear sin agacharse mucho, el dintel de la primera puerta enrejada de la penitenciaría. Vestía pantalón plomo y saco gris claro. El brillo verde de sus ojos resaltaba más que nunca en la semioscuridad del corredor, que no impedía apreciar su abundante barba.

–Es Cortázar, es Cortázar –dijo alguien. Entró directamente a la celda de Jaime Galarza. Tras él, el cronista.

Sorpresa para todos. Intento frustrado de entrevista periodística al primer momento. La mayor sorpresa para Galarza Zavala” (Fondo Cortázar, CRLA-Archivos)



propio Galarza recupera fragmentariamente el intercambio, mediado por las intervenciones del periodista, en un texto también guardado en el archivo de Poitiers:<sup>103</sup>

- ¿Y cuál es la razón de su visita a Jaime Galarza?
- La visita de un escritor a otro escritor, cuya obra he conocido en París. Al venir a Quito, era elemental que yo lo visitara en la prisión. Además, tenía curiosidad por ver cómo es su pelo, de qué color tiene la piel...
- ¿Representa Ud., tal vez, a alguna organización?
- A ninguna. Mi visita es fruto de una decisión personal.

Esta visita a Galarza, de escritor a escritor, será recuperada poco tiempo después por Cortázar. Su recorrido por Perú, entre fines de enero y mediados de febrero, no es menos espectacular: como si se tratase de una estrella del cine, un periódico titula “Cortázar también quiso pasar de incógnito en Perú” (Fondo Cortázar, CRLA-Archivos). El diario *Expreso* de Lima publica la entrevista de Alat y Alfredo Pita “Cortázar y el escritor revolucionario”, en la que este es interrogado sobre los asuntos más recientes y polémicos de su producción y de su vida personal: las resonancias del caso Padilla y la “Policrítica...”, la discusión con José María Arguedas, su nacionalización francesa, su orgullo latinoamericano antes que argentino (y la insistencia por parte del escritor en una atomización regional, promovida por los nacionalismos y el imperialismo estadounidense, a combatir) e incluso una pregunta sobre “la evolución política latinoamericana en los dos o tres últimos años”, a la que Cortázar responde:

París es un lugar privilegiado para recibir informaciones de las mejores fuentes latinoamericanas, y en eso ya soy un especialista. De Uruguay, por ejemplo, además de recibir ‘Marcha’ semanalmente, recibo cartas y visitas personales de gente que está luchando en el Uruguay. De manera que tengo la información que mis amigos en Buenos Aires no tienen habitualmente, primero porque ‘Marcha’ no puede entrar en Buenos Aires sino de contrabando y luego porque la gente está desconectada, no se animan a hablar por teléfono de ese tipo de cosas. (Cortázar, Fondo Cortázar, CRLA-Archivos)

Como se observó en la lectura de la “Policrítica...”, la ambivalencia en cuanto a la pertinencia y la legitimidad de su palabra como escritor en materia política es constitutiva del discurso cortazariano, que oscila entre la falta de formación política y el acceso privilegiado a los cables de información sobre América Latina.

---

<sup>103</sup> “Julio Cortázar, un gesto y un libro”, Revista Nueva (Magazine Nacional Ilustrado), N°9, 1974 (Fondo Cortázar, CRLA-Archivos).

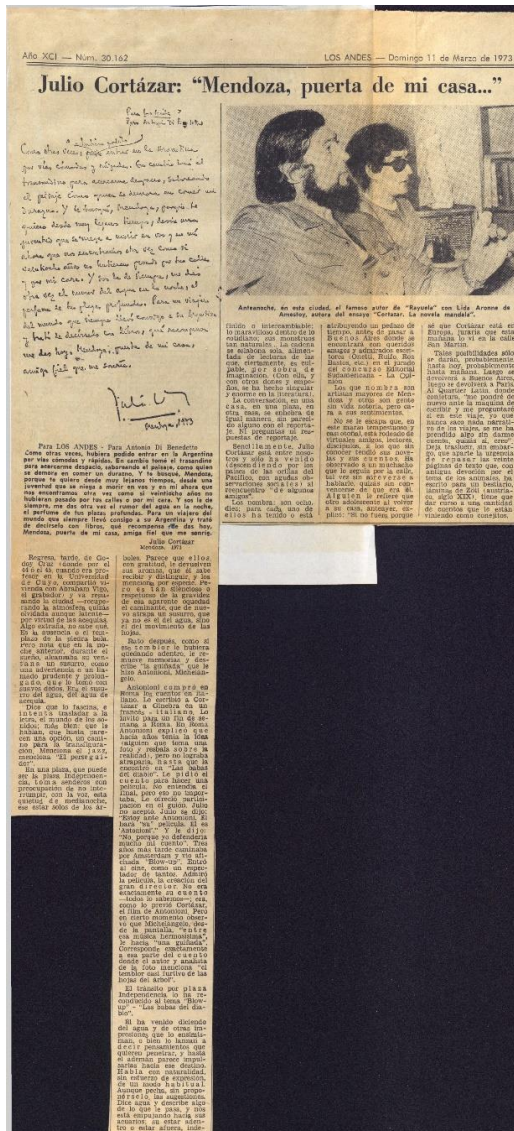
Desde Lima, la parada siguiente es Santiago de Chile, donde se entrevista con el presidente Salvador Allende. Si su visita anterior había sido con motivo de su asunción presidencial, este regreso se da en el marco de las elecciones parlamentarias del 4 de marzo y de una agudización decisiva de la confrontación por parte de la oposición con el propósito de destituir a Allende:<sup>104</sup>

mi segundo viaje coincide con las elecciones de marzo, y tampoco es una casualidad de fechas, sino la expresión de mi solidaridad en horas en que Chile enfrenta otra vez su propio destino. Frente al panorama austral de nuestro continente, el proceso chileno me parece tan aleccionante y capital como lo fue en su día el inicio de la revolución cubana. A muchos países voy por razones de clima, de música y de poesía. A Cuba y a Chile voy porque en ellos veo vivir mis sueños, veo abrirse el camino hacia el único futuro en que creo. (Cortázar en entrevista con Daniel Waksman, “Conversación con Julio Cortázar, en Santiago, un domingo de elecciones”, Fondo Cortázar, CRLA-Archivos)

El ingreso a Argentina, junto con su amiga y crítica literaria Lida Aronne de Amestoy, es por Mendoza hacia el 8 de marzo. Cortázar permanece ahí durante unos pocos días. El 11 de marzo, día en que transcurre la jornada electoral nacional, el diario *Los Andes* publica una nota titulada “Julio Cortázar: Mendoza, puerta de mi casa...”, recuperando la parte final de una carta manuscrita que el escritor dedica a Antonio Di Benedetto y que aparece reproducida facsimilarmente en la misma publicación. Cortázar lee la nota, la guarda y ésta llega a nosotrxs a través del archivo residente en el CRLA-Archivos (Figura 19).

---

<sup>104</sup> Si bien la CODE (Confederación de la Democracia), alianza de los dos principales partidos opositores, vence en cantidad de votos y de legisladores electos a la Unidad Popular, el resultado no es suficiente para lograr los dos tercios necesarios para pedir la destitución, lo que es festejado como un triunfo por parte del gobierno de Allende. En carta a Manja Offerhaus, ya desde Buenos Aires, Cortázar escribe: “Querida Manja: Asistí en Santiago al espléndido triunfo de la Unidad Popular, estuve con Allende y fumé con él el cigarro de la victoria (¡un regalo de Fidel!).” (Cortázar, 2012d, 346).



**Figura 19.** Nota del 11/3/1973 en *Los Andes* con facsimilar de la carta de Cortázar a Di Benedetto (Fondo Cortázar, CRLA-Archivos)

Tras más de tres meses de viaje sudamericano, el escritor arriba finalmente a Buenos Aires el 12 de marzo, un día después del triunfo de la fórmula Cámpora-Solano Lima, del Frente Justicialista de Liberación, que había vencido con más del 49% de los votos a la UCR conducida por Ricardo Balbín.

Es la noche del 22 de marzo, inscrita en el interregno abierto por la salida inminente de la dictadura militar al mando de Agustín Lanusse y la asunción del nuevo gobierno, que tiene lugar el 25 de mayo. En la Federación Gráfica Bonaerense, por entonces sede de la CGT de los argentinos –fundada por Ongaro en 1968–, Cortázar presenta *Libro de Manuel* en el marco del acto de lanzamiento de la revista *Liberación*, un quincenal que “tiene por objetivo

bregar por una ley de amnistía que comprenda la situación de todos los presos políticos” (Fondo Cortázar, CRLA-Archivos).<sup>105</sup> El diario *La Razón* cubre el evento y al día siguiente publica una nota con el título de “Cortázar con la Gente” (ibid.). Más sugerente, incluso, resulta la publicación en dos páginas completas de una noticia titulada “La causa de un novelista”, aparecida en la revista *Así* y que se centra en la figura de Cortázar durante el acto mencionado (Figuras 20 y 21).



Figuras 20 y 21. Nota en la revista *Así* del 30/3/1973 (Fondo Cortázar, CRLA-Archivos)

Los afiches que figuran en las fotografías permiten rearmar, en parte, los sociogramas vigentes mediante las distintas consignas: “Libertad y amnistía a todos los presos y perseguidos por causas políticas” y “Liberación o dependencia”. La denuncia de la represión, la tortura y la prisión política, por un lado, y la recuperación de la democracia tras dieciocho años de proscripción del peronismo –que a su vez se mixtura con el proceso de liberación nacional–, son los temas de la hora. La intervención de Cortázar ahí, ante unos 300 asistentes en un salón usualmente destinado a reuniones de trabajadores del gremio de gráficos, es

<sup>105</sup> Se trata de una publicación quincenal dirigida por Herardo Quijano y que cuenta con Agustín Tosco en el consejo de redacción, Vicente Zito Lema como secretario de redacción y un “comité solidario” integrado por Cortázar, Carlos Mujica, Rodolfo Walsh, Ricardo Carpani y León Ferrari, entre otros.

cubierta por el semanario *Así*, que transcribe parte de su alocución, y por el diario *La Razón*, en una nota más breve y donde prima la paráfrasis. Ambas noticias recuperan las palabras con las que Cortázar abre su discurso apelando al público en tanto “Compañeros y compañeras”, interpelación ineludible en la legibilidad epocal, y dice haber elegido “una militancia ideológica” antes que política. El eje asumido vuelve inescindible la novedad literaria de la praxis militante, hibridando la dicción literaria y la dicción política, práctica escrituraria a la vez que herramienta de transformación, en la medida en que la aparición de *Libro de Manuel* se ve atada a la coyuntura inmediata, una tarea colectiva ligada con la defensa de los derechos humanos:

La tarea que nos toca ahora – agregó Cortázar – es luchar por la ley de amnistía por los presos políticos. Comprendo que, a mi manera, yo debo colaborar en esta lucha en que están empeñados muchos. Y como soy escritor entiendo que puedo hacerlo a través de una novela. Por ello queda bien establecido que a mi manera quiero cooperar, en la solución de este problema. Por eso también quiero cumplir con una promesa, como autor de la novela ‘El Libro de Manuel’, no cobraré derechos. Dejo constancia en este acto que todo lo que se recaude por los derechos de autor de este libro vaya a engrosar los fondos por partes iguales de las instituciones denominadas Comisión de Familiares de presos políticos y gremiales y Comisión de Familiares de Presos Peronistas. (Cortázar, *Así*, Fondo Cortázar, CRLA-Archivos)<sup>106</sup>

Tras su intervención, sube al estrado el padre de María Angélica Sabelli, joven militante de las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) asesinada en la masacre de Trelew del 22 de agosto de 1972. Según *La Razón*, su intención es reconocer al escritor pero “el llanto le impidió hablar. El novelista entonces, notoriamente emocionado, lo estrechó en un abrazo” (*La Razón*, Fondo Cortázar, CRLA-Archivos). De estas dos notas, me interesa recuperar la primacía que las categorías de “escritor” y “novelista” –incluso en una escena con tanto espesor político como esta– manifiestan en relación con la de “intelectual”, en tanto contribuye a consolidar una forma de militancia que Cortázar procura construir en este momento de su producción.

Pocos días más tarde, el 27 de abril, *Liberación* lanza su número 3, cuya tapa articula, en un cuerpo que grita, los crímenes de tortura y las detenciones por causas políticas que se

---

<sup>106</sup> En 1974 Cortázar recibe el Premio Médicis por *Libro de Manuel* y decide destinar los 950 dólares recibidos a la resistencia chilena contra la dictadura de Pinochet. El gesto termina siendo objeto de varias polémicas, entre las que cabe destacar el intercambio que el escritor sostuvo con *La Opinión Cultural* entre noviembre y diciembre de ese año. Ver Cortázar, 2012d, 478-479.

multiplicaban en el país. Con la consigna “**Denuncia, movilización y organización**”, el editorial señala la existencia de centros operativos clandestinos de detención y tortura en la ciudad de Mar del Plata. En la página 7 aparece la “Carta muy abierta a Francisco Urondo”, un texto poco difundido –no incluido en su correspondencia publicada– que Cortázar le escribe a su amigo, detenido en la cárcel de Villa Devoto desde el 14 de febrero de ese año durante el gobierno de facto de Agustín Lanusse. La carta publicada en *Liberación*, a continuación de la entrevista que Vicente Zito Lima le realiza al poeta desde la prisión, actualiza un conjunto de sentidos y de sentires a la vez políticos y afectivos, donde el tono de denuncia es acompañado por la convicción compartida en una pronta liberación:

Parece, según noticias de buena fuente, que de un tiempo a esta parte, no es nada fácil dar con vos personalmente. Siempre fuiste un poco jodón, pero en este caso estoy convencido de que no tenés la culpa de que los amigos no puedan tomarse un vinito con vos, y como no soy rencoroso te escribo, Paco, con la seguridad de que muy pronto has de cambiar de conducta y no solamente aceptar visitas sino incluso devolverlas. A la espera de todo eso te voy a hacer rabiarse un poco, porque si a vos no se te puede ver resulta que a otros sí, y a lo mejor te divierte que te cuente cómo me las arreglé en Quito hace apenas dos meses, para ir a pegarle un abrazo a Jaime Galarza [...] Lo fui a ver, y resultó más fácil de lo que pensaban algunos. [...] A Jaime lo encontramos con otros huéspedes del hotel y algunos amigos, entre ellos por extraña coincidencia un periodista que visitaba a otro detenido y que al día siguiente dio la noticia a tres columnas, cosa que te probará la utilidad de esa clase de circunstancias. Hablamos largo de Festín y de otros petróleos de este continente, yo aprendí algunas cosas que acaso serán útiles cuando vuelva a Francia, y además, hubo todo eso que hoy no puede haber entre vos y yo, ese quedarse callados, mirándose como nos miramos los amigos, con esa mirada que no tendrán nunca los que nos separan. Me fui, claro, pero me fui sabiendo que de alguna manera no me iba, y que también Jaime se iba conmigo en esa zona del corazón que está para siempre a salvo de los cercos, las rejas y el odio. [...] A mi pasaporte no le faltaba ni un sello a la salida, y más bien pienso que tenía uno de yapa. Ahora sé quién es de veras Jaime Galarza, ahora me siento más fuerte porque su prisión, las cicatrices de la tortura en sus muñecas, serán como tantas otras cosas, parte de mi fuerza.

Y si te cuento esto, Paco viejo, es porque sé que te gustará leerlo y que para vos será como si te hubiera visitado, como si también vos y yo hubiéramos fumado juntos un rato, mirándonos con nuestra sorna de porteños. Y también porque otros leerán esta carta, cerca o lejos de vos, y comprenderán que de alguna manera quise estar con todos, y que mi abrazo con Jaime es el que todos nos damos y nos daremos siempre, hoy de lejos, mañana en esa calle abierta en que nos encontraremos para seguir el largo, necesario y hermoso camino que lleva a nuestro sueño.

Julio (Cortázar, Fondo Cortázar, CRLA-Archivos)

La carta *muy* abierta de Cortázar es, ante todo, un dispositivo que procura sortear la persecución política y alcanzar el destinatario señalado a condición de multiplicar, de diseminar la destinación en un sinnúmero de posibles lectores. Es también una manera, *su* manera particular de *compañerear* a su amigo, de estar con Paco Urondo estando al mismo tiempo con todos ellos, de hacerlos participar de ese encuentro colectivo en la lectura con otros.<sup>107</sup> Actuando como una especie de marea escritural que en su movimiento va arrimando restos de experiencias, el texto vuelve sobre la detención y la tortura de otro prisionero político (Galarza Zavala) para articular a su modo, privada y públicamente, la lucha sostenida a escala continental, en el afán de des-balcanizar, internacionalizar y reunir los escenarios nacionales de ese proceso de radicalización móvil en curso (Gilman, 2012, 38). Algo en la textura porosa de la carta, en el envío “muy abierto”, parece pedir, en cada acto de lectura, una actitud de escucha: el texto le pide a sus lectores, indeterminados, una experiencia de lectura en empatía (Gómez, 2007, 81), una responsabilidad por la historia tramada con otrxs. Esta escritura está así atravesada por una dimensión comunitaria que impide la lectura individual, en solitario, porque cada palabra convoca las palabras de otrxs en la resistencia a la resignación y al olvido. En su ya referida carta abierta a Cortázar, escrita en ocasión de su muerte (1984), Juan Gelman dice del escritor: “a vos siempre te veo –como tu personaje– inventando un camino para ir de una ventana a otra ventana, del misterio de un puño a los crepúsculos de mozart, de un ser a otro, y otro, y otro, y otro.” (Gelman, 1984, 43). La

---

<sup>107</sup> La amistad entre Cortázar y Paco Urondo late también en el Fondo Cortázar del CRLA, en donde es posible encontrar recortes de prensa –vinculados a la recepción de la obra de Cortázar–, que el poeta interviene con su letra manuscrita y envía en obsequio a su amigo. Elijo dar a la lectura uno en particular, que es una suerte de regalo de navidad: se trata de la nota periodística titulada “Cortázar en Tránsito”. Arriba de la página, Urondo escribe en lapicera azul: “Querido Julio: esto salió hace unos días en ‘El Nacional’ de Venezuela, Caracas. Te lo mando como recuerdo afectuoso de Navidad con un abrazo en el que colaboran la Negra y Chinchin- Paco – 23.XII.70” (Urondo, Fondo Cortázar, CRLA-Archivos). Ver Anexos (Imagen 19). Por su parte, a la muerte de Cortázar Juan Gelman le dedica una carta, a su modo también una carta abierta a lxs lectorxs cortazarianxs, en donde señala a la vez la mediación archivística y el carácter *compañero* de ese vínculo, el sentido de ese estar-*con* que sostiene la amistad entre Cortázar y Urondo: “querido julio: te escribo una carta porque no puedo hablar de vos, sino con vos. y es así porque sos un compañero, parte mía, *compania*, y de eso no se puede hablar, se puede hablar con eso. hace mucho que nos acompañás, compañereás. hacia 1971 (por ejemplo), paco urondo te envió a parís un recorte de periódico argentino: algunas pocas líneas informaban sobre una acción armada contra la dictadura militar. paco había participado en la acción y te lo hacía saber de esa manera. porque lo acompañaste entonces. fue la primera vez que paco se jugó la vida y allí estuviste vos, acompañándolo.” (Gelman, 1984, 43). Como se verá, fue la decisión de Cortázar de guardar esos “archivos impuros” la que inició el camino que los pone hoy al alcance de quien quiera asomarse a mirar en el portal del Fondo Cortázar del CRLA de Poitiers.

prisión de Galarza en Quito, probablemente desconocida para la amplia mayoría de los lectores argentinos de ese y de este presente, reemerge en la carta que un escritor destina a otro haciéndola ingresar en la esfera de lo público, saltando el confinamiento de la circulación privada.<sup>108</sup> A su vez, poco tiempo después de ser liberado, Paco Urondo publica los testimonios de los tres sobrevivientes de Trelew, María Antonia Berger, Alberto Miguel Camps y Ricardo Rene Haidar (*La patria fusilada*, Ediciones Crisis, 1973) en el primer aniversario de la masacre, en tanto que –con implicancias que se analizarán más adelante– Cortázar recoge esa palabra-acontecimiento, “Trelew”, para inscribirla en el cierre mismo del post-facio a *Libro de Manuel*.

Al cabo de esta relectura del viaje que reencuentra a Cortázar con América Latina, trayendo a su vez consigo el anuncio de una novela aún sin publicar que participa de un arduo proceso de semiosis política, repongo preguntas que se han ido acumulando: ¿qué papel le toca a la literatura –*Libro de Manuel*– en este escenario? Dada la dicotomía literatura/política, escritura/historia, ¿dónde –y cómo– escribe Cortázar? ¿Qué hace con la tensión que establecen las vanguardias estéticas y la vanguardia política? ¿Existe en su escritura la intención de “resolver la ‘coexistencia dialéctica’ entre ambas vanguardias” (de Diego, 2003, 26)? ¿Hay algo aún por hallar entre medio de esa opción binaria que en 1995 Gramuglio formuló, retomando a Benjamin, como “estetización de la política...o politización de la estética” (Gramuglio, 1995, 34)? ¿Cómo leer hoy, desde el archivo, con estos nuevos soportes de escritura y bajo estas nuevas condiciones de lectura, el proceso creativo de la novela? ¿Qué afectos lectores moviliza?

### **3.1.3. Las aguas convergen: una novela y una crónica colindantes**

Desde el inicio, ya en el prólogo de *Libro de Manuel*, asistimos a la presentación de la noción de *convergencia* en su carácter procesual, a la vez que, con un marcado tono de autodefensa, se nos advierte de su carácter problemático, confuso, ambivalente:

---

<sup>108</sup> Hacia 2003, en una nota publicada en un portal de internet, Galarza Zavala recordaría aquella visita: “Hoy, a los 30 años de aquella sorprendente visita de Julio, sus gestos, sus libros, su abrazo continental forman parte de mi fuerza.” Disponible en: <https://www.analitica.com/opinion/opinion-internacional/julio-cortazar-un-continente-y-un-libro/> (consultado el 7/4/2023).



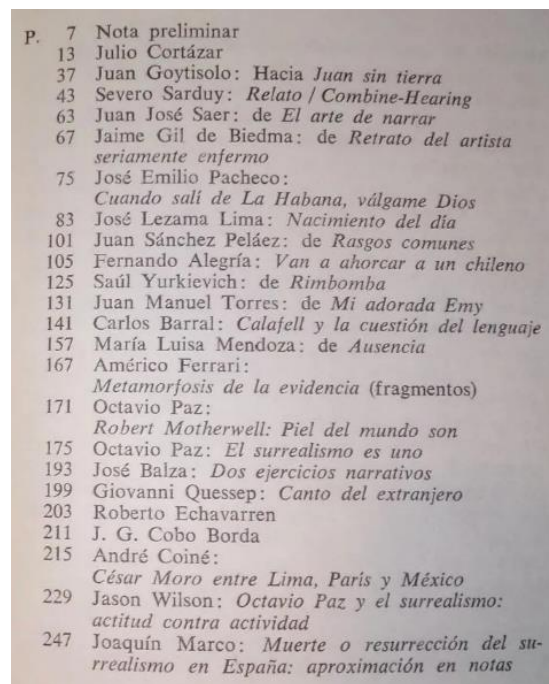
Por razones obvias habré sido el primero en descubrir que este libro no solamente no parece lo que quiere ser sino que con frecuencia parece lo que no quiere, y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días [...] Personalmente no lamento esta heterogeneidad que por suerte ha dejado de parecerme tal después de un largo proceso de convergencia; si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se ha juntado, pero su conciliación no ha tenido nada de fácil, como acaso lo muestre el confuso y atormentado itinerario de algún personaje. (Cortázar, 1973, 7).

Ahora bien, ¿en qué términos, bajo qué condiciones se da esa convergencia?<sup>109</sup> En principio, la respuesta parece saldarse sencillamente: emergería del juego, *aceptado* por Cortázar, de ir incorporando recortes periodísticos, aleatoriamente añadidos al libro a medida que este se iba haciendo, con el objeto de “hacer participar a los personajes en esa lectura cotidiana de diarios latinoamericanos y franceses” (ibid.7) que desembocaría en la confección del “cuaderno de notas para el futuro” (Gómez, 2015, 259) que es, en definitiva, el libro *para* Manuel, el niño que está empezando a vivir. Pero es el propio escritor quien nos descubre las dificultades que esa forma multidireccional de *participación* aproximante, esa marcha común de las dos aguas, esa aventura de “una convergencia de la militancia con la literatura pura” (Cortázar, Entrevista con Soriano, 1973, Fondo Cortázar, CRLA-Archivos, 20) plantean en tanto proyecto de escritura. Todo su sentido parece discurrir por el lugar que está *entre*, el terreno fangoso del cruce que va de lo literario a lo político y de lo político a lo literario, zona esquiva donde se asume el peligro del malentendido y en la que la novela busca hacer pie. A la

---

<sup>109</sup> Como se vio en el capítulo anterior, una tensión fundamental parece modularla. Al respecto, una pista puede rastrearse en la tapa de *Ultimo round* (recuperada en el capítulo 1 de esta tesis), que imita la primera plana de un diario, y una de cuyas noticias se titula “Convergencias”: “La biblioteca ideale a cui tendo è quella che gravita verso il fuori, verso i libri « apocrifi », nel senso etimologico della parola, cioè i libri « nascosti ». La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocrifo da ritrovare o da inventare.” (Cortázar, 2010a, tapa) [“La biblioteca ideal a la que tiendo es aquella que gravita hacia el afuera, hacia los libros “apócrifos”, en el sentido etimológico de la palabra, es decir, los libros “escondidos”. La literatura es búsqueda del libro escondido lejos, que cambia el valor de los libros conocidos. Es la tensión hacia el nuevo texto apócrifo a encontrar o a inventar”]. Esta cita de Calvino es tomada del ensayo “La letteratura come proiezione del desiderio”, publicado en el libro *Una pietra sopra* (1980). Resulta interesante esta vinculación de la convergencia con la idea de “lo apócrifo”. Como se verá en lo que sigue, de lo que se trata es de discutir la presunta autenticidad y legitimidad de los discursos para construir “verdades”, mediante un proceso convergente que –al hacerlos “gravitar hacia el afuera”, exponiéndolos a una incómoda proximidad con un algo otro– corrompe, tensiona y, eventualmente, se vuelve capaz de crear.

vez literatura y testimonio documental (García, 2015, 11), el interrogante tácito que no deja de acuciar la escritura –y la lectura– de esta novela incómoda parece ser: ¿Cómo lograr que lo uno no engulla y asimile lo otro? ¿Mediante qué estrategias evitar que las aguas se fundan en una mismidad reductora? O, más precisamente, ¿cómo conseguir una contaminación recíproca en la que haya “participación sin pertenencia” (Derrida, 1980)? Para avanzar en estos interrogantes resulta fundamental recurrir a “Corrección de pruebas en Alta Provenza”, ese ensayo-crónica metaliteraria que Cortázar publica también en 1973 como parte de un volumen colectivo, compilado por Julio Ortega, con el significativo título de *Convergencias, divergencias, incidencias* (Tusquets, 1973) y que buscaba mostrar “el *work in progress* de algunos de nuestros principales autores” (Ortega, 1973, 7) (Figuras 22 y 23).



**Figuras 22 y 23.** Primera edición de “Corrección de pruebas en Alta Provenza” (Tusquets, 1973)

Con la intención de corregir las pruebas de galera de *Libro de Manuel*, el 4 de septiembre de 1972 Cortázar parte hacia Avignon a bordo de su Volkswagen T2A Westfalia, apodado “Fafner”, en el que la radio, France-Inter, oficia de antena con el mundo y donde se dedica a escribir esta suerte de “diario de una rutina de escritor” que a la vez “quisiera ser otra cosa, una confrontación de lo que ocurre mientras se trabaja y que en mi caso es hoy muy

diferente que en otros tiempos” (Cortázar, 1973a, 13).<sup>110</sup> Si bien reconoce que dicha escritura no nace estrictamente en paralelo con la corrección de la novela, con lo que admite un distanciamiento crítico que se sostiene, explica que la *intención* de escribir la crónica sí surgió ahí, en el trabajo con las pruebas, en el difícil ejercicio de “ser los demás ante su libro” (Villoro, 2012, 13). Bajo una fuerte lluvia a orillas del río Ródano, resguardado en Fafner,

trabajé hasta medianoche como si estuviera en el faro del fin del mundo, sintiendo poco a poco que mi nuevo contacto con el libro me estaba haciendo entrar en esta dimensión curiosa donde todo se mezclaba en una confusa diversidad. Por eso creo poder afirmar que de alguna manera empecé a escribir simultáneamente estas páginas, puesto que tomé notas para hacerlo apenas terminara con las galeras y sin salirme del tiempo del libro, de su último contacto conmigo antes de convertirse en un hecho irrenunciable y con tapas. Y así el extrañamiento sigue tan presente como en esas horas en que todo volvía a darse, cada escena del libro y cada gesto de sus habitantes, pero ahora de otro modo, de la palabra ya escrita al ojo del lector, de criaturas tan mías a este irónico y despiadado corrector de pruebas, y sentir de golpe eso que otros llamarían diferencia estructural, un tal Gómez que ya no se mueve en París sino que sale de estas columnas de papel a orillas del Ródano (se va a empapar si se descuida), una mujer que me está mirando de una manera diferente desde la página, como sorprendida de verme en la caverna de Fafner y no en el departamento de la *rue* de l’Ouest. Me desconcierta un poco ese desajuste, lo que en francés llaman bellamente *dépaysement*, de sobra sé que ya estoy fuera de Manuel, de todo lo que giró en torno a Manuel, que han pasado dos años desde que empecé el libro y en esos dos años hubo guerras, triunfos, hospitales (incluso para mí y dos veces), y que en los últimos meses corrí una especie de carrera contra el reloj porque la regla del juego envejecía prodigiosamente el libro y era al revés de los buenos vinos, si no lo terminaba se iba a agriar, sólo serviría para lectores literarios, gentes que todavía creyeran en valores perennes con exclusión de la violenta circunstancia cotidiana. Por todo eso tuve que autoescupirme del libro sin esperar más y bien que se nota, pero las cosas tienen su precio y mejor Manuel feo y vivo que Manuel hermoso y muerto, aparte de que no soy yo el que decidirá estas cosas en último análisis. (Cortázar, 1973a, 16-17)

Simultaneidad en diversa confusión de los tiempos de la escritura y de la vida más allá de *Libro de Manuel*, con toda la fuerza que convoca, yuxtapone y potencia el montaje de

---

<sup>110</sup> A modo de aclaración para facilitar la lectura, la referencia “Cortázar, 1973” remite a la primera edición de *Libro de Manuel*, mientras que “Cortázar, 1973a” refiere la primera edición de *Corrección de pruebas en Alta Provenza*.

fragmentos de noticias periodísticas (“todo lo que giró en torno a Manuel”).<sup>111</sup> El “tal Gómez” referido por Cortázar es un integrante panameño del grupo militante que, en la novela, se denomina “la Joda”: <sup>112</sup> se trata de activistas latinoamericanos y franceses en constante migración que jalonan la novela y confeccionan colectivamente el cuaderno para Manuel. En la crónica de la corrección de las galeras, la aparición de Gómez sacude los límites de las pruebas de galera, en la medida en que, al pasarse al otro lado, expone una “diferencia estructural”, un “dépaysement”, un desajuste mínimo pero perceptible entre dos registros de realidad que también se manifiesta en la extrañeza con que la mujer mira al Cortázar que lee. No salirse del tiempo del libro: ¿no consiste precisamente en eso, en ese gesto de salida, el tiempo de esta novela? ¿no viene a exponer el desacople constitutivo del vínculo entre la ficción y lo real, la imposibilidad de una aséptica “escritura de los hechos”? ¿no se trata, una vez más, de mostrar los modos en que lo guardado –los recortes de periódicos, noticias recortadas que recortan a su vez una realidad– y su domiciliación actúan el juego de medias en que continente y contenido se confunden hasta tornarse indecibles? En efecto, resulta claro que “los recortes representan la realidad del mundo no ficcional durante la escritura misma de la novela, y a la vez constituyen el marco de la realidad imaginaria dentro de la cual existen estos personajes” (Orloff, 2014, 298). Por su parte, Susana Gómez indica:

En la literatura, un habla social como diría Bajtin, se procede creando una relación tensa entre la realidad del mundo percibido –la experiencia del tiempo íntimo, individual-, lo contingente –el tiempo público, el fechado, la cronología- y las representaciones simbólicas que otros podrán imaginar. (Gómez, 2013, 2)

Esta lectura crítica pone el acento en la condensación conflictiva de una lengua en *Libro de Manuel*: ¿cuál es el *habla* de esta novela? ¿de qué país viene, o hacia qué país va?

---

<sup>111</sup> Ya en el tercer apartado de *Libro de Manuel* se lee: “al que te dije le gustaría disponer de la simultaneidad, mostrar cómo Patricio y Susana bañan a su hijo en el mismo momento en que Gómez el panameño completa con visible satisfacción una serie correlativa de estampillas de Bélgica, y un tal Oscar en Buenos Aires telefona a su amiga Gladis para enterarla de un asunto grave. En cuanto a Marcos y Lonstein, acaban de aflorar a la superficie en el decimoquinto distrito de París, y encienden los cigarrillos con el mismo fósforo, Susana ha envuelto a su hijo en una toalla azul, Patricio ceba un mate, la gente lee los diarios de la noche, y dale que va.” (Cortázar, 1973, 15).

<sup>112</sup> Esta expresión forma parte de una clave dialectal argentina en la que se cruzan las ideas de fiesta, de broma y de alegría (“se fue de joda”, “te lo dije en joda”, “vive de joda”) pero también otras con implicancias negativas (“qué joda”, estar jodido, joderse). La consideración de “la Joda” como *grupo militante*, que recupero a lo largo de este capítulo, corresponde a la socióloga Alejandra Oberti (2014, 81), a cuya lectura sobre de la novela volveré más adelante.

¿cómo identificar *su* tiempo de escritura? Estamos ante una estrategia creativa, un esfuerzo escriturario que propone una textualización como montaje y collage de temporalidades –y por tanto, de estados de la lengua– irreductiblemente heterogéneas, lo que torna difícil dar una respuesta unívoca a estos interrogantes.<sup>113</sup> La lengua de *Libro de Manuel*, la traducción como ejercicio posibilitador de la organización de las actividades subversivas del grupo de militantes, la agregación y desagregación de voces, tonos, idiomas y sociogramas que la novela no deja de expresar, son la manifestación de una tensión inmanente que surge de un “dépaysement”, una dislocación originaria, una inestabilidad esencial.<sup>114</sup> Así, la oscilación entre tuteo y voseo que se lee en personajes como Ludmilla, el vaivén entre el español y el francés que los documentos propician, el anclaje en una variante del castellano que recurre compulsivamente al vocativo “che”, vienen a plasmar formas otras de la traducción que subtiende la acción de los personajes en la novela:

No puedo saber cómo le sonará a usted un diálogo del *Libro de Manuel*, yo mismo suelo reaccionar de diferente manera según las circunstancias. Sé que me fue imposible hacer hablar de vos a Francine, que es francesa, mientras que a Ludmilla [polaca] le sale facilito porque habla en español y nadie la está traduciendo como a Francine. Parece trivial y sin embargo hay en esto un problema en el que nadie se siente cómodo. El que te dije, en tanto que argentino, hubiera podido hacer hablar de vos a Francine, pero comprendió que entonces Francine hubiera dicho *otras cosas*, frases bien traducidas en apariencia, pero con una especie de dislocación psicológica, una desnaturalización de la índole de Francine; cuestión de oreja, dirá alguno, e incluso cuestión de ojo puesto que todo lector escucha con la mirada. Aquí en París, donde paso del vos al tú cinco veces diarias, siento perceptiblemente la diferencia de *carga* que entrañan los dos tratos, y sobre todo la intransferibilidad de ciertas vivencias, su color, su sentido último. Me alegra que Ludmilla use el vos porque ella está de mi lado más vital, quiero decir que su palabra no

---

<sup>113</sup> La novela tematiza con frecuencia el desajuste a la vez lingüístico y político entre los miembros latinoamericanos y franceses del grupo militante y las dificultades que eso implica en la construcción de un *habla* capaz de aglutinarlos. Casi al inicio se lee: “–Traducí –mandó Patricio–, no ves que Fernando acaba de desembarcar y los chilenos no manyan mayormente el galo, che” (Cortázar, 1973, 19); y más adelante Andrés se refiere al “último discurso de Onganía que sintetizado y traducido por *Le Monde* no significaba absolutamente nada” (ibid.114).

<sup>114</sup> Resulta importante recordar que el debate abierto sobre la presunta doble nacionalidad de Cortázar está plenamente vigente en este momento de su escritura. Si bien obtiene su naturalización francesa recién en 1981 por parte del gobierno de François Mitterrand, y sólo después de treinta años residiendo en ese país, el diario *La Gaceta de Tucumán* venía de publicar una nota refiriéndolo como “escritor franco-argentino” al tiempo que, desde las páginas de *La Nación*, Silvina Bullrich ironizaba sobre la presencia de sus libros en el Festival de Niza de 1972 (Cortázar, 1973a, 28).

solamente comunica sino que toca, dibuja, huele... (Cortázar, 1973a, 25, énfasis en original)<sup>115</sup>

Susana Gómez advierte en *Libro de Manuel* la puesta en funcionamiento de un “juego artístico, conciencia creadora de un tiempo plurilingüe por los diversos lenguajes sociales que inscriben, collage discursivo y de hablas diferentes” (Gómez, 2013, 3). Cortázar, por su parte, escribe: “Madre querida, qué manera de llover, nadie se enojará si hablo en presente puesto que ya he explicado que esto nació simultáneamente con la corrección de pruebas” (Cortázar, 1973a, 17). En el proceso de esa “ósmosis con lo circundante” (ibid.14), ahí donde lo político es a la vez “un tópico, una circunstancia y un imperativo ético” (Gómez, 2015, 261), los pasajes, los movimientos de juntura entre las dos aguas señaladas por Cortázar se multiplican hasta volverlos ambiguos, componiendo así pares no excluyentes. En paralelo con la yuxtaposición de la música de Jacques Brel, Paco Ibáñez, Juliette Greco, Sinatra o Canonball Adderley, la radio francesa va haciendo ingresar en la escritura cortazariana las noticias del día: es el tiempo de los juegos olímpicos que tuvieron lugar en Munich en 1972. Junto con los récords batidos por los atletas, sobreviene el primer aviso de los incidentes que desembocarán en el secuestro y posterior asesinato de los once miembros del equipo israelí, en lo que se conoce como “la masacre de Munich”.<sup>116</sup> En efecto, el tránsito de un registro a otro no se da como continuidad armónica sino bajo la forma de un *corte*, un paso sin solución de continuidad:

---

<sup>115</sup> Es significativo el hecho de que Cortázar parece tener pleno registro en relación con la presunta inactualidad de la variante del “argentino” que practica: “Vi claro que Manuel vendría en argentino, en mi argentino que estará pasado de moda pero que todavía sirve para jugarse el pellejo cuando llega la ocasión” (Cortázar, 1973a, 20). Un tiempo después, en el autoreportaje “estamos como queremos, o los monstruos en acción”, concedido para el número 11 de *Crisis* (marzo de 1974), ironiza: “Mirá, si alguien admira la tarea que está llevando a cabo gente como un Rodolfo Walsh en la Argentina soy yo, che (dale con el ‘che’, que ya no se usa)” (Cortázar, 1974, 42). Por otra parte, la cuestión del plurilingüismo y de la traducción en *Libro de Manuel* ha sido revisada por Logie (2003, 2019) y, más ampliamente, estudiada por Sylvie Protin en su tesis doctoral “Traduire la lecture” (Protin, 2003).

<sup>116</sup> El atentado fue adjudicado a la organización palestina “Septiembre negro”, que surge como resultado de la expulsión de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) de territorio jordano ocurrida en septiembre de 1970. Es un momento histórico de fuerte desarrollo de las organizaciones guerrilleras-revolucionarias clandestinas (el Frente Popular para la Liberación de Palestina, el Frente Democrático para la Liberación de Palestina, Fatah, entre otras) tras la derrota árabe en la Guerra de los seis días de 1967. Por su parte, la película “Munich” (2005), de Steven Spielberg, recupera los hechos ocurridos en los juegos olímpicos y el posterior rastreo, persecución y asesinato de los principales responsables por parte de un comando del Mossad.

Encontré un refugio solitario antes de Malaucène y encendí el calentador del café y la radio, dos maneras de ponerse en órbita y evitar la tentación de trepar a los peñascos en vez de trabajar; entonces una canción de Serge Reggiani se cortó en dos y France-Inter anunció lo que acababa de ocurrir en Munich. Escuché, claro, con esa primera sorpresa de la inteligencia domesticada para la cual nada puede suceder en los juegos olímpicos que no sea garrochas, jabalinas y otras turbulencias deportivas; en el primer momento no asocié lo ocurrido con mis preocupaciones literarias y sólo por la tarde, mientras las noticias se sucedían inciertas y todavía esperanzadas, un diálogo entre Marcos y Óscar me despertó a la coincidencia de las operaciones: aquí en Fafner había gente que reclamaría la liberación de los presos políticos latinoamericanos a cambio del Vip, mientras la radio francesa pasaba cada cinco minutos de Frank Sinatra a Munich, de Juliette Greco a los fedayín, de Canonball Adderley a los rehenes israelís. (Cortázar, 1973a, 26)

La irrupción del afuera de lo novelesco trastoca la unicidad del discurrir temporal y establece una sincronía compleja, “lo lineal haciéndose pedazos frente a una serie de simultaneidades” (Cortázar, 1973, 357), una superposición de estatutos con la escritura ficcional mediante ese eje narrativo absurdo por el cual *Libro de Manuel* participa en el espiral del proyecto escritural cortazariano: el plan de secuestro de un diplomático, el Vip, y el pedido de rescate por parte de un grupo de militantes, destinado a desaparecer apenas terminada la operación, cuyo objetivo es conseguir dinero para financiar y sostener la lucha guerrillera en América Latina. Poco después se percibe una nueva fase de contaminación en la hibridez de los registros, otro cruce confuso de lo real-circundante con el territorio de la ficción: inmediatamente después de escuchar, desde su “casa-caracol” Fafner, los avances respecto del secuestro de los israelíes en Munich –las negociaciones, la circulación de la policía previa al intento de asedio– Cortázar vuelve a la lectura de las pruebas de galera en la instancia precisa de un diálogo orientado a la preparación para la captura del Vip:

claro que como en mi taller parecería que los clavos se remachan siempre por partida doble, en la siguiente tanda de noticias me llegó la del secuestro del director de la Philips en Buenos Aires; más que nunca, mientras trabajaba en las pruebas, me ganó una penosa sensación de distancia porque Marcos y Heredia y Susana ya estaban fuera de mí, eran esa letra impresa irrevocable, cuánto hubiera dado por entrar otra vez en el departamento de Patricio y darles las noticias, Munich y Buenos Aires, verles una vez más las caras, sentirlos pegados a este día como durante tantos meses los sentí próximos a mi lectura cotidiana de los diarios que les iba pasando para que la pobre Susana les tradujera a esos franceses cerrados que ni siquiera eran capaces de ser argentinos. (Cortázar, 1973a, 29-30).

Durante una entrevista concedida a la televisión francesa en 1974, al ser interrogado sobre *Libro de Manuel* Cortázar responde: “c’est justement dans le plan de l’écriture, c’est là

que j'essaie de faire passer quelque chose" ("es precisamente en el plano de la escritura, es ahí que intento hacer pasar algo") (Cortázar, 1974a). ¿Qué *pasa* ahí? ¿Quién, qué, adónde, por qué medio? En "Corrección de pruebas en Alta Provenza", el escritor recupera la figura del "médiúm" o "intercesor" (Cortázar, 1973a, 18) –recurrente en su obra–, de raigambre romántica. En tanto instancia autoral, Cortázar dice no dominar el curso de la escritura.<sup>117</sup> Su tarea, entonces, consistiría pretendidamente en *registrar* y, llegado el caso, abrir paso:

dejar que un chileno aparezca como si fuera a convertirse en un personaje estable del elenco y verlo desaparecer (más bien no verlo, descubrir en algún momento que ya no está ahí...), a la vez que otro va metiendo los codos para instalarse, como Óscar por ejemplo. (Cortázar, 1973a, 18)

Ahora bien, el desplazamiento también aparenta verificarse, sorpresivamente, en sentido contrario:

*Back to the galleys, then*, porque he llegado a un pasaje que me hace gracia: la historia de los dólares falsos. Si muchas veces la lectura matinal de los diarios me cortó el hipo al advertir hasta qué punto un telegrama se integraba con eso que seguía desovillándose en mi máquina de escribir, la noticia de los dólares batió todas las marcas y tuve que hacérselo decir a Gómez y a Patricio, igualmente estupefactos y divertidos. Lo que ellos no podían saber es que al comienzo yo había esperado que la historia con mayúscula (digamos, su versión periodística que está lejos de abarcarla, pero es lo único que podemos aprehender contemporáneamente) golpeará seco y duro en la conducta de esa gente, y que me decepcionaba comprobar lo contrario, las noticias llegando como meros armónicos, paráfrasis u ondas concéntricas de lo que estaba ocurriendo en torno a la Joda. Y justamente entonces, después de haber inventado los dólares falsos y el viejo Collins y la agarrada a patadas en la rue de Savoie, «Le Monde» se descuelga con la noticia que reproduje facsimilarmente: dólares falsos, rue de Savoie (en Lyon y no en París, pero de todos modos, che). Wildeano como siempre he sido, poco podía costarme imaginar un búmerang imprevisto, una repercusión de Manuel en la realidad francesa; los bien plantados me dirán una vez más que esa patafísica no corre a la hora de los hornos, y yo los dejo decir porque si alguna cosa sé es que nunca encenderemos los

---

<sup>117</sup> En junio de 1973, Cortázar responde una carta de la crítica Ana María Hernández, ya mencionada, quien le había enviado el estudio "Woman as médiúm: A Comparative Study of Andre Breton's *Nadja* and Julio Cortázar *Rayuela*". Ahí le escribe: "que un escritor trabaje sin *saber* lo que está escribiendo, y que sólo lo descubra el día en que alguien, más lúcido que él, muestra lo que tú has mostrado ahí...Es vertiginoso, tiene algo de horrible y de maravilloso a la vez. Es como la negación de la libertad en el creador. Entonces, ¿todo lo que escribimos está ya decidido desde otras potencias que las que actúan superficialmente mientras escribimos? Trato de acordarme, de pensar en lo que me pasaba por la cabeza mientras escribía *Rayuela*; y no, no era así, no había ningún esquema, ninguna relación prevista entre esos dos capítulos, como tampoco la había en el capítulo del tablón, y en el que luego suprimí... ¿Quién escribe nuestros libros, Ana María?" (Cortázar, 2012d, 368, énfasis en original).



verdaderos hornos sin echarle al fuego el deslumbrante kerosene de la paradoja y del absurdo. (Cortázar, 1973a, 32-33).<sup>118</sup>

La reversibilidad de la transgresión conjurada frustra la pretensión lectora de encontrar una jerarquización entre los órdenes de realidad de la escritura y su afuera en la medida en que la conciencia escrituraria de Cortázar vigila el paso con “el cuidado de que lo político no destruya lo estético y lo literario” (Cortázar, Entrevista con Sosnowski, *Hispanamérica*, Fondo Cortázar, CRLA-Archivos, 1976, 54). Y es que esa vigilia es también una intervención que viene a alterar un estado de cosas. Quizá no haya una exposición más clara de las implicancias de este gesto por parte del escritor que el pasaje en que, sobre el cierre de “Corrección de pruebas...”, recupera fragmentos de la carta que en 1970 Dilma Borges Vieira Alves le enviara a María Aparacida Gomide, esposa del por entonces cónsul brasileño en Montevideo, Aloyso Dias Gomide, que había sido sucesivamente secuestrado y liberado por la guerrilla de los Tupamaros. Quien escribe la carta, a su vez, es la viuda de Mario Alves de Souza Vieira, periodista, fundador y dirigente del Partido Comunista Revolucionario Brasileño, muerto en la tortura a inicios de ese año durante el gobierno de facto de Emílio Garrastazu Médici. La carta en cuestión es una reflexión breve pero descarnada sobre los acontecimientos que condujeron al asesinato de su esposo por parte de la dictadura brasileña. En *Libro de Manuel* el texto aparece hacia el final (Cortázar, 1973, 322), ubicado arriba a la izquierda en la diagramación de la hoja como parte de una noticia periodística titulada “Uruguay Le prix d’un révolutionnaire et celui d’un ambassadeur” “Uruguay El precio de un revolucionario y el de un embajador” (ibid.321). Según se lee ahí, los Tupamaros habían cumplido su promesa de liberar a los tres diplomáticos capturados (entre ellos Dias Gomide) en cuanto el gobierno uruguayo restableciera las garantías individuales. Maria Gomide, por su parte, se había dirigido a la guerrilla por carta, radio y televisión para pedir por la restitución con vida de su esposo.<sup>119</sup> La noticia aparecida en *Libro de Manuel* publica, en francés, la carta

---

<sup>118</sup> En el cierre de este fragmento resuena el título del documental *La hora de los hornos*, de Fernando “Pino” Solanas, un film pionero del cine militante en Argentina. Filmado hacia 1968, la censura de la dictadura de Juan Carlos Onganía hizo que se estrenara en Argentina recién en 1973.

<sup>119</sup> Estos hechos, que tienen lugar en concomitancia con el secuestro de diez días y el posterior asesinato del estadounidense Dan Mitrione, agente de la CIA, por parte del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, ocupan buena parte de la novela *Una historia americana* (Alfaguara, 2017), del escritor uruguayo Fernando Butazzoni.

hasta entonces inédita de una mujer a otra. Ahora bien, en “Corrección de pruebas...” Cortázar no adjunta el recorte, sino que *transcribe* una parte de la carta, en español, en el marco de una reflexión sobre el uso de la violencia a propósito del secuestro de los israelíes en los juegos olímpicos:

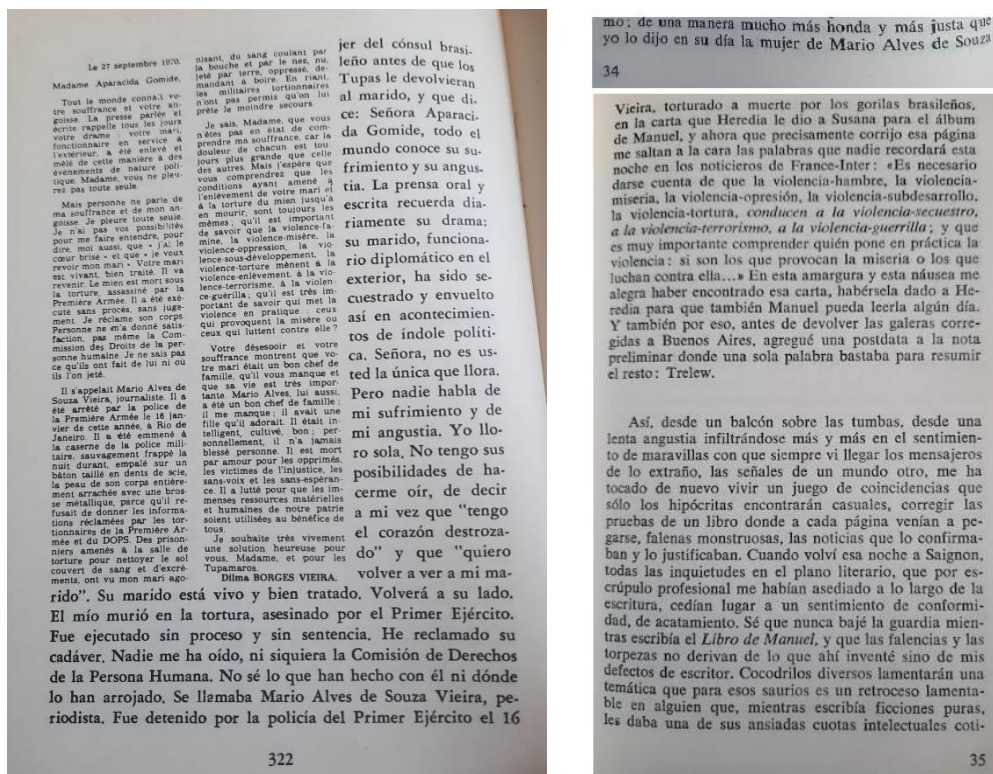
¿Pero a quién le gusta la violencia por sí misma? ¿Le gustaba a Trotski, le gustaba al Che? [...] de una manera mucho más honda y más justa que yo lo dije en su día la mujer de Mario Alves de Souza Vieira, torturado a muerte por los gorilas brasileños, en la carta que Heredia le dio a Susana para el álbum de Manuel, y ahora que precisamente corrijo esa página me saltan a la cara las palabras que nadie recordará esta noche en los noticieros de France-Inter: “Es necesario darse cuenta de que la violencia-hambre, la violencia-miseria, la violencia-opresión, la violencia-subdesarrollo, la violencia-tortura, *conducen a la violencia-secuestro, a la violencia-terrorismo, a la violencia-guerrilla*; y que es muy importante comprender quién pone en práctica la violencia : si son los que provocan la miseria o los que luchan contra ella...” En esta amargura y esta náusea me alegra haber encontrado esa carta, habérsela dado a Heredia para que también Manuel pueda leerla algún día. Y también por eso, antes de devolver las galeras corregidas a Buenos Aires, agregué una posdata a la nota preliminar donde una sola palabra bastaba para resumir el resto: Trelew. (Cortázar, 1973a, 34-35, énfasis en el original)<sup>120</sup>

El añadido de las bastardillas, que busca invertir el razonamiento más instalado mediáticamente en ocasión de “atentados terroristas” –razonamiento aún hoy vigente–, es una marca de lectura y de reescritura: en la transcripción que el escritor hace de esta carta se juega una traducción (del francés al español) y también una doble operación de trasvase donde el intercambio epistolar va de Dilma Borges Vieira Alves a Cortázar como lector del periódico y de este a Heredia, miembro del grupo militante en la trama novelesca, para que “también Manuel pueda leerla algún día”. ¿Por qué medios se conoce, entonces, el asesinato de Mario Alves? ¿Cómo se construye este recuerdo para que participe de una memoria común? En la novela es posible encontrar el recorte de prensa, apenas legible en un rincón de una página, pero el testimonio de ese hecho corre el riesgo de perderse entre tantas manifestaciones de violencia, tortura y muerte organizada. Su reaparición en la escritura de “Corrección de pruebas...” carga con otra intensidad al pasaje (Figuras 24, 25 y 26). Esa carta –que ya no es la misma que publicó la prensa francesa–, al ser transcrita y traducida por

---

<sup>120</sup> Estas palabras de Dilma Borges Vieira Alves vuelven, a través de la escritura de Cortázar, en una lectura oral de *Libro de Manuel* realizada por Vera Fogwill, Martín Slipak y María Onetto para el canal Encuentro en el marco del ciclo *Encuentro con Cortázar* (2013). El material está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WjB8mqVnRoQ> (consultado el 7/4/2023).

Cortázar, *pasa* de un orden de realidad a otro para desembocar en lxs lectorxs. Es esa reaparición la que nos mueve a volver sobre *Libro de Manuel* y leer esa muerte y esa carta. La literatura, en este caso, viene a recuperar un trozo de la historia para sustraerlo a su pérdida en el olvido, para que la represión y la tortura sobre ese cuerpo no se tornen anónimas.



**Figuras 24, 25 y 26.** A la izquierda, la carta de Dilma Borges tomada de la prensa francesa y publicada en *Libro de Manuel*. A la derecha, los dos fragmentos repone la cita aparecida en la *Corrección de pruebas en Alta Provenza*. En ambos casos, se trata de las primeras ediciones

En este punto, la referencia al Che en el último párrafo recuperado (“¿Pero a quién le gusta la violencia por sí misma? ¿Le gustaba a Trotski, le gustaba al Che?”) no es gratuita. Cortázar recordará una y otra vez la escena –narrada por el propio Guevara en *Pasajes de la guerra revolucionaria*– del ataque sorpresivo del ejército de Fulgencio Batista en Alegría de

Pío, donde el Che es gravemente herido.<sup>121</sup> En su ya citada entrevista con Soriano de 1973, en la que presenta *Libro de Manuel*, Cortázar señala: “Yo siempre repito –y lo puse como epígrafe en el cuento **Reunión**– que en uno de los momentos más críticos de su vida, cuando se estaba jugando, el Che no se acordó de un texto de Lenin, se acordó de un cuento de Jack London” (Fondo Cortázar, CRLA-Archivos). Como en el difundido relato aparecido en *Todos los fuegos el fuego*, la figura de Guevara interviene para mantener articulados –pero también contaminar– esos dos mundos de la ficción y de la historia.<sup>122</sup>

En cuanto a la inscripción de la referencia a la masacre de Trelew, resulta significativo que la posdata de la que es parte aparezca fechada (“7 de septiembre de 1972”), como registro de una vuelta del escritor sobre lo escrito, como marcación deíctica de un tiempo de escritura-*otro* en relación con el de la novela, el de un presente urgente que es necesario insertar a toda

---

<sup>121</sup> Por más de una razón, este pasaje merece ser reproducido: “Quizá ésa fue la primera vez que tuve planteado prácticamente ante mí el dilema de mi dedicación a la medicina o a mi deber de soldado revolucionario. Tenía delante una mochila llena de medicamentos y una caja de balas, las dos eran mucho peso para transportarlas juntas; tomé la caja de balas, dejando la mochila para cruzar el claro que me separaba de las cañas [...] Cerca de mí un compañero llamado Arbetosa, caminaba hacia el cañaveral. Una ráfaga que no se distinguió de las demás, nos alcanzó a los dos. Sentí un fuerte golpe en el pecho y una herida en el cuello; me di a mí mismo por muerto [...] Le dije a Faustino, desde el suelo, ‘me jodieron’, Faustino me echó una mirada en medio de su tarea y me dijo que no era nada, pero en sus ojos se leía la condena que significaba mi herida. Quedé tendido; disparé un tiro hacia el monte siguiendo el mismo oscuro impulso del otro herido. Inmediatamente, me puse a pensar en la mejor manera de morir en ese minuto en que parecía todo perdido. Recordé un viejo cuento de Jack London, donde el protagonista, apoyado en un tronco de árbol se dispone a acabar con dignidad su vida, al saberse condenado a muerte por congelación, en las zonas heladas de Alaska. Es la única imagen nítida. Alguien, de rodillas, gritaba que había que rendirse y se oyó atrás una voz, que después supe pertenecía a Camilo Cienfuegos, gritando: ‘Aquí no se rinde nadie...’ y una palabrota después” (Ernesto Guevara, 2013, 12-13). El vínculo entre Cortázar y el Che ha sido minuciosamente trabajado en el ensayo *Cortázar y Che Guevara: lectura de “Reunión”* (Peter Lang, 2010), de Soledad Pérez-Abadín Barro. Para una crónica desordenada y “cronópica” de los encuentros diferidos entre los dos argentinos, ver Hugo Montero, “Juego cruzado. De London, Cortázar y otros cronopios”, en Portela, I. (comp.), *Nuestro Che. Crónicas de Rosario a la Higuera*, Lomas de Zamora, Sudestada, 2017. Ahí, Montero recupera un pasaje del libro *El Che quiere verte: la historia jamás contada del Che en Bolivia* (Javier Vergara Editor, 2007), del argentino Ciro Bustos, en donde el autor, compañero de Guevara en la expedición por el país andino, comenta que durante el viaje le obsequió al Che un ejemplar de *Todos los fuegos el fuego* (volumen en que aparece el cuento “Reunión”) recomendando especialmente el cuento “La autopista del sur” y que el líder guerrillero dio cuenta de haber leído todo el libro, con lo cual cabría afirmar que el Che y Cortázar llegaron a ser lectores mutuos (Montero, 2017, 49).

<sup>122</sup> En un estudio de 2015, Gilman recupera la figura de Guevara para leer en el mesianismo que la constituye “la secularización del modelo escatológico” representado por Cristo, su participación en una sostenida cultura futurocéntrica que resulta incomprensible sin tener en cuenta su raigambre judeo-cristiana. En efecto, sus frecuentes apariciones en la escritura cortazariana resultan coherentes con esa “taquigrafía simbólica” que asocia al Che con Cristo.

costa, incluso a riesgo de condicionar el ingreso al ámbito de la ficción propiamente dicha.<sup>123</sup> Imposible que la experiencia de lectura, entonces, pase por alto ese mojón. Para la enorme mayoría de lxs lectores argentinos contemporáneos a la primera publicación de *Libro de Manuel*, las imágenes de lxs jóvenes militantes fusiladxs en la prisión la noche del 22 de agosto de 1972 eran todavía parte fundamental del escenario político. Pero el gesto de concluir la posdata, que a su vez funciona como cierre del prólogo a la novela, evocando el hecho en la desnudez del territorio en que tuvo lugar le añade, para quienes no vivieron –y eventualmente desconocen– lo sucedido, un valor de denuncia que lo configura inmediatamente como acontecimiento histórico. “Trelew” ahí, tras los dos puntos, es algo así como la clave de bóveda que susurra el co–sentir de toda una época:

Así, desde un balcón sobre las tumbas, desde una lenta angustia infiltrándose más y más en el sentimiento de maravillas con que siempre vi llegar los mensajeros de lo extraño, las señales de un mundo otro, me ha tocado de nuevo vivir un juego de coincidencias que sólo los hipócritas encontrarán casuales, corregir las pruebas de un libro donde a cada página venían a pegarse, falenas monstruosas, las noticias que lo confirmaban y lo justificaban. Cuando volví esa noche a Saignon, todas las inquietudes en el plano literario, que por escrúpulo profesional me habían asediado a lo largo de la escritura, cedían lugar a un sentimiento de conformidad, de acatamiento. Sé que nunca bajé la guardia mientras escribía el *Libro de Manuel*, y que las falencias y las torpezas no derivan de lo que ahí inventé sino de mis defectos de escritor. (Cortázar, 1973a, 45)

La novela y las noticias–falenas participan de una misma superficie de adherencia que depara, como se verá a continuación, procesos de archivación conflictivos que, a su vez, dejan la escritura de *Libro de Manuel* abierta a las futuras relecturas y reclaman un lector en empatía capaz de participar de “un sentimiento de contacto y cercanía” (Cortázar, 1994, 41). Por su parte, en la introducción a la edición de 2012 de *Corrección de pruebas...*, Juan Villoro considera que “Corrección de pruebas...” es un texto sobre todo autorreflexivo, en el que “Cortázar se pone a prueba. No revisa el libro: se revisa” (Villoro, 2012, 11). En verdad, el

---

<sup>123</sup> La posdata, cuyo tono se carga de sentido sólo si se la lee junto con “Corrección de pruebas...”, dice: “Agrego estas líneas mientras corrijo las pruebas de galera y escucho los boletines radiales sobre lo sucedido en los juegos olímpicos. Empiezan a llegar los diarios con enormes titulares, oigo discursos donde los amos de la tierra se permiten sus lágrimas de cocodrilo más eficaces al deplorar “la violación de la paz olímpica en estos días en que los pueblos olvidan sus querellas y sus diferencias”. ¿Olvidan? ¿Quién olvida? Una vez más entra en juego el masaje a escala mundial de los *mass media*. No se oye, no se lee más que Munich, Munich. No hay lugar en sus canales, en sus columnas, en sus mensajes, para decir, entre tantas otras cosas, Trelew.” (Cortázar, 1973a, 9). Más adelante, en este capítulo, volveré sobre este pasaje para pensar las formas del legado que ahí se juegan.

gesto del escritor es doble y paralelo. La lectura de esta crónica como archivo vivo de una praxis de escritura en un momento del itinerario literario de Cortázar, por un lado, y como ejercicio de corrección que media entre el largo proceso de armado de la novela –de la que es un “texto colindante” (Gómez, 2015, 262)– y su publicación en Sudamericana, por otro, me permite ahora ingresar a *Libro de Manuel* para indagar la pulsión archivística que la atraviesa.

#### **3.1.4. Estatutos y efectos de verdad: axiología de los documentos en *Libro de Manuel***

*Libro de Manuel* es una novela en la que, como lectores, nunca sabemos exactamente dónde termina el Cortázar autor –autor implícito, extratextual pero no ajeno al libro, que asume ocasionalmente la primera persona– y dónde empieza el universo de los personajes. Resulta fundamental distinguir, en este sentido, entre distintas capas o niveles narrativos: por un lado, el personaje histórico Cortázar; por otro, “el que te dije”, quien funciona como una suerte de *personaje representante* del autor implícito, pero no *es* el autor implícito; finalmente, el nivel de los personajes. El adentro y el afuera de la novela, el orden de la ficción y de lo real, se entrecruzan constantemente a través del funcionamiento de una suerte de *parataxis compositiva*: mediante la profundización de la “política del collage” (Orloff, 2014, 294) ya ensayada en producciones anteriores (*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, especialmente), la novela presenta 42 documentos de los cuales al menos 36 tocan como temática central la cuestión de la represión y la tortura, a la vez que, desde las primeras páginas, se escenifica la puesta en marcha del proceso colectivo de archivación desarrollado por los miembros del grupo militante, que coincide con la aparición una y otra vez esperada y postergada del cuaderno destinado al niño Manuel.<sup>124</sup> Tras el prólogo por parte de Cortázar,

---

<sup>124</sup> En una entrevista realizada por Sosnowski en 1983, diez años después de la aparición de la novela, Cortázar explica: “Cuando comencé a escribir *Libro de Manuel* yo estaba leyendo simultáneamente la prensa, es decir, los diarios que me llegaban de Buenos Aires, revistas, y además los diarios franceses. Y entonces, paralelamente a mi trabajo de invención literaria, estaba recibiendo una información de tipo histórico, de tipo político y, en un momento dado, me pareció que en vez de introducir ese contenido por la vía de los diálogos, que fueran solamente los personajes que hablaran de eso, era mucho mejor utilizar, de manera facsimilar, las noticias en sí mismas y por eso el libro está lleno de recortes y de reproducciones directas de telegramas y de noticias que dentro del libro son leídas por los personajes. O sea, lo que yo estaba haciendo desde fuera como autor, los personajes lo estaban viviendo desde dentro del libro. Me pareció que eso le daba una mayor autenticidad, una mayor vida, y al mismo tiempo, lo que le daba era una especie de certificado de verdad, porque una de las frecuentes críticas de los que en bloque podríamos llamar nuestros adversarios o nuestros enemigos, consiste en

la novela empieza así: “Por lo demás era como si el que te dije hubiera tenido la intención de narrar algunas cosas, puesto que había guardado una considerable cantidad de fichas y papelitos, esperando al parecer que terminaran por aglutinarse sin demasiada pérdida” (Cortázar, 1973, 11). Este comienzo *in medias res* (“Por lo demás”) expone el momento en que Andrés Fava, personaje protagonista tardíamente incorporado al grupo, debe hacerse cargo de reunir y organizar los materiales dispersos y heterogéneos que otros guardaron. Arconte improvisado, sólo hacia el final de la novela se decide a asumir, con una confusión total, esa tarea:

observador mal calificado, le tocaba ahora para colmo manejar los materiales del que te dije, eso que el susodicho llamaba fichas pero que eran cualquier cosa desde fósforos quemados hasta plagios de la Ilíada y enfrentamientos confusos a la luz de un roñoso cabito de vela (ibid. 365)

Lo que “giró en torno a Manuel” (Cortázar, 1973a, 16), a la vez destinatario y testigo de los hechos, lo que los personajes que integran el grupo militante van archivando en el curso de la novela, es la violencia múltiple y sistemática de la realidad política –en América Latina y en Europa especialmente–, pero también su propia existencia como colectivo, con el propósito de testimoniar por esas y otras vidas reprimidas, torturadas, aniquiladas, que fueron tejiendo una historia común con las suyas.<sup>125</sup> En efecto, en carta del 5 de junio de 1973 a Jorge Ruffinelli, como respuesta a un artículo aparecido en *Marcha* (25/5/1973), Cortázar escribe: “sigo creyendo que los libros tienen que ‘vivir su vida’, pero en este caso la vida de Manuel está demasiado ligada a tanto que nos duele y nos exalta” (Cortázar, 2012d, 361).

---

sostener que las noticias que introducimos en nuestros libros son falsas. Ahora, desde luego, cuando eso viene avalado por una agencia noticiosa, cuando se reproduce facsimilarmente la noticia, a quien se puede acusar en último extremo es a la agencia de noticias de falsedad, pero no ya al autor del libro. O sea que al lector se le da el documento directo, y él es el que tiene que juzgar.” (Cortázar, 1983b, s/p).

<sup>125</sup> Como explica Ana Longoni al pensar el arte revolucionario, hacia los setenta la “violencia ya no es un fenómeno latente o imaginario distante, como en la década anterior, sino que está instalada en la vida cotidiana y se impone como la lógica política prevaleciente. Muchas de las obras producidas en ese lapso aluden irremediabilmente a la violencia política ya no en términos abstractos, cuestión de principios o vaga estrategia futura, sino en cuanto contundente accionar represivo, guerra, masacre, encarcelamiento y tortura. La violencia no es invocada como apelación ético-política, sino en toda su dimensión histórico-política. La violencia está instalada en la calle y encarnada en sujetos políticos concretos. Las primeras desapariciones, los presos políticos, la tortura, la masacre de Trelew y los sucesos de Ezeiza otorgan a algunas de estas realizaciones cierta condición de conmemoración pública contraoficial, de memorial efímero.” (Longoni, 2014, 13).

Esa temporalidad, impresa en los documentos, impide el cierre de un *aquí/ahora* del tiempo novelesco, volviéndolo materia prima de un relato colectivo de memoria a construir. Es lo que Paula Klein piensa como “*petites mémoires et écriture du quotidienne*” (“memorias pequeñas y escritura de lo cotidiano”) (Klein, 2021). Podría considerarse que toda la novela surge de un procedimiento narrativo de permanente “puesta en abismo” que la convierte en el archivo de la construcción material de otro archivo incesantemente diferido, una “recopilación al tun tun” (Cortázar, 1973, 307), “esa suerte de expediente general que se iba armando” (Cortázar, 1973, 55): así entendido, el libro para Manuel parece tramarse mediante el uso de la carpeta azul que Susana compró en la rue des Sèvres, un único par de tijeras disponible, un tubo de goma Seccotine y los recortes que los miembros van añadiendo a un resultado que nunca se muestra:

Son realmente un caso, después de tanto tomarle el pelo a la pobre Susana cada vez que la ven pegando los recortes para el libro de Manuel, de golpe les da un ataque de solidaridad y hay batallas campales por el único par de tijeras o el tubo de goma...De golpe todo el mundo dispuesto a ser coautor del libro y Susana maravillada y contentísima recibiendo colaboraciones a cuatro manos (Cortázar, 1973, 315)

De esta manera, Cortázar pone en escena una dinámica de archivo que le sustrae a la meta/resultado su papel de conductor y dador de significado, favoreciendo una diseminación semiótico-política del sentido. En verdad, no hay un álbum a completar: el cuaderno cobra forma desde los jirones de noticias que componen un sentido incompleto, renegociado una y otra vez por los propios personajes-arcontes que discuten y trocan unas noticias por otras, y en términos generales, por una política del montaje complementaria de la política del collage ya mencionada, que van organizando el movimiento de las aguas, hibridando los discursos, los registros y los tonos asumidos, en un pretendido caos o itinerario anárquico de la narración que, en última instancia, se sostiene en una estrategia compositiva bien meditada (Klein, 2019, 4). Los métodos de composición del libro resultan así indisociables de un modo particular de documentar el presente, de experimentar una historia que ya no es *una* o definitiva y no está dada *a priori*: “la manera de percibir imita cada vez más los montajes del buen cine” (Cortázar, 1973, 236).

Las sucesivas instancias de esa archivación, por su parte, coinciden con la propia vida interrumpida del grupo: el libro para Manuel es el eje que organiza los absurdos y los



movimientos rizomáticos, las actividades más o menos patéticas o insurreccionales de personajes, archivistas improvisados, que desaparecen y aparecen junto con un trozo de papel, “esperando tal vez que esa información fragmentaria iluminara algún día la cocina interna de la Joda” (Cortázar, 1973, 11). En palabras de Gómez,

toda sugerencia de unidad narrativa resulta casi impertinente en términos estructuralistas (secuencias, deixis, transformaciones narrativas del personaje, ritmo y frecuencia), aunque no deja de ser una novela que muestra el devenir de acontecimientos complejos, rizomáticos en su significación del proceso que va desde un proyecto humorístico, a su concreción lúdica y fantástica, hacia el final de muertes, balaceras y rescates en una casa operativa. Percibimos qué tan precarias son las redes espaciotemporales que tejemos para comprender la experiencia y cómo se relativiza el fechado, que por algo será que no aparece en los recortes. (Gómez, 2013, 8).

Según el propio Cortázar, *Libro de Manuel* “no es [una] novela, sería una especie de reportaje imaginario de la realidad” (Cortázar, 1973b, 20). En el *Cuaderno de bitácora de Libro de Manuel*, manuscrito domiciliado en la Benson Library de la Universidad de Texas, se lee:

Tenía que suceder que, empezando por utilizar dos o tres noticias periodísticas de estos días, la escritura del libro se viera desde ese momento en una línea paralela con la lectura cotidiana del diario. Por eso, aceptando el principio, hay que seguir extrayendo todas las correspondencias, analogías, ecos, etc., e incorporándolas al libro en marcha. (Archivo Benson Library, 2)<sup>126</sup>

Los materiales archivados en la novela buscan yuxtaponer al menos cuatro ejes temáticos en el afán de hibridar lo novelesco y lo documental: en primer lugar, las recientes violaciones a los derechos humanos cometidas en América Latina, a su vez imbricadas con la violencia política en Europa Occidental (el informe de la Comisión Internacional de Juristas sobre las técnicas de tortura implementadas en Brasil y el de Amnesty International denunciando los 250.000 prisioneros políticos en el mundo; el fin del arresto de la estudiante francesa Nadine Ringart tras haber participado del ataque a la alcaldía de Meulan-en-Yvelines, en Francia; el fusilamiento del líder de la Vanguarda Popular Revolucionaria, Carlos Lamarca, en 1971 en el estado de Bahía; la revuelta estudiantil en Alemania Occidental contra la presencia de Robert McNamara, presidente del Banco Mundial; la liberación de un

---

<sup>126</sup> Como anticipaba en la introducción, pude acceder a este material gracias a la intervención generosa del investigador Juan Pablo Canala.

dirigente del PRI por parte de la guerrilla urbana en México; las ocho largas páginas en las que la operación del montaje abre e hibrida los testimonios en primera persona de lxs detenidxs y torturadxs en Rosario y los de los soldados veteranos de la guerra de Vietnam, que denunciaban los hechos de tortura presenciados durante el conflicto armado, una estrategia compositiva que, en el *Cuaderno...*, Cortázar denomina como “fragmentos paralelos” de un “collage a dos columnas” [p.55]); en segundo lugar, los avatares de los grupos guerrilleros latinoamericanos, con marcada preponderancia de las acciones desarrolladas en Argentina (la comprobación forense de la tortura infligida a cuatro “extremistas” en Córdoba; el ataque de los Tupamaros a la embajada de Suiza en Montevideo; la fundacional toma de la localidad de la Calera por parte de Montoneros en julio de 1970); en tercer lugar, hay un considerable número de recortes de anuncios publicitarios que se combinan con acontecimientos más o menos insólitos o excéntricos (por un lado, la venta promocional del Citroën 3CV; una receta para sándwiches fritos “indicados para fines de semana descansados” y las nuevas bolsas de dormir sintéticas Ipanema, que “contemplan una dimensión de dos plazas”; por otro, el robo de más de nueve mil pelucas –tasadas en cincuenta millones de pesos– en el puerto de Buenos Aires por parte del ERP; la crónica del XXX Campeonato Nacional de Boxeo Aficionado en Chile bajo el título “Guenos pa’ la pestaña están los púgiles” y la detención de un joven estudiante por el delito de menosprecio al himno nacional); finalmente, se puede identificar un grupo de documentos factuales que participan de modos complejos en la construcción de la novela (la “carta a Dios” escrita por el líder de la guerrilla de Teoponte, Néstor Paz Zamora, antes de morir de hambre en la selva boliviana; el “organigrama vipérico-fórmico”, con la gradación logístico-estratégica que “las hormigas” –las fuerzas de seguridad que persiguen al grupo militante– le proporcionan al Vip; un esquema a máquina con la articulación planificada de las operaciones para el secuestro y otro con los movimientos de Manuel en busca de su vaso de leche tibia al interior del grupo; el diseño en lápiz de las posiciones del Vip, las hormigas y el grupo militante, en el que se reconoce el trazo de Cortázar; el aviso del motín de dieciséis jóvenes prófugas de un instituto de menores en La Plata, cuyo recorte –entregado por Oscar a Marcos– será ocasión de las glosas anónimas inscritas entre los renglones de la novela algunas páginas más adelante (Figura 31).

No obstante la estética del collage –que parece darle una misma jerarquía a todos los documentos–, es importante notar la disimetría jerárquica con que estos son presentados, un rasgo que, de alguna manera, el propio Cortázar anticipa al comenzar su *Cuaderno...*: “Trabajar con tipografías diferentes (cf. el Patrón al final) según los pasajes. Algunas citas pueden tomar toda una página con grandes letras (p.ej. la de Paul Zumthor)” (archivo Benson Library, p.1).<sup>127</sup>

En cuanto al efecto de verdad de los fragmentos de prensa y los modos en que interaccionan en términos compositivos con la narración propiamente dicha, es probable que no haya expresión más precisa de la conflictividad suscitada que las cuatro cartas adjuntadas de Sara, esa joven que viaja por Centroamérica y trabaja como voluntaria de la Cruz Roja Internacional, pero “no porque crea en la ayuda individual, sino porque cuando nadie hace nada, alguien tiene que ayudar a duplicar un censo, ¿no?” (ibid.53). En efecto, en un pasaje donde el personaje representante, llamado “el que te dije”, se hace presente en la acción, se lee: “El 2 de octubre de 1969, desde Managua, Sara escribía queridos, tengo una larga historia para ustedes”, a lo que sigue la primera y única nota a pie de página de la novela.

Las cartas de Sara son auténticas; las pruebas están a disposición de cualquier santotomás que quiera verla, siempre que primero lo solicite por escrito (y por sonso). Además de cambios de algunos nombres de pila, se han suprimido pasajes personales y referencias políticamente comprometedoras para terceros” (Cortázar, 1973, 48)

En este punto, el autor implícito incorpora un anclaje en lo documental, reduplicando la apuesta por el documento. El largo párrafo donde se incluye esta nota al pie termina con una frase en primera persona que apunta a ese mismo autor implícito: “La sola idea de escribir todo eso me cansa, de modo que opto por una carta fáctica” (ibid.49). La

---

<sup>127</sup> Esta disimetría se vuelve perceptible, por ejemplo, en el tono pretendidamente ambiguo con que se inserta en la novela una nota titulada “Crimen de homosexuales”, en la cual se narra de un modo marcadamente irónico y burlón el crimen de un “colizón” a manos de un “colipato” –dos formas despectivas utilizadas en Chile para referirse a homosexuales varones–. Por su parte, la lectura ficcionalizada de este recorte por parte de Patricio, Marcos y Susana –quien dice “Ah no...un crimen de homosexuales, vos decime si esto se puede poner en el libro de Manuel” (1973, 319)– habilita una ambigüedad que, enmarcada en ese cotexto novelesco, refuerza representaciones discriminatorias por entonces dominantes en torno a la homosexualidad. Resulta, entonces, que no todos los documentos periodísticos se sitúan a la misma distancia axiológica de la narración, y esa asimetría no puede pensarse independientemente de una distribución valorativa por géneros. Tal jerarquía en la mostración de los recortes documenta, a su vez, una determinada mirada en torno al género. En tal sentido puede concluirse que “el que te dije”, señalado en el *Cuaderno...* como “el/lo que escribe” (p.3), no permanece equidistante respecto de lo escrito.

presunta autenticidad de las cartas de Sara, *intervenida* debido a razones políticas, es ofrecida a los lectores con el propósito estratégico de problematizar el valor de “verdad” atribuido a todo testimonio documental, de exponer su carácter necesariamente fragmentario y facticio, para hacer así trastabillar el estatuto novelesco junto con la garantía de veracidad de lo real, confundiendo los márgenes y sembrando la duda en la experiencia de lectura: “cette œuvre met à l’épreuve la dialectique entre la vérité des faits et celle du littéraire et nous confronte aux limites de toute « construction documentaire » aspirant à l’enregistrement du présent” (Klein, 2021, 236) (“esta obra pone a prueba la dialéctica entre la verdad de los hechos y la verdad literaria y nos confronta con los límites de toda ‘construcción documental’ que aspire a registrar el presente”). En palabras de Susana Gómez, “los recortes documentan, archivan, pero no datan, no se acomodan en una cronología exacta susceptible de una corroboración” (Gómez, 2013, 8). Para pensar la propuesta estético-política de esta escritura, esa “estética guerrillera” que se rebela contra un “humanismo liberal” (Franco, 1977, 216), Klein recupera la noción de “factografías”, cuya misma etimología (escritura de los hechos) procura mantener unidas las dos dimensiones que no dejan de tensionarse, en una negociación – ¿irresoluble?– entre la búsqueda de integración y la distancia. Neologismo ambiguo acuñado sobre el cierre de las vanguardias de izquierda en la Unión Soviética hacia los años veinte, en tanto procedimiento artístico la factografía propone una técnica de fijación objetiva mediante el recurso del fotomontaje, en una polémica abierta contra el paradigma del arte mimético, la “teoría del reflejo”.<sup>128</sup> Se trata así de postular el carácter productivo del arte, su capacidad para hacer y transformar la realidad, es decir, un constructivismo gnoseológico mediante el cual “el artista se retira a un segundo plano, insinuando la futura desaparición o «muerte» del autor [...] El arte, al igual que la ciencia, deviene, por tanto, un método organizativo de la vida en general, un constructor y modelo de vida” (Marchán Fiz, 2010, 13-14). Si, en efecto, un *impulso de archivo* (Foster, 2016 [2004]) dinamiza esta novela de Cortázar, cabe también

---

<sup>128</sup> En un sentido cercano cabe entender la “teoría del túnel” formulada por Cortázar en su ensayo de mismo nombre, sobre el que me detendré en el capítulo 5: “Esta agresión contra el lenguaje literario [por parte de la creación poética], esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica del túnel; destruye para construir [...] este avance en túnel, que se vuelve contra lo verbal desde lo verbal mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación. (1994 [1947], 66-67)

sostener que *Libro de Manuel* es una *obra de archivo* en tanto “no solo recurre a archivos informales sino que también los produce, y lo hace de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados.” (ibid.105). Si hacemos sistema con la ya señalada preocupación del escritor por las pésimas pruebas de *Libro de Manuel* que le llegaban, a comienzos de los setenta Cortázar adelantaría una figura que se ubica en el siglo XXI, en la medida en que se sitúa como un *escritor-editor*, alguien que revisa archivos y fabrica un libro, en su textualidad y en su materialidad. Cortázar es un escritor que se ocupa de lo que escribe y de cómo eso que escribe va a ser publicado: su trabajo de archivo apunta a mostrar, dar a ver, vale decir a editar.

Conectar lo que no se puede conectar: la aparición de los recortes de prensa en *Libro de Manuel*, que desestabilizan las leyes del género novela y que en buena medida explican la ilegibilidad de la que fue objeto en los setenta, los dota de una naturaleza dual capaz de construir a la vez un “efecto documento” y un “efecto literario” (Klein, 2019, 8) que tornan indecible el límite entre literatura y testimonio.<sup>129</sup> Esa presencia inquieta, perturba, degenera la pretensión de pureza de los géneros porque expone la participación plural sin pertenencia única que condiciona toda textualización: desde esta perspectiva un texto no pertenecería a ningún género en la medida en que “todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia.” (Derrida, 1980, 10). En *Libro de Manuel*, y en línea con las consideraciones de Paula Klein y Cécile Quintana para pensar las narrativas documentales del cono sur, cabe marcar que “el valor de ‘verdad’ asociado al archivo no descansa tanto sobre su estatuto de ‘prueba’ sino sobre su calidad de huella o de vestigio del pasado capaz de desestabilizar el orden de cosas actual.” (Klein y Quintana, 2019, 4).

También es esto lo que se juega en la apelación al tránsito genérico como procedimiento compositivo, donde se incluye el uso de la noticia sobre la fuga de las dieciséis

---

<sup>129</sup> En este sentido Gómez sostiene: “El dislocamiento del tiempo, de la historicidad y de la historiografía aún muda, crea para este libro un estatuto de testimonio inaceptable, puesto que en la frontera entre la novela y el pastiche se juega con lo inexistente y el humor serio pero se dice. Sobre todo, se habla para una prospectiva inscripta en su propia arquitectónica ficcional.” (Gómez, 2015, 260).

jóvenes del instituto de menores en La Plata (el actual Hospital Dr. Ricardo Gutiérrez, ubicado en diagonal 114 entre 39 y 40), un episodio que es referido primero en un comentario enigmático de Lonstein al “que te dije” (“Ya te habrás dado cuenta de que me refiero a lo del Instituto de Menores en esa ciudad absurda, La Plata”, p. 105), al que tres páginas después le sigue el breve recorte periodístico (108), y cuyos pormenores reaparecen obsesivamente en las reflexiones de Óscar mientras prepara, junto a Gladis, los contéiners para la operación del grupo militante. Durante unas siete páginas (125-131) las cavilaciones de Óscar, recuperadas por la omnisciencia de la narración, aparecen mediadas por la escritura intersticial de las glosas que, no ya en los márgenes sino entre los renglones, van desarrollando una especie de desquicio por medio del discurso indirecto libre, trayendo una y otra vez las imágenes conjeturadas del motín y la fuga de los jóvenes en La Plata y la pregunta “por qué la luna llena”, que pasa de uno a otro nivel del texto (Figura 27).<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> El recurso reaparece en la página 145.

en la otra punta, ir poniendo desde va la cara de veterinario consciente de su importante <sup>por que la luna llena</sup> misión, el problema sería no soltarle la risa en la cara a Marcos cuando le presentara a los funcionarios del zoo de Vincennes (clavado que uno de ellos sería Patricio, pero entonces cómo no reírse) y numerosos espectadores asistieran a la transmisión de los peludos y del pingüino. ¿Habría una copa de algo, discursos? Dios querido, pensó Oscar, cómo voy a hacer para no tirarme al suelo cuando los vea a Marcos y a Patricio, capaz que el desgraciado de Heredia ya está en París y se viene ex profeso nomás que para hacerse el plato a mi costa, macaco del carajo. De alguna manera comprendía que se estaba resistiendo a pensar más allá, todo eso eran los proemios, los pródromos, la projoda, después vendría la primera conversación con Marcos, las hormigas, la verdadera Joda que debería seguir de cerca a la transmisión de los peludos porque desde luego las hormigas ya tenían que estar enteradas, no eran idiotas las hormigas, capaz que ya había alguna en el avión marcándolo como a un Pelé en la cancha, qué honor, viejo, Marcos tendría todo sincronizado y nadie dormiría mucho en París, mejor echarse un sueñito ahora entre paseo y paseo del pingüino, imposible hacerse una idea de lo que estaba esperando allá y además tan pocas ganas de pensar en eso, el ronroneo del jet y los whiskys dobles, el asiento en tercera posición repantigadísima, por qué la luna llena, a lo mejor no había luna llena esa noche, el recorte hablaba del carnaval, de la música, los bailes en los clubes vecinos que habían excitado a las mujercitas, pero todo eso volvía con una luna llena que hacía brillar los cascotes de botellas en lo alto del muro, el camino de tierra que se <sup>hacia mejor, en preparar unas pañuelos</sup> perdía hacia la ciudad, los camisones blancos, era otra vez la fuga, el envión contra las puertas, los gritos y las risas histéricas, como en el patio de doña Raquela la luna llena era un llamado imperioso, una pulsión que exorbitaba el aliento, la piel, las felpas de la voz, todo se volvía agazapamiento y látigo, una posesión <sup>porque seguramente habría que decir algo al entregar los bichos</sup> irrechazable <sup>por que otra vez ese asunto de La Plata</sup> ceñía las cinturas y los vientres y el brillar de los ojos en los rincones con jazmines, contra la tapia por la cual habían saltado las muchachas enloquecidas de

127

Figura 27. Secuencia de la luna llena

El absurdo de la escena, sugerido previamente por Lonstein, permite leer bajo otra luz el inicio del pasaje. En efecto, en su intercambio con el personaje “el que te dije”, Lonstein expone la fractura que tensiona y a la vez constituye al grupo militante “la Joda”, la pluralidad de formas en que lo real –y sus efectos de verdad– es concebido: “–Cosas como la luna llena –explicó Lonstein–, mi hongo que crece y las menores que se evaden de un reformatorio, andá a explicarles a tipos como Gómez o Roland que también eso puede ser la Joda, te escupen en la oreja” (Cortázar, 1973, 106). Como parte de su estrategia narrativa la novela recupera la lectura intensiva de los periódicos como un elemento clave de la formación política y del modo de reflexionar sobre la realidad por parte de la izquierda de la época. En tal sentido, como explica Victoria García, cabe considerar que “*Libro de Manuel* introduce una reflexión metaliteraria que pone de manifiesto distintas maneras en que una historia puede

ser contada y que subraya, con ello, la opacidad del lenguaje, como artificio que construye realidades” (García, 2015, 29). Desde dentro de la novela el tiempo-*otro* de los documentos archivados satura los marcos de referencia del género mediante un efecto de desborde a la vez literario e histórico-político (Figuras 27, 28, 29, 30 y 31). En una carta a Ángel Rama el escritor explica:

la intención era que el lector se adentrara en un territorio lo bastante fascinante desde el punto de vista novelesco (y para eso tenía que trabajar en terreno conocido, incluso inventándolo todo) a fin de que el impacto de *lo otro* (documentación, denuncia de la tortura, defensa de lo que vos y yo entendemos como único y legítimo camino revolucionario, *sin pérdidas ontológicas*) alcanzara de lleno al lector argentino y latinoamericano. (Cortázar, 2012d, 350, énfasis en original)

Siguiendo la propuesta de Cortázar, el archivo que *hace* esta novela busca desnaturalizar las convenciones genéricas esperables y desorienta deliberadamente las expectativas de la “comunidad de interpretación” (Gómez, 2007, 179) que estas crean, en la medida en que participa sin pertenecer del todo al ámbito narrativo, a la vez complementando e impidiendo la inscripción de esta escritura en una única discursividad, es decir, degenerándola y contaminándola de una otredad en donde habita la violencia de todos los días en una América Latina convulsionada, en estado de shock por los sucesivos golpes de estado, ahí donde el pedido de liberación de los presos políticos confunde las aguas hasta volverlas indistinguibles.<sup>131</sup> Es en este sentido que, tal como explica Klein, el pacto que esta escritura propone a los lectores puede pensarse como una emergencia pionera de lo que Lionel Ruffel denomina “narraciones documentales”:

---

<sup>131</sup> En “Tres palabras sobre *Libro de Manuel*. Temporalidad, lenguaje y (cultura) política”, Susana Gómez recupera el “interdicto ateniense” para pensar las condiciones de audibilidad/legibilidad actuantes en la época y que afectaron la recepción crítica (y política) de *Libro de Manuel*: “Los trágicos tenían prohibido poner en escena en las tragedias las batallas y las muertes de la revuelta jónica. Se denominó: *el interdicto de Atenas* e impactó en el reconocimiento de los ‘males’ en los espectadores en las tragedias. La pena de exilio (en Grecia tenía su significado) se traslada como un temor al espectador u oyente. Indica Loraux que fue transmitido como una doxa en la cultura occidental de manera claramente ejemplificadora para las generaciones subsiguientes frente a acontecimientos del horror, tales la Shoah y como nosotros lo vemos en las novelas sobre la dictadura. Mi pregunta se formuló de esta manera: ¿Qué interdicto funcionó en *Libro de Manuel* para su lectura? ¿Será que algo no es dado imaginar y narrar este libro -diría Foucault- afectando sus condiciones de audibilidad y de legibilidad? ¿Qué lugar le cabe a ese collage que representa el recorte de la comprensión del presente de su escritura que luego ingresa en ‘los males’ que fundan ese interdicto? ¿Es *Libro de Manuel* la creación de un escenario para la transmisión de una memoria, de un acontecimiento, de un lenguaje que afiance los dos ‘tiempos’ en que se escribe y se lee?” (Gómez, 2013, 4).



Dans leur volonté de s'ouvrir à la puissance du réel, elles contestent, tout en empruntant leurs méthodes, les pouvoirs du journalisme, des sciences sociales, et d'une idée de littérature indexée sur le réalisme. Leur manière de s'emparer des moyens littéraires, des moyens journalistiques et des moyens des sciences sociales pour les arracher à leurs finalités usuelles, pose la question même de la littérature d'une manière inédite. (Ruffel, 2012, 22). En su deseo de abrirse a la potencia de lo real, ellas desafían, tomando prestados sus métodos, los poderes del periodismo, de las ciencias sociales y una idea de la literatura indexada en el realismo. Su forma de apoderarse de los medios literarios, periodísticos y de las ciencias sociales para arrancarlos de sus propósitos habituales, plantea la pregunta por la literatura de un modo inédito.

La pregunta por la literatura, o más precisamente, la pregunta que esta forma particular de literatura lanza a la pretensión de verdad de cierta forma de representación realista cristaliza en una forma de militancia ideológica por parte de Cortázar: si algo hay de pionero en esta novela es que el archivo que se construye colectivamente para Manuel expone los límites de todo proyecto totalizante fundado en la reunión de cierta documentación “verídica”, “fehaciente”, “incontestable”, , como puede verse al prestar atención a las diferentes formas gráficas en que son presentados los documentos, llegando a interferir con su legibilidad.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> La presencia por momentos protagónica de los documentos en la novela fue mal recibida por buena parte de la crítica. En “El libro de las divergencias” – reseña aparecida en junio de 1973 en la revista *Plural* de México–, por ejemplo, Rama reflexiona: “el *Libro de Manuel* es un testimonio, por momentos impresionante, de nuestro presente, dentro de una polémica intelectual, también correctamente testimoniada. Pero no es todavía la gran obra de compromiso y riesgo que el planteo amerita: ella reclamaría la asunción en la conciencia de la complejidad de un tiempo para interpretar sus grandes pulsiones históricas, creando a la vez un universo simbólico poderosamente estructurado que no necesita del documentalismo para alcanzar su vasta significación.” (Rama, CRLA-Archivos, 37). A su vez, en la reciente lectura de Klein es precisamente el no abandono de lo literario lo que limita la potencialidad política de la novela: “l’obsession de faire converger l’histoire du temps présent et la « littérature pure » est une des apories non résolues du livre. Si le risque des « œuvres engagées » est alors d’appauvrir la « partie littéraire », l’effet inverse d’échouer dans la transmission du message constitue aussi un danger là où la dimension esthétique devient dominante.” (la obsesión de hacer converger la historia del tiempo presente y la “literatura pura” es una de las aporías no resueltas del libro. Si el riesgo de las “obras comprometidas” es entonces el de empobrecer la “parte literaria”, el efecto inverso de fracasar en la transmisión del mensaje constituye también un peligro ahí donde la dimensión estética se vuelve dominante” (Klein, 2019, 11). La diferencia entre el activismo artístico de los sesenta y setenta y el arte documental que se impone desde los ochenta es que este último ya no reclama para sí la potencia política del arte sino que apuesta por formas documentales del testimonio, que ya no vale –sólo– como denuncia sino como objeto de reflexión en sí mismo. La amenaza de una absorción de lo histórico por lo ficcional parece haber sido una preocupación para el propio Cortázar, quien en su entrevista de 1973 con Soriano reconoce: “El libro tiene esa característica: se fue haciendo paralelo a la historia. Le confieso que con una esperanza que no se realizó: que los telegramas modificaran la conducta de los personajes. Eso me hubiera encantado, porque habría sido la prueba de la verdadera convergencia. Eso no lo conseguí.” (Cortázar, 1973, CRLA-Archivos, 20).



Según cuenta en su testimonio, fue detenida en su domicilio, junto con su esposo, por tres o cuatro policías de civil que —desde un primer momento— actuaron con suma violencia. Al parecer, los policías la vinculaban con la fuga de guerrilleros de la cárcel de Tucumán.

Desde un comienzo la sometieron a manoseos y a vejámenes de palabra. Luego fue trasladada a un lugar que no pudo precisar. La desnudaron —según narra— y comenzaron a aplicarle la piana eléctrica en todo el cuerpo, especialmente en los senos, en la vagina, en los dientes y la boca.

Simultáneamente la golpeaban en la cara.

En un pasaje de su relato, la señora Garelli cuenta que uno de los torturadores —a quien llamaban "El gordo"— cambió su actitud hacia ella y dijo "que se había enamorado de mí". La detenida cuenta que, como tenía los ojos vendados no pudo ver la cara del torturador pero le tocó el rostro y pudo comprobar que lloraba.

El citado policía —según el testimonio— demostró tener muchos conocimientos de medicina y, según le dijo a la señora Garelli, le faltaban cuatro materias para recibirse de abogado.

Norma Morello: Detenida el 30 de noviembre por personal militar en la localidad de Goya y trasladada al comando del Segundo Cuerpo de Ejército, en Rosario. Recién un mes después pudo ser vista por sus familiares. Tanto su abogado, doctor Bellomo, co-

• ¿Se les daba ejemplos prácticos de esa técnica o sólo se hablaba de ella?

—Había dibujos en la pizarra mural, de los cuales se desprendía muy claramente cómo hay que fijar los electrodos a los testículos de un hombre o al cuerpo de una mujer...

• ¿Alguno de los oficiales había hecho esos dibujos en la pizarra?

—No; eran croquis impresos, fijos a la pizarra.

• ¿Qué les enseñaban, además?

—Cómo se arrancan las uñas.

• ¿Qué instrumento se recomendaba?

—Alicates de los que usan los radioelectricistas.

• ¿Quién les explicaba esos métodos?

—Un sargento.

• ¿Qué otros métodos enseñaban?

—Las diversas cosas que se pueden hacer con palitos de bambú.

• ¿Por ejemplo?

—Clavarlos debajo de las uñas o en los oídos.

• ¿Alguna vez les hicieron demostraciones de algunas de esas técnicas?

—Sí. En una ocasión le pegaron a un tipo en la planta de los pies; le ordenaron que se tendiera en el suelo y le dieron con un fusil.

• ¿Recibieron instrucciones especiales acerca de cómo interrogar a las mujeres?

—Sí.

• ¿Qué les dijeron?

—Eran bastante ácidos. No querria hablar de eso. ¿De qué sirve ponerlo en el tapete? Quisiera olvidar, libremente de eso.

• Pretendo informar lo más ampliamente posible acerca de lo que usted me cuenta. Habrá oído que, según Nixon, My Lai es un caso aislado, que los soldados norteamericanos son generosos y humanitarios. Ahora bien: si se adiestra a los infantes de marina para que torturen en Vietnam, ¿no le parece que eso tendría que conocerse?

—Claro que nos entrenaban para la tortura, pero la gente no quiere saber nada de eso, o no quiere creerlo. Pero sí existe aunque sea una mínima posibilidad de que sirva para algo, le contaré cómo era la cosa.

371

Cuánta cosa se hace por broma o por lo que uno cree broma, y lo otro empieza después y por debajo, hay como una subrepticia recurrencia de la broma o del juego de palabras o del acto gratuito que se encaraman sobre lo que no es broma, sobre el zócalo de la vida para desde ahí dictar solapadas ordenanzas, modificar movimientos, corroer costumbres, en todo caso Oscar le había mandado a Marcos el recorte sobre el motín de las muchachas en La Plata y se había olvidado de la cosa porque preparar los contéiners era una operación lenta y delicada en el departamento de Gladis, con Gladis que por ahí suspendía el tapizado de los contéiners para hacerle pudú-pudú a Oscar que se lo devolvía tumultuosamente, y después se duchaban y bebían y escuchaban las informaciones y bajaban a comer, pero el recuerdo del motín se abría paso de nuevo, las imágenes inventadas por una simple lectura de crónica se fijaban como las de esos sueños que se niegan al desalajo aunque la sensatez proteste. Gladis que también había leído el recorte tenía una visión más lógica de las cosas y las alusiones de Oscar le parecían cansancio o nerviosidad, lo sacaba del tema con un leve empujón mental, Oscar se reía y ocultaba otro fajo de dólares made by Old Collins en las paredes dobles del contéiner, preparaba la soldadura, iba a acariciar al pingüino turquesa que desde la noche anterior proliferaba en la bañadera compartiendo las duchas con aletazos entusiastas y comiendo una de merluza que te la debo. Los peludos reales llegaban esa noche del Chaco, y habría que estar en Ezeiza a las once de la mañana, a último momento pánico porque reajustes funcionales cambiaban los turnos de las otesdelér y telefonazo del subjefe de movimientos para avisarle a Gladis que le tocaba el nocturno a Nueva York, Gladis insupe-

Figuras 27, 28, 29, 30 y 31. Formas del montaje en la primera edición de *Libro de Manuel*

### 3.1.5. El archivo y el fondo de un escritor: donde los afectos lectores se ponen a circular

Ahora bien, ¿cómo leer *hoy* esos documentos que participan de la novela? ¿Cómo llegan a inscribirse ahí? En octubre de 1973, durante una entrevista realizada para Televisa con la periodista Silvia Lemus, Cortázar explica que su contacto con los documentos finalmente incluidos en *Libro de Manuel* tuvo lugar durante las sucesivas reuniones que sostuvo, desde mediados de 1971 y hasta 1973, como miembro del “Comité para la defensa de los presos políticos en Argentina” (CODDEPA),<sup>133</sup> que a su vez trabajaba en coordinación con un comité equivalente para los presos políticos uruguayos.<sup>134</sup> Importa considerar que, en una entrevista radial con Hugo Guerrero Marthineitz en abril de ese año, el escritor aseguraba que los vínculos entre los participantes no estaban dados por una formación o especialidad compartida:

hay más bien amistades, y además coincidencias de tipo ideológico, es decir, en grupos de gente que luchan por una idea revolucionaria en un plano más o menos activo, ahí se juntan pintores, escritores, deportistas y gente que no tiene ninguna profesión definida. (Cortázar, 1973, s/p)

En el marco de un proceso más amplio de coordinación, convergencia y solidaridad internacional de las fuerzas resistentes que alcanzó características masivas a fines de 1972 y en los inicios de 1973 (Eidelman, 2009, 14), el comité pone en marcha múltiples mecanismos colectivos vinculados con tareas de investigación, resguardo de cables de información, circulación de informes y denuncias que se van dando en paralelo con una práctica de archivo muy personal que Cortázar venía sosteniendo en forma privada.

---

<sup>133</sup> En 1972 el Comité, integrado también por reconocidos intelectuales del momento tales como Marguerite Duras, Pier Paolo Pasolini, Simone de Beauvoir, Régis Debray y Jean-Paul Sartre, lanzó una campaña de denuncia mediante el documento titulado “Argentine 1972, oppression, répression, torture”, con el cual se proponía “luchar por la liberación de los presos políticos y sociales, denunciar las torturas y todas las formas de vejación y de destrucción de la persona humana, tratar de obtener la extensión de la asistencia internacional de los juristas para la defensa de los prisioneros y ofrecer sostén material y moral a éstos y a sus familias” (AAVV, en Chama, 2016, 14). Un año más tarde Cortázar dirigirá la publicación de la obra colectiva *Chili: dossier noir* (Gallimard, 1974), en donde se denunciaban los crímenes cometidos por la dictadura de Augusto Pinochet iniciada el 11 de septiembre de 1973 en ese país. Ver Anexos (Imágenes 20, 21 y 22).

<sup>134</sup> La entrevista puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=7ihYMLWQjio&t=737s> (consultado el 7/4/2023).

Como marca de época ya señalada (la lectura intensa de los periódicos por parte de militantes e intelectuales), Cortázar guardaba recortes concernientes a su obra y a su figura, recortados por él o enviados por amigos. Los más de 1.600 documentos que hoy constituyen el Fondo Cortázar residente en el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers, varios de los cuales se han recuperado a lo largo de esta tesis, fueron reunidos por el propio escritor a lo largo de muchos años de escrituras, lecturas y reescrituras que se reenvían mutuamente. El Fondo Cortázar se organiza en setenta y cuatro carpetas. Se trata de textos, en su mayoría publicados en periódicos y revistas especializadas, que Cortázar recibió, leyó y guardó.

Cercanas en muchos sentidos a los “archivos de escritor”,<sup>135</sup> aparecen las categorías de “fondo de archivo”, definida como “conjunto de documentos procedentes de la actividad de una persona cuya reunión es consecuencia de un proceso natural en el que el productor genera y conserva esos fondos de forma progresiva y constante” (Bossié, Calvente, Giménez y Pené, 2021, 145) y la de “Fondo de Escritor”, mediante la que Susana Gómez se refiere al “conjunto de materiales [...] que un escritor recopila sobre su obra o que constituye como archivo de sus producciones y que permite conocer sus procesos de escritura, su trayectoria y los acontecimientos vinculados a su vida artística o política” (Gómez, 2015, 2). El trabajo con el Fondo Cortázar del CRLA nos sitúa ante una vasta red hecha de “hilos de Ariadna” (Gómez, 2020, 3) que resulta significativa para volver sobre el proyecto compositivo de *Libro de Manuel* y su participación pionera en el “activismo artístico” (Klein, 2019) que orientó las vanguardias latinoamericanas de los años setenta y los primeros ochenta. Lo que una lectura con el archivo –y con este Fondo en particular– abre es la posibilidad de recuperar sentidos que estaban ahí pero que, por diversas razones, no estaban visibles –no eran legibles–, y

---

<sup>135</sup> Para la noción de “archivo de escritor” sigo a Mónica Pené, quien lo define como “un conjunto organizado de documentos, de cualquier fecha, carácter, forma y soporte material, generados o reunidos de manera arbitraria por un escritor a lo largo de su existencia, en el ejercicio de sus actividades personales o profesionales, conservados por su creador o por sus sucesores para sus propias necesidades o bien remitidos a una institución archivística para su preservación permanente” (Pené, 2013, 29).

fueron dejados de lado.<sup>136</sup> En este sentido, la mirada desde archivo que me interesa practicar consiste en volver a pasar el rastrillo, con cuidado y ojos atentos, para ver qué es lo que quedó postergado por insignificante tras el paso de las grandes lecturas que consagran o condenan, “vale decir por no responder a las significaciones dominantes del momento” (Goldchluk, 2020, 127). Si me interesa especialmente insistir en este archivo *otro* de Cortázar –cuyo estatuto no es el de los codiciados manuscritos guardados en las universidades norteamericanas– para volver a leer *con él* la propuesta de esta novela es porque, así como los documentos que componen *Libro de Manuel* llegaron a las manos del escritor a través de una determinada forma de participación, organización y militancia colectiva, el paso que va de los papeles en cajas de supermercado a la constitución del Archivo digital de libre acceso ahora disponible en Nakalona (<https://cortazar.nakalona.fr/presentation>) es también el resultado de múltiples apuestas, gestiones y redes de cooperación y solidaridad internacional, de muchas manos, manualidades y afectos lectores que han ido construyendo un archivo de materialidades frágiles, hecho de cuerpos que resisten (Goldchluk, 2020, 250).<sup>137</sup> Parafraseando a Didi-Huberman, entonces, bien vale preguntarse cómo fue posible que estos 1.666 textos llegaran hasta nosotros (Didi-Huberman, 2021), que sobrevivieran al primer

---

<sup>136</sup> Para pensar la tarea de recuperación de sentidos que el archivo habilita, Eugenia Rasic vuelve sobre la definición de Derrida para componer una interpretación personal del acto de *recuperar*: “De acuerdo a la conversación que Jacques Derrida mantiene con los integrantes del Instituto de Textos y Manuscritos Modernos (ITEM) en ‘Archivo y borrador’ (2013), existe en la noción de archivo una condición estructurante que es su condición de iterabilidad que conlleva, a su vez, la posibilidad de ser descontextualizado; es decir, que al ser un objeto que es archivo desde el momento en que es conservado en un lugar de exterioridad y por lo tanto arroja al signo y su huella a un lugar que ya no le pertenece sólo a un autor, esa intemperie le propicia un estado emancipatorio constitutivo de todo destinatario. Me interesa leer esa iterabilidad e indeterminación como un punto de partida para pensar lo público y lo político en los archivos de escritores, en tanto una política de lectura atenta también a los destinatarios porvenir es la que puede *recuperar* un archivo y una obra de su cautiverio para lanzarlos nuevamente hacia mar abierto. Sólo así podemos garantizar la preservación, en lo público de los materiales. Más aún: si consideramos esta acción como una intervención ligada también a la vida misma, comenzamos a ver que [...] *Recuperar* es, ahora sí, volver a leer y dar a leer a todas las vidas por venir y a un futuro incierto, indeterminado, fabulesco.” (Rasic, 2023, en prensa).

<sup>137</sup> Para una reconstrucción de la historia del Fondo Cortázar residente en el CRLA-Archivos ver Gómez, S., Sicard, A., Colla F, S., “La visita más importante. Conversación en torno a este fondo” ([http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Site\\_Cortazar/Entrevista.html](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Site_Cortazar/Entrevista.html), consultado el 7/4/2023). Importa señalar que la “acción unificadora” de los materiales de Cortázar residentes en el Archivo vertical de Casa de las Américas y en el CRLA-Archivos se inicia como proceso en 2015, en el marco de la edición 56 del Premio Literario de Casa de las Américas, en homenaje al centenario del nacimiento del escritor argentino (<http://www.acn.cu/cultura/6850-homenaje-a-julio-cortazar-en-jornadas-del-premio-casa>, consultado el 7/4/2023).

envío por correo y al probable enmohecimiento en cajas nada convenientes para su conservación, que se empeñaran en transitar el camino que va de lo privado a lo público en un tiempo anterior a lo que se ha dado en llamar el giro archivístico. Este archivo resulta de una circulación de afectos, un trabajo en comunidad al que el propio escritor dio comienzo cuando, lejos de descartar los documentos que iban componiendo su recepción crítico-periodística por excesivos, eligió leerlos con cuidado, guardarlos, preservarlos y buscarlos, si no un domicilio definitivo, sí el contacto con una archivista, Gladis Anchieri, que supiera qué hacer con esos papeles que, cuestiones de propiedad intelectual aparte, eran y no eran suyos, alojaban la memoria de una polifonía sucesiva: se trata de conversaciones que sobreviven en el archivo y que *actúan* porque abren la obra a nuevas posibilidades lectoras, *afectando* la interpretación que ahora podemos hacer de “todo lo que giró en torno a Manuel”.<sup>138</sup> Susana Gómez reflexiona sobre esa forma particular de conservación de la memoria en los documentos:

“Conservar” atiende a la textualidad inscrita en ellos por fuera del lenguaje verbal: es texto –dispositivo pensante– también aquel disperso en otros espacios de la cultura que son receptados por las palabras del escritor o del crítico, atendidos en su in-materialidad semiótica, su presencia en la mente y el recuerdo de la colectividad.

Nos atrevemos a decir que la selección de aquellos textos o documentos para su resguardo futuro, por parte del propio Cortázar, trasciende el individuo en una decisión solitaria como lo sería la elección de un tema para narrar o una anécdota; lo involucra en tanto que participa de la colectividad, del *común* en que se crean los textos/documentos. (Gómez, 2020, 4)

De este modo, cada documento que integra el archivo está a su vez sobredeterminado por la intensidad afectiva del conjunto: “esas relaciones de afectación están presentes en todas las tareas involucradas alrededor del archivo” (Goldchluk, 2020, 128). Como investigadorxs, sabemos que este es un terreno de trabajo colectivo y un trabajo en el terreno colectivo de un archivo con muchas intervenciones y muchas firmas que se sigue expandiendo con cada nueva investigación, cada nuevo encuentro de los documentos con lxs lectorxs en la

---

<sup>138</sup> Como señala Goldchluk, el “archivo es ante todo reunión e implica a su vez multiplicidad de tareas y reunión de saberes que cuentan con reconocimiento institucional dispar. No parece casual que la mayoría de las bibliotecarias y archivistas sean mujeres y la mayoría de los historiadores varones que apenas reconocen la «colaboración» recibida durante el desarrollo de sus investigaciones. En el área de las humanidades, la categoría de asistente de investigación parece destinada a bibliotecarias y archivistas según una ecuación que establece que a mayor trabajo manual se le otorgan menores posibilidades de acceso al reconocimiento intelectual” (Goldchluk, 2020, 128).

navegación web o en el encuentro háptico con la materialidad de los papeles. La afirmación de que el tiempo del archivo es el futuro anterior se vuelve tangible en este trabajo en común en que las manos inquietas intervienen y *participan* de un sentir que retrospectivamente performa una comunidad *posible* porque pone a circular esas vidas que están involucradas en el archivo. Es en ese terreno común donde esta investigación se vuelve factible, germina y se desplaza (Figura 32).



**Figura 32.** Recorte periodístico perteneciente al Fondo Cortázar (CRLA-Archivos) sobre el que intervienen una escritura que data (“El País’ de los domingos 20, 5/973”) y una escritura, la del propio Cortázar (“No” junto a la raya lateral), que a su vez se distancia de una tercera escritura – escritura de una lectura– atribuible a la firma de Clara Silva.



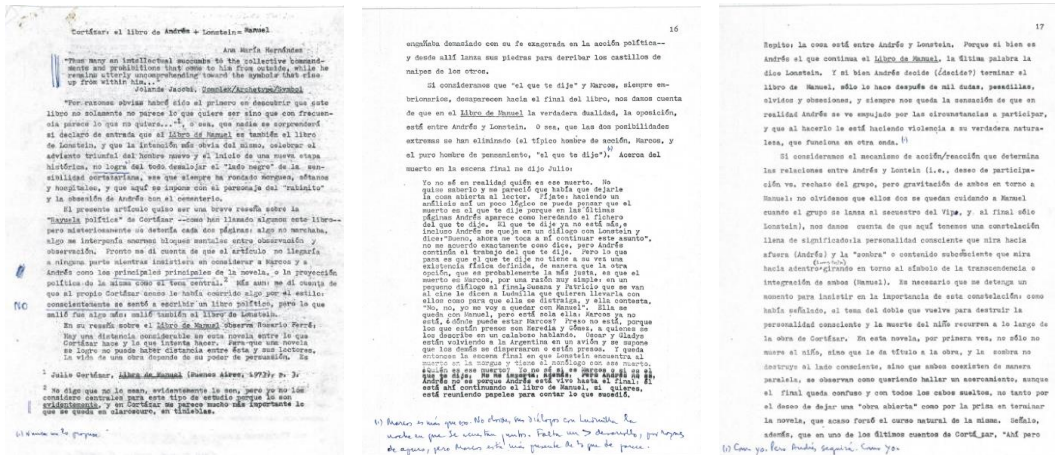
La carpeta n°18 del Fondo Cortázar del CRLA-Archivos lleva el título de “Libro de Manuel” y se compone de ochenta y tres documentos que tratan la novela en distintos formatos y registros: treinta y cuatro son en español, treinta en inglés, catorce en francés y tres en alemán. Como en muchos documentos archivados en otras carpetas del Fondo, en varias ocasiones Cortázar dejó *marcas* de sus lecturas, las cuales se entraman con la escritura de lxs críticxs. Se trata de lo que Susana Gómez ha sabido denominar “trazos críticos” (Gómez, 2015), inscripciones que van desde extensas glosas hasta subrayados, pasando por propuestas de conversación o breves gestos de afirmación, sorpresa o desacuerdo, y a través de las cuales “Cortázar puede rastrearse como un filólogo” (Gómez, 2015, 4) –en la medida en que su función autor-lector de su propia recepción crítica vuelve legible y legítima (o no) la firma precedente– pero que a la vez obran como *huella* de algo no fácilmente precisable que atañe a “la vida que ha estado involucrada” (ibid.5). Su espesor semántico no está tanto en su valor sígnico sino en su aparición ahí, en esa materialidad precaria de una escritura junto a la escritura de otrxs, “signo de algo que ya no es posible materializar, phantasma de sí” (ibid.3), testimonio legible de un encuentro en otro tiempo hasta entonces ilegible, una *sobre-escritura* que funciona como lo otro del texto crítico (Luna, 2023, 9).<sup>139</sup> La letra invariablemente manuscrita de Cortázar en su contacto con el papel amarillento se vuelve vestigio de una presencia lejana y cercana a la vez, registro de una mirada en empatía con sus lectorxs, y es así capaz de recuperar sentidos y sentires históricos que no son ya dominantes en la era del Google Docs y la co-edición en línea.<sup>140</sup> Y es que “los documentos que nos ocupan hablan no sólo a través de los signos escritos, sino también por la propia materialidad de los soportes”

---

<sup>139</sup> Para pensar la potencia del diálogo abierto entre escritura y sobre-escritura, Stedile Luna apunta: “cuerpo textual que se superpone a otro minuciosamente y no se organiza en un cuerpo mayor sino que permanece suspendido como lo otro del texto [...] El archivo permite ver otros tiempos y otras conversaciones e intervenciones que también existieron; en ese sentido, lo no-leído repercute en las discusiones de aquello que se consolidó como *vozarrón* o *eclosión*. Es necesario reponerlo porque existe y sobrevive, pero para hacer audibles esos diálogos debemos suspender por un momento el sistema de la historia de las ideas.” (Luna, 2023, 9).

<sup>140</sup> En “Archivo y borrador” (1995), Derrida piensa la escritura como testamento, como “cosa pública y sobreviviente” y señala frente a los miembros del ITEM: “La estructura del aparato social de archivo no viene *después*, para recoger el testamento, ella marca desde el principio y del interior la naturaleza, la forma y el contenido del testamento [...] Las instituciones como la de ustedes no son solamente un efecto secundario sobre el después, la recolección, la recepción de la herencia, sino un efecto primario sobre la manera en que las personas escriben y la manera en que las personas organizan sus testamentos, o los destruyen.” (Derrida, 2013, 231).

(Goldchluk, 2020, 246). Los ritmos y los sentidos de esos intercambios, de esos contactos *afectivos*, se dejan leer en el óxido que los clips fueron dejando en los folios, en las marcas de los pliegues indeterminables en documentos cuya fragilidad condiciona la lectura actual de lxs investigadorxs, en los orificios laterales para disponer un ordenamiento y una forma de archivación que empezó en una decisión de Cortázar. En muchos casos, los textos le eran enviados para obtener de su parte una primera lectura previa a la publicación del estudio en cuestión, en un juego en que autor y críticx rotaban sus papeles. Así ocurre con el artículo “Cortázar: el libro de Andrés+Lonstein=Manuel” de su amiga y crítica literaria Ana María Hernández, en el que se incluyen fragmentos de la correspondencia entre ambxs y en donde el *gesto* de lectura por parte de Cortázar –que esos trazos permiten reconstruir– “nos dice no sólo una respuesta a un diálogo sino que implica el acto voluntario (voluntarioso) de reconocer al otro en su capacidad de habilitar las lecturas” (Gómez, 2015, 4), lo que a su vez supone un ejercicio de desapropiación del sentido de su obra. Como anticipaba, ese reconocimiento del que habla Gómez se da a veces bajo la forma de la aprobación, a veces como disenso: a lo largo de las treinta y dos páginas del artículo de Hernández, escrito a máquina en hojas tamaño carta y del que el Fondo Cortázar conserva el original, se observan numerosas marcas hechas en todos los casos con birome azul. Comentarios en los márgenes, signos de interrogación, notas al pie, subrayados, tachaduras, rayas laterales para enfatizar un párrafo, van testimoniando una experiencia de *trazo*-lectura crítica de la crítica, una conversación diferida en la inmanencia de la materialidad textual, lo cual supone que “la palabra redactada difiere de un subrayado, y que tanto el ejercicio del crítico como la respuesta de Cortázar [...] pertenecen al mismo uso de la palabra en relación con lo literario” (ibid.4). Sólo que, en esta oportunidad, es el trazo de Cortázar (ya no escritor sino lector atento de su propia recepción) el que se inscribe como *lo otro* del texto crítico en tanto sobre-escritura.



Figuras 33, 34 y 35. Trazos críticos en el artículo “Cortázar: el libro de Andrés+Lonstein=Manuel” de la crítica Ana Hernández (Fondo Cortázar, CRLA-Archivos)

Si al inicio de la página a la izquierda se observa la marca con cuatro verticales al margen del epígrafe, hacia la mitad de la hoja Cortázar agrega una nota al pie “artesanal” para demarcar de la consideración de Hernández según la cual la intención celebratoria del hombre nuevo que *Libro de Manuel* propone no habría logrado “desalojar ‘el lado oscuro’ de la sensibilidad cortazariana”, ligada con la tematización de la muerte bajo las figuras de morgues, hospitales o cementerios: “ (1) nunca me lo propuse”, responde el escritor, en un posicionamiento coherente con la escritura que aparece a continuación en el cuerpo de texto. Transcribo el párrafo de la crítica:

Pronto me di cuenta de que el artículo no llegaría a ninguna parte mientras insistiera en considerar a Marcos y a Andrés como los principales principales de la novela, o la proyección política de la misma como el tema central (2). Más aun: me di cuenta de que al propio Cortázar acaso le había ocurrido algo por el estilo: conscientemente se sentó a escribir un libro político, pero lo que salió fue algo más: salió también el libro de Lonstein.

Cortázar subraya la repetición de la palabra “principales” (escribe “?” y después lo tacha) y la frase “conscientemente se sentó a escribir un libro político”. Se detiene ahí y, tal como se observa en el caso del texto de Clara Silva (Figura 32), en el margen agrega “NO” en mayúscula.

El trabajo de Hernández, publicado hacia 1975, propone leer la novela en una clave junguiana planteando la recurrencia, en Cortázar, de dos arquetipos: el niño-dios (o mesiánico) y “la sombra”. Se trata así de analizar lo que Carl Jung denomina “individuation

process”, es decir, la integración entre la mente individual y la conciencia colectiva (Figura 36):

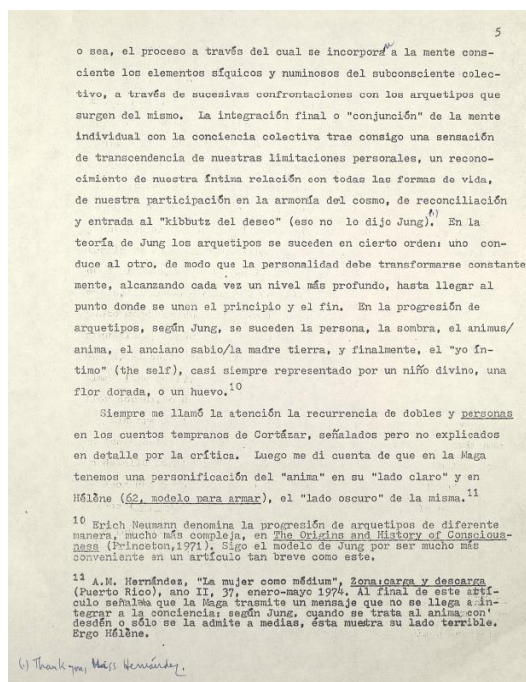


Figura 36

Esta clave interpretativa conduce a Hernández a sostener que *Libro de Manuel* resulta, en verdad, no del cruce de las posiciones extremas que representan Marcos y “el que te dije” –entendidos como “el típico hombre de acción” y “el puro hombre de pensamiento”, respectivamente (Hernández, 17)– sino de la dualidad establecida entre Andrés, que es leído como posibilidad de integración a la colectividad (es quien asume la tarea de continuar el álbum interrumpido para Manuel), y de Lonstein, quien operaría como exponente de la autarquía creativa. Ahí el trazo manuscrito de Cortázar vuelve a intervenir la escritura crítica con una nota al pie (Figura 34): “(1) Marcos es más que eso. No olvides los diálogos con Ludmilla la noche en que se acuestan juntos. Falta un > desarrollo, por razones de apuro, pero Marcos está más presente de lo que te parece.” (Cortázar en Hernández, 16). La propuesta de desplazar al personaje de Marcos para postular una posibilidad Andrés y una posibilidad Lonstein paralelas y convergentes de las que la novela emergería encuentra en este trazo una resistencia de parte del autor, renuente a la caricaturización de los protagonistas de la novela mediante su atribución a “tipos” sociales. Sin embargo, es ciertamente con Andrés que se establece el vínculo más autobiográfico. Hernández escribe:

Y si bien Andrés decide (¿decide?) terminar el libro de Manuel, sólo lo hace después de mil dudas, pesadillas, olvidos y obsesiones, y siempre nos queda la sensación de que en realidad Andrés se ve empujado por las circunstancias a participar, y que al hacerlo le está haciendo violencia a su verdadera naturaleza, que funciona en otra onda. (Hernández, 17)

Una vez más aparece la nota al pie cortazariana como acto de habla y como huella (Gómez, 2015): “(1) Como yo. Pero Andrés seguirá. Como yo.” (Figura 35). Cortázar enhebra sus decisiones escriturarias con “el confuso y atormentado itinerario” (Cortázar, 1973, 7) de su personaje, ese pobre Andrés Fava que tiene su misma edad y al que

le había tocado justo la generación anterior, y no parecía estar demasiado en el jerk y el twist de las cosas, por decirlo de alguna manera, el muchacho estaba todavía en el tango del mundo, el tango de la inmensa mayoría aunque paradójicamente fuera esa inmensa mayoría la que empezaba a decir basta y a echar a andar (Cortázar, 1973, 77).

En este punto resulta fundamental preguntarse: ¿Cómo sigue Andrés? ¿Cómo sigue Cortázar? ¿Por dónde? Ciertamente, es en la configuración de este personaje donde se verifica el proceso decisorio –cuyos conflictos internos subtienden en definitiva la trama novelesca– que tiende a la convergencia. El itinerario de Andrés en la novela es el de quien participa sin pertenecer, resistiéndose hasta el último momento a ingresar orgánicamente al grupo militante pero compartiendo su vida cotidiana con el resto de los miembros. La búsqueda como modo de desplazamiento se evidencia ya en las primeras páginas, durante su reflexión al escuchar la grabación de *Prozession* de Stockhausen y más precisamente el piano, su oscilación entre los sonidos electrónicos y tradicionales que expone “la ruptura de una supuesta unidad que un músico alemán pone al desnudo en un departamento de París a medianoche”, piano que “hace de puente entre pasado y futuro”, entre “el hombre viejo y el hombre nuevo” (ibid.25), el uno que no termina de irse y el otro que no acaba de llegar, que no se determina a pesar de la necesidad acuciante de su definición y su aparición una y otra vez anunciada y postergada.<sup>141</sup> El “problema del puente” ahí enunciado, la dificultad para tenderlo –y sostenerlo– a fin de que alguien pueda transitar de un lado a otro, funciona como cifra de los

---

<sup>141</sup> En *Corrección de pruebas...* Cortázar se refiere a la necesidad de “hablar de tanta cosa que habría que vivir de otra manera (no forzosamente la de Manuel, que es una de las muchas posibles), buscando arrimos y tanteos, asomos a una visión más abierta dentro de la perspectiva revolucionaria, sin pretensión de definir a un hombre nuevo del que tan poco se sabe, dejando apenas caer algunos sueños, algunas esperanzas en su camino futuro.” (Cortázar, 1973a, 20-21).

movimientos erráticos de Andrés en la novela, su forma de sostenerse en la indecisión ahí donde sólo hay espacio para lo decisorio y *lo decisivo*. No en vano la salida posible para la disyunción no es la reunión en una dimensión sintética, unificante de los dos lados en tensión, sino el tránsito incesante entre uno y otro:

Una de las soluciones: poner un piano en ese puente, y entonces habrá cruce. La otra: tender de todas maneras el puente y dejarlo ahí; de esa niña que mama en brazos de su madre echará a andar algún día una mujer que cruzará sola el puente, llevando a lo mejor en brazos a una niña que mama de su pecho. Y ya no hará falta un piano, lo mismo habrá puente, habrá gente cruzándolo. Pero andá a decirle eso a tanto satisfecho ingeniero de puentes y caminos y planes quinquenales. (ibid.27-28)

Si la participación conflictiva de Andrés en el devenir novelesco, siempre oscilante e inacabada como el sueño cubano que lo asedia una y otra vez, parece “resolverse” hacia el final es porque dicha resolución no supone una recaída en lo monolítico de un plan de acción, de una planificación orientada por una direccionalidad histórica única hacia la que echar a andar, sino una respuesta que apela a lo uno y lo otro a la vez, a una forma de articulación que sostiene el “entre” –y las implicancias del “también”– como dimensión constitutiva de una experiencia de la historia.

El problema, dice Cortázar en su entrevista con Lemus, “está en la noción de los caminos” (Cortázar en Lemus, 1973c), en la exigencia de optar por uno descartando el avance por vías alternativas.<sup>142</sup> En la anteúltima página de la novela se encuentra el siguiente diálogo entre Lonstein, Patricio y Andrés:

–Pobre pibe –dijo Lonstein–, avisá si es una manera de equiparlo para el futuro, a los trece años va a ser un espástico completo.

–Depende –dijo Andrés pasándole las tijeras a Susana que pegaba los recortes con un aire altamente científico–, si le echás una ojeada al álbum verás que no todo es así, yo por ejemplo en un descuido de esa loca le puse una cantidad de dibujos divertidos y noticias muy poco serias para el consenso de los monobloques, si me seguís la idea.

---

<sup>142</sup> Dice Cortázar ahí: “Uno no puede dejar de acordarse de la copla de Machado, ¿no?, ‘caminante, no hay camino, / se hace camino al andar’. Si es que es andando que se hace el camino, cada pueblo hace su camino a su manera, andando. Y curiosamente ese verso de Machado hace pensar en la frase del Che, ‘esta humanidad ha dicho basta y ha echado a andar’, es decir, ha echado a andar haciendo su camino. Hubo un momento en el panorama latinoamericano, me parece, en que había una tendencia a fijar modelos de camino. Esa etapa ha sido superada, y no deberíamos olvidar, por ejemplo, que cuando Fidel Castro estaba en Santiago fue el primero, con una lucidez perfecta, en admitir y alabar la legitimidad de la experiencia chilena, tan diferente, como es obvio, de la cubana. O sea, ahí están las posibilidades de echar a andar, y de ahí saldrán los caminos” (Cortázar en Lemus, 1973c).

–Momento –dijo Patricio alarmado–, a ver si me cambiaste el conjunto por una de Tom y Jerry o algo así.

–No, mi viejo, el conjunto sigue siendo lo que sabemos, incluso el pedacito que nos tocó vivir.

–Mejor –dijo Patricio– porque con tus mezclas refinadas al final nadie comprenderá un belín si le cae el álbum en las manos.

–Manuel comprenderá –le dije–, Manuel comprenderá algún día. Y ahora me voy porque es tarde, tengo que buscar un disco de Joni Mitchell y seguir ordenando lo que nos dejó el que te dije.

–¿En ese orden de prelación? –dijo Patricio mirándolo en los ojos–. ¿Tu Joni no sé cuánto y después lo otro?

–No sé –dijo Andrés–, será así o al revés pero serán las dos cosas, siempre. (Cortázar, 1973, 385)<sup>143</sup>

La respuesta de Andrés introduce la voz de Joni Mitchell, cantautora canadiense que hacia 1971 cantaba “I’m so hard to handle/I’m selfish and I’m sad/Now I’ve gone and lost the best baby/That I’ve ever had/Oh, I wish I had a river I could skate away on” (Mitchell, *Blue*, 1971), fragmento que Cortázar elige incluir como epígrafe para su libro *Salvo el crepúsculo* (1984).<sup>144</sup> Las aguas confluyen en el río pero no para fundar o fijar una identidad sino para armar otro curso, otra línea de fuga por la que continuar el atajo o el desvío, “to skate away on” (“patinar lejos”) habitando la zona indecisa donde “la literatura deja escandir significaciones políticas” (Gómez, 2007, 174). La negativa persistente de Andrés a decidirse entre Joni Mitchell y su compromiso con la confección del álbum (“No sé...será así o al revés

---

<sup>143</sup> En la página 61 del *Cuaderno...* aparece una variante de esta conversación, en este caso sostenida exclusivamente entre Andrés y Lonstein:

“–Bueno, tengo que ir a buscar un disco de Don Cherry, y después voy a trabajar ~~en~~ con ~~en~~ las fichas.

–¿En ese orden? ¿Don Cherry, fichas?

–Andate a la mierda.” (p.61)

<sup>144</sup> La invocación de Joni Mitchell se reitera unas doce veces en las últimas cien páginas de la novela, aunque la mayor acumulación aparece en el poema de Andrés, en el que empieza a desenredar el nudo del sueño recurrente: “yo soy el que en París escucha / cantar a Joni Mitchell / el mismo que entre dos cigarros / sintió pasar el tiempo por Pichuco / y por Roberto Firpo / Mi abuela me enseñaba en un jardín de Bánfield, / suburbio dormilón de Buenos Aires / –*Caracol, caracol, / saca los cuernos al sol.* / Será por eso en esta noche de suburbio / que hay caracoles, Joni Mitchell, nena americana / que canta entre dos tragos, / entre Falú y un Pedro Maffia [...] Cosa tan rara / ser argentino en esta noche, / la voz de Joni Mitchell / entre un Falú y un Pedro Maffia, / copetín del recuerdo, *mezcla rara de Museta y de Mimi*, / salud, Delfino, camarada de infancia, / ser argentino en un suburbio de París / –*Caracol, caracol, saca los cuernos al sol* / bandoneón de Pichuco, Joni Mitchell, / Maurice Fanon, chiquita, *me souvenir de toi, / de ta loi sur mon corps*, / ser argentino, ir caminando / a una cita con quien y para qué, / cosa tan rara / sin renunciar a Joni Mitchell / ser argentino en esta mancha negra, / Fritz Lang, yo soy Andrés, decí nomás [...] (“Alguien quiere hablar con usted”, un camarero / de saco blanco, el gesto señalando / la habitación a oscuras)– / Ya voy, mi amigo, / espere a que termine Joni Mitchell, / que se calle Atahualpa, estoy llegando” (Cortázar, 1973, 353-354).

pero serán las dos cosas, siempre”), su gesto de insistencia en la indecisión, desordena las jerarquías y los lugares asignados a la política y a la estética (el “a cada cosa su lugar” que reclamaba Raimundo Ongaro en su comentario sobre *Libro de Manuel*) e interrumpe así un mandato epocal.

De esta manera, si “disponer de la simultaneidad” (Cortázar, 1973, 15) era el deseo del personaje “el que te dije”, a su muerte Andrés recupera ese modo de desplazamiento que resiste los pensamientos monolíticos y, mediante el puente, se propone comunicar –y contaminar– lo uno y lo otro, el goce estético-musical y el compromiso político con la gestación de una memoria intergeneracional, las dimensiones de lo individual y lo colectivo, sin pretender resolverlas en una síntesis dialéctica sino haciéndolas coexistir en un mutuo desborde, en una “participación sin pertenencia” que es a su vez constitutiva de las afinidades y posiciones políticas de Cortázar.<sup>145</sup>

### 3.1.6. Una escritura entre responsabilidad e historia

En la entrevista ya recuperada que Cortázar concede a *Hispanamérica* (nº13, 1976), Saúl Sosnowski le pregunta si, en ese momento de su escritura, sería posible detectar una direccionalidad más decidida hacia el plano político, “un esfuerzo más constante dirigido a la difusión de un material político, de una preocupación política” a partir de *Libro de Manuel*, a lo que el escritor contesta:

Sí. Me parece bastante lógico, porque en realidad la culpa no la tengo yo, si podemos hablar de culpa. La culpa la tiene Pinochet, por ejemplo, o Banzer, o Lanusse. Es decir, es la historia la que me fuerza, la que invade mi casa, la que toma mi casa. Es la historia la que se mete en mi casa y va destruyendo, cada día destruye un pedacito más, de ese “verde paraíso de mis amores infantiles” en el sentido de ser un poeta o un escritor que vivía en una especie de infancia literaria, de paraíso literario, desprovisto de preocupaciones políticas. La historia se ha metido íntegramente en mi casa. Entonces, es

---

<sup>145</sup> De regreso en París, después del referido viaje por América del Sur entre enero y abril de 1973, Cortázar publica en *Le Monde* una nota titulada “La dynamique du 11 mars” –texto originalmente en francés y que fue traducido y publicado por Aurora Bernárdez en *Papeles inesperados* (Alfaguara, 2009)–, en donde el escritor reflexiona sobre la inédita participación popular en el proceso que condujo al triunfo electoral de Cámpora y Solano Lima, participación que supone a la vez una responsabilización y una toma de conciencia. Leyendo la relación entre participación y responsabilidad (o más bien, un proceso creciente de responsabilización), Cortázar advierte –y apuesta por– ese movimiento que “hoy se manifiesta cada vez más en la base, entre los más jóvenes, entre las mujeres tanto como entre los hombres” (Cortázar, 2009, 263).



obvio que si tengo la responsabilidad que creo tener eso tiene que acusarse, tiene que manifestarse en mi trabajo. (Cortázar, Fondo Cortázar, CRLA-Archivos, 57)

Es “todo lo que giró en torno a Manuel” lo que posibilitó que su escritura rumbeara hacia el intersticio problemático donde tocó puerto –o fondo–, lo que permitió que haya una escritura, una necesidad de escribir. En un juego abierto con “Casa tomada”, lo que aparece en la entrevista con Sosnowski es el torbellino de la historia interrumpiendo la calma de la propia morada, *desapropiando*.<sup>146</sup> Pero no es cualquier historia: es la herida de una historia común que impele la escritura individual, es lo propio obligado a salir y responder en su encuentro con una alteridad, lo mismo asediado por lo otro y los otros con su cotidiano armado de testimonios de tortura, sus formas plurales de resistencia al terrorismo de estado.<sup>147</sup> Es la historia urgente de América Latina la que invade su casa, la que *toma* y enajena la propia identidad para impedir su fijación en lo uno, lo individual y lo subjetivo, la que corrompe una

---

<sup>146</sup> A Liliana Heker le escribe, en respuesta al artículo “Apunte para una lectura literaria de *Libro de Manuel*” (*El escarabajo de oro* N° 46, junio de 1973): “*Manuel*, por razones obvias, fue una carrera contra el reloj (incluso salió cinco meses después de lo que yo hubiera querido) y muchas cosas, acaso las más importantes, me resultaron esquemáticas y trucas. Claro, el que te dije, Lonstein y Andrés eran mis emanaciones directas, en sentido plotiniano, y ahí la cosa pudo andar mejor, lo mismo que en el caso de Francine aunque ya en menor medida. ¿Sabés con quién hubiera querido ser justo, ser realmente un gran escritor? Con Ludmilla, siempre frenada un paso más acá de su cumplimiento como personaje; y también con Marcos, tan encerrado en unas pocas situaciones que no alcanzaron a definirlo mejor. Todo esto no es ninguna disculpa, sino que te lo explico de escritor a escritor; siempre escribí tomándome todo el tiempo necesario, y dicho de paso, ésa es la razón principal de que siempre me haya ganado la vida con la Unesco y otros conchabos parecidos, para que jamás una necesidad de derechos de autor me obligara a acelerar un libro; pero aquí se jugaba otro juego, había Trelew, había tanta cosa que no me dejaba dormir. El libro salió perdiendo, pero tu estimación crítica me dice que, a pesar de todo, valía la pena correr contra las agujas aunque no llegara primero ni mucho menos.” (Cortázar, 2012d, 388).

<sup>147</sup> En su paso por el Chile de Allende, en marzo de 1973, Cortázar conjetura: “*Rayuela* es el libro de un hombre solo en lucha contra un sentimiento de fracaso y en busca de un recomienzo metafísico. El *Libro de Manuel* es, en cambio, el libro de una historia en lucha, de una pluralidad humana que se levanta contra su propia alienación” (Cortázar, “Conversación con Julio Cortázar, en Santiago, un domingo de elecciones”, Fondo Cortázar, CRLA-Archivos), y al ser consultado sobre el contenido político de la novela advierte: “No me gusta lo de ‘contenido político’ porque de política entiendo poco. Digamos mejor **contenido ideológico**, en la medida en que se trata de ideas más que de acción. Digamos también, para aclarar mejor la cosa, que el **Libro de Manuel** es una novela que relata una acción (lo que no es lo mismo que llevarla a cabo) en función y en apoyo de determinadas ideas. Ello no significa ningún **programa**, pues soy incapaz de proselitismo o didactismo por vía literaria, pero me alegra poder decir con todas las letras que esta novela nació de un cotidiano sentimiento de horror, de vergüenza, de humillación personal, como latinoamericano, frente al panorama del colonialismo y el gorilismo entronizados en tantos de nuestros países. Una conciencia cada vez más culpable se tradujo en el deseo de emplear todas mis armas de escritor en un contexto que, sin renunciar para nada a eso que los lectores encuentran en mis otros libros, fuera precisamente la forma verbal de esa horrible realidad contra la que nos alzamos tantos. En ese sentido puedo responder sin rodeos a tu pregunta: sí, este libro nació tan espontáneamente como cualquiera de los que citás, e incluso más, porque ninguno de los temas de esos libros me hostigó tan despiadadamente como el del **Libro de Manuel**” (ibid. énfasis en el original).

vez más el paraíso infantil y al posesionarse de su escritura la impulsa a andar un camino posible aunque errático, sin garantías: “Yo lo que creo —por eso vuelvo a usar el término convergencia— es que la lucha ideológica, la esperanza, la fe en un camino ideológico, en mi caso la vía socialista, tiene que ser una especie de hormona que actúe en la creación literaria sin condicionarla previamente” (Cortázar, 1973, CRLA-Archivos, 20). La historia, entendida así como *lo otro*, viene a inquietar y a exigir una responsabilidad, una respuesta de parte de una escritura siempre hospitalaria a la herida de lo ajeno, consciente de su inesencialidad, “abierta a los temblores por venir” (Gelman, 1984, 43). El contacto conflictivo de esos temblores con la dimensión individual de Cortázar provoca una transformación en su imagen de autor, o más precisamente, esa transacción problemática con lo otro y con los otros se configura como un proceso constitutivo de esta nueva figura de autor asumida por Cortázar: un latido extraño se deja oír de pronto en lo propio, algo que altera, que pulsa por emerger y que dinamiza la escritura volviéndola urgente, obligando a exponer la propia herida en lo común de la existencia. Hay ahí un pulso comunitario, un impulso que es un *ir hacia* la comunidad, incluso aunque —o precisamente porque— esa comunidad no se dé nunca como una totalidad. La hipótesis de Ana Hernández sobre Andrés, “empujado por las circunstancias a participar, y que al hacerlo le está haciendo violencia a su verdadera naturaleza”, hace sentido en este movimiento alienante hacia lo otro que la práctica escritural de Cortázar desarrolla, en la medida en que *sui* “verdadera naturaleza” deja ver su carácter contingente, mutante, en la confrontación violenta y alterante con lo ajeno.<sup>148</sup> Desde esta perspectiva, no es posible sostener que la obra cortazariana de los años setenta “se dispersó en la circunstancia y en la actualidad” (Vargas Llosa, 2007, 23), como si se tratara de una anomalía o una degeneración respecto de una primera etapa de escritura libre de tal “dispersión”, dado que en verdad es justamente esa forma de “ósmosis con lo circundante” (Cortázar, 1973, 14) la que vuelve posible aquello que entendemos por “escritura cortazariana”.

---

<sup>148</sup> En un artículo sobre la traducción en Cortázar, Sylvie Protin recupera el concepto de *bildung* en el sentido que le adjudica Antoine Berman, entendido a la vez como devenir y como resultado de ese movimiento, para postular una cierta “postura romántica” cortazariana mediante la que “lo propio es puesto en movimiento por el encuentro con la alteridad radical” (Protin, 2012).

Ahora bien, en el contexto del campo intelectual latinoamericano de inicios de los setenta, el antiintelectualismo dominante tendía a considerar que “la literatura era un lujo al que se debía renunciar porque, al fin y al cabo, para hacer la revolución sólo se necesitaban revolucionarios” (Gilman, 2003, 181). Es precisamente el intento de “emparejamiento” que Piglia critica en *Libro de Manuel*:

En última instancia Cortázar **usa** la política, es decir, la pone a su servicio, la consume como en otros textos suyos utiliza a Lévi-Strauss, a Roussel o al menú de un restaurante. Esta apropiación privada de un discurso social se sostiene en un procedimiento de composición (en una ideología) que convierte al escritor —bricoleur, coleccionista— en el gran consumidor que maneja y devora — emparejándolos— todos los niveles de la realidad. (Piglia, “El socialismo de los consumidores”, Fondo Cortázar, CRLA-Archivos)

Leída bajo esta luz epocal, la fórmula “mi ametralladora es la literatura”, aparecida en la entrevista que Cortázar realiza con Alberto Carbone en junio de 1973 (*Crisis* N°2, 10-15), se vislumbra como el resultado de una negociación en ciernes entre el escritor y los regímenes de validación de su tiempo, entre su rol como inventor de ficciones y su militancia ideológica:

Yo creo que las cosas que no llegan por ciertas vías, pueden llegar por otras. Pienso modestamente que este libro puede tener alguna utilidad para la causa de los presos políticos de toda América Latina, no solamente de Argentina. No me hago ilusiones sobre la eficacia de la literatura, pero tampoco creo que sea inútil. Creo que los que escribieron una enciclopedia en Francia, ayudaron a desatar la Revolución Francesa, así como creo que la poesía de Mao Tse-Tung es parte de la Revolución China. Eso no se puede olvidar. En este tiempo hay quien dice que lo único que cuenta es el lenguaje de las ametralladoras. Yo te voy a repetir lo que le dije a Collazos en nuestra polémica: cada uno tiene sus ametralladoras específicas. La mía, por el momento, es la literatura. (Cortázar, CRLA-Archivos)<sup>149</sup>

La literatura-ametralladora de Cortázar se perfila así como una herramienta discursiva que se resiste a quedar inscripta en la dinámica subsumente del pensamiento

---

<sup>149</sup> Esa entrevista proporciona valiosos elementos para reconstruir la imagen de escritor que Cortázar busca articular en ese momento particular: “yo soy un escritor, un inventor de ficciones (me autocalifico así), que tiene una militancia ideológica, socialista.” (Fondo Cortázar, CRLA-Archivos). Tres años antes, Paco Urondo le realizaba otra entrevista para la revista *Panorama* (Año VIII, n° 187, 1970) cuyo título fue: “Julio Cortázar: El escritor y sus armas políticas” (Fondo Cortázar, CRLA-Archivos), lo que delata el proceso de armamentización del discurso a inicios de la década del setenta, proceso correlativo al aumento exponencial de la exigencia de definiciones políticas dirigida a todo intelectual: “no puede pasarse por alto que un arma es, en sí misma, símbolo de una acción drástica, inapelable, irreversible. A su utilización se vincula la idea de una clausura radical, total e instantánea, que al mismo tiempo es una promesa de un comienzo originario, desheredado de todo pasado. Las armas remiten a soluciones de carácter mágico. El nuevo mundo empieza luego de jalar un gatillo. Un disparo, una bala, un cañonazo, son señales de clausura y de inauguración.” (Carassai, 2015, 253). Ver Anexos (Imágenes 23 y 24).

binario, que hegemoniza las formas de construcción política de la militancia de los setenta, y desde ahí hace comunidad con sus lectorxs. Si la época imponía una absoluta no mediación de lo político y lo literario, las opciones disponibles para los proyectos escriturarios parecían ser dos: por un lado, una polarización en que la esfera literaria se replegara en una presunta especificidad; por otro, una totalización en la que una de esas discursividades lograra subordinar con éxito a la otra: la salida que la escritura cortazariana procura abrir se sustrae tanto al planteo dicotómico como a la resolución dialéctica (dos inflexiones de un mismo pensamiento de lo uno). Resistiendo ahí donde revolución y literatura discurren por andariveles incomunicados, esa práctica escritural se arriesga en la tentativa de una convergencia capaz de tensionar los discursos hacia su afuera mediante el juego de su aproximación a una otredad contaminante, una participación sin pertenencia de lo político en lo literario y de lo literario en lo político, un modo de acompañarse, de marchar juntos, de estar con lxs otrxs “sin renunciar a Joni Mitchell”. Ante las prerrogativas de su hora, lo que esta escritura efectúa es un corrimiento ético que propone reemplazar la pregunta “qué *debe* hacer la literatura” por qué *puede* una literatura:

La articulación conflictiva de lo individual y lo colectivo, vinculada con la noción de participación en el sentido que Cortázar le atribuye, está ya presente en la carta a Fernández Retamar conocida como “Situación del intelectual latinoamericano” (1967):

ya no creo, como pude cómodamente creerlo en otro tiempo, que la literatura de mera creación imaginativa baste para sentir que me he cumplido como escritor, puesto que mi noción de esa literatura ha cambiado y contiene en sí el conflicto entre la realización individual como la entendía el humanismo, y la realización colectiva como la entiende el socialismo...Jamás escribiré expresamente para nadie, minorías o mayorías, y la repercusión que tengan mis libros será siempre un fenómeno accesorio y ajeno a mi tarea; y sin embargo hoy sé que escribo *para*, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro [...] si alguna vez se pudo ser un gran escritor sin sentirse partícipe del destino histórico inmediato del hombre, en este momento no se puede escribir sin esa participación que es responsabilidad y obligación, y sólo las obras que la trasuntan, aunque sean de pura imaginación, aunque inventen la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista, aunque jamás apunten directamente a esta participación, sólo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y de cercanía (Cortázar, 1994b, 40-41).

Ya avanzado este siglo, en el marco de una publicación en Facebook (2021), Diego Tatián reflexiona sobre la capacidad para reponerse del daño que constituye al pueblo armenio, del que es descendiente, y para hacerlo recupera el “memorable cuento de Julio Cortázar” en donde se invoca al axolotl (nombre en lengua náhuatl), “único animal vertebrado dotado de la capacidad para regenerar extremidades amputadas -así como órganos y tejidos- restituyendo todos sus huesos, músculos y nervios”, para proponer la fórmula “pueblo-axolotl”: “ser otro sin dejar de ser el mismo”, sostiene Tatián, “es lo que permite una potencia arcaica que atesora el pueblo armenio” (Tatián, 2021). Este es el anverso del “problema del *sí-mismo-como-otro*” (Gómez, 2007, 171) en donde Susana Gómez detecta la legibilidad política de los ensayos cortazarianos, su forma de escribir en común. La relectura propuesta en este apartado supone un intento por *recuperar*, en el sentido antes señalado por Rasic (2023, en prensa), un momento singular de una escritura que no deja nunca de ser otra sin renunciar a ser la misma. Lo que no termina nunca de cuajar o de suturarse, lo que permanece expuesto a la amputación violenta de lo otro, resulta entonces condición de posibilidad para que esta escritura tenga lugar. La novela –así leída– se vuelve la carta “a un pasado o a un futuro en los que poco a poco van apareciendo los destinatarios” (Cortázar en Felisberto Hernández, 2009a, 15).

En definitiva, la propuesta de este apartado ha consistido en dar a leer una novela junto *con* todo lo que pasa por la herida, “todo lo que giró en torno a Manuel”, ese archivo en estado de archivación que catalizó el proceso escriturario y que lo constituye por dentro, pulso comunitario herido de alteridad que no puede evitar responsabilizarse por lo que no le es propio, por lo que lo contamina haciéndolo también *otro*. Tajada con los sentidos latentes en los archivos de los que participa, la novela se vuelve una textualidad potente en la medida en que participa de ese proceso de semiosis móvil que no deja de armar constelaciones, de abrirse a un recomienzo en una prospectiva indeterminada que es, entre otras posibles y aún por venir, la nuestra.

### 3.1.7. Otra cuestión de géneros

En este punto, y a modo de conclusión de esta parte, resuena un pequeño hallazgo que me movió a volver sobre la dimensión a la vez memorística y afectiva de la novela en cuestión. Siguiendo el ensayo *Julio Cortázar y sus contextos* (1994), de la crítica Estela Cédola, en *Libro de Manuel* habría signos de un elitismo intelectual y de un paternalismo que la ambivalencia del tono narrativo, la parodia y la ironía con que son presentados los intercambios entre varones y mujeres en la novela e incluso la ya mencionada aparición del crimen de dos homosexuales mediante un fragmento de periódico, no lograrían disimular: la relación genérica que tiende a prevalecer se sostiene en lo que Cédola conceptualiza como el vínculo entre “el oficiante y el acólito” (1994, 61), ahí donde las mujeres son presentadas como discípulas de los varones.

En efecto, *Libro de Manuel* presenta un universo narrativo en el que los personajes se ubican según un sistema axiológico bien definido. Como expliqué previamente, si la obra édita enfatiza un tono confuso y absurdo en donde los episodios se articulan de un modo aparentemente caótico, el *Cuaderno de bitácora* deja ver un ordenamiento riguroso, un aceitado sistema de control en el que tal caos compositivo se ve relativizado: en él, los reiterados esquemas narrativos, con descripciones cambiantes aunque precisas de los personajes, evidencian la distribución valorativa de la época –que responde a una jerarquía marcada por el género–, distribución que pervive en la novela publicada y en la que pueden leerse representaciones en torno a lo que se espera de un hombre o una mujer.<sup>150</sup> En un contexto epocal de enunciación en que la figura del “hombre nuevo” funcionaba como el modelo que imantaba la actividad política, al quedar exento de atributos concretos lo masculino se posiciona en el lugar del sujeto universal –la “vanguardia salvadora”– a la vez que las mujeres se recortan sobre ese fondo mediante determinadas características físicas o

---

<sup>150</sup> En el *Cuaderno...*, esa marcación se percibe en los modos de atribución de los personajes masculinos y femeninos, donde los primeros son descritos mayormente a partir de su lugar de origen (Fernando es “chileno”, Marcos es “cordobés”, p.3) o de su perfil político (Patricio y Marcos son “los contestatarios”, p.11) mientras que en el caso de los personajes femeninos se destacan, además, los aspectos físicos (Ludmila es “Rubia/hija de polacos/actriz”, tiene “ojos verdes”, “piel morena” y “senos pequeñitos”, p.3; Francine es de “pelo rojizo, ojos grises, piel muy blanca, senos fuertes”, p.11), lo cual consolida “un reparto de atributos que circunscriben lo femenino a un rango inferiorizado” (Oberti, 2015, 25).

morales (Oberti, 2015, 95). Cédola, por su parte, afirma, que “si la función del intelectual es el ejercicio de la crítica, Cortázar no pudo asumirla más allá del nivel de conciencia posible que alcanzaba la cultura política de la Nueva Izquierda” (1994, 59).

Para analizar los alcances de esta lectura crítica, me pareció pertinente acudir a *Las revolucionarias*, de la socióloga Alejandra Oberti, un libro publicado por Edhasa en 2015 y referido previamente en este capítulo. El subtítulo resultaba sugerente: “Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta”. Ahí, de pronto, el hallazgo que desacomoda el encadenamiento lógico esperable, la previsibilidad del horizonte lector de expectativas: el libro inicia con un único epígrafe, tomado del prólogo de *Libro de Manuel*:

Más que nunca creo que la lucha en pro del socialismo latinoamericano debe enfrentar el horror cotidiano con la única actitud que un día le dará la victoria: cuidando preciosamente, celosamente, la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría (Cortázar en Oberti, 2015, s/p).

Mi primera reacción fue de desconcierto e incredulidad por la aparición –insólita– de la firma de Cortázar ahí, en esa especie de puerta de entrada y de clave de lectura que todo epígrafe supone, en este caso, a una investigación destinada a repensar las formas de participación de las mujeres en la militancia, la vida cotidiana y la circulación de los afectos de las organizaciones político-militares de los setenta y los modos en que esa participación intervino en el diseño y el derrotero de la subjetividad revolucionaria en Argentina. Esa presencia cortazariana, ahí, resulta un verdadero *disparate*: algo ahí se dispara.

La sorpresa inicial me instó a contactarme con la autora en la búsqueda de un sentido para esa reemergencia inesperada de la novela, más de cuarenta años después de su publicación. Oberti, por su parte, es especialista en estudios sobre memoria y desde 2005 coordina el Archivo oral –de testimonios orales– dependiente de Memoria abierta, una “alianza de organizaciones de derechos humanos argentinas que promueve la memoria sobre las violaciones a los derechos humanos del pasado reciente” (web, s/f). Lo primero que apareció en la conversación que mantuvimos fue el señalamiento por parte de Oberti de una *marca biográfica* que la conecta con ese prólogo, una “explosión” –en sus propios términos– que se desencadena con la última de sus palabras: Trelew (Figura 37).

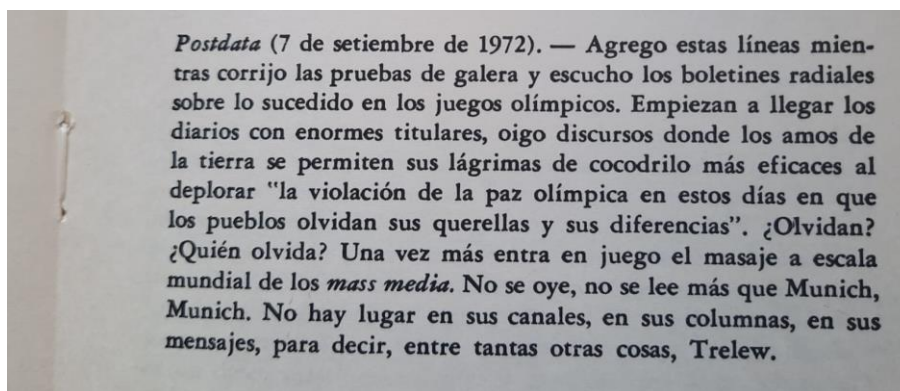


Figura 37. Postdata añadida al cierre del prólogo de *Libro de Manuel*

Algo de la intensidad de ese prólogo dejó una *impresión* perdurable en la autora, impresión que cabe entender –como anticipaba en la introducción– en el sentido que Sara Ahmed recupera, vía David Hume, en su ensayo *La política cultural de las emociones* (2004): como manifestación sensible de la emoción a la vez que como movimiento del pensamiento. La impresión es también la presión que un cuerpo ejerce sobre otro, desencadenando una respuesta corporal en donde los sentimientos se mueven en desorden. Movimiento y contacto se vuelven inescindibles al meditar lo que la emoción hace sobre los cuerpos. En efecto, la emoción –*esa* emoción que ensancha las escrituras de Cortázar y de Oberti, abriendo así un campo no previsto de reflexión en mi propia relectura de la novela–, tiene una intención en tanto posee una orientación, es decir, trata sobre algo: en el prólogo de *Libro de Manuel*, Trelew aparece como una palabra-don que arma un ir y venir entre generaciones mediante la construcción de un legado, de una transmisión, incluso de una herencia “tal como la queremos para ese futuro”. La propuesta política de cuidar una capacidad de vivir todavía a construir, que esté fundada en el amor, en el juego y en la alegría (propuesta que ha sido leída como parte de un “enfoque bobo” desde la perspectiva de la verdad que rigió la vida política de los setenta) resuena de otros modos –esto es, conecta con otras temporalidades– en la medida en que se la lee desde la epistemología de una memoria abierta que articula las dimensiones de la militancia, la vida cotidiana y la afectividad, una tríada prácticamente impensable para el campo dominante de la militancia de izquierda de esa época. En palabras de Oberti, se trataba de un “vínculo tensionante” (Oberti, 2014, 80) cuya postulación suponía confundir las discusiones urgentes de la hora con temas laterales o secundarios. En este sentido, en un artículo de 2014 destinado a pensar la relación entre testimonio,



responsabilidad y herencia en la militancia argentina de los sesenta y setenta, la socióloga vuelve una vez más sobre *Libro de Manuel* y la reflexión, ahí, aparece como una cuestión de *necesidad* que desvía o incluso interrumpe su construcción argumentativa, más estrictamente sociológica:

Antes de citar el testimonio, necesito mencionar un texto que trabaja esta cuestión desde la literatura. Se trata de *El libro de Manuel* [...] Cortázar quiso mostrar en este texto algo de la tensión entre militancia y vida cotidiana, y para ello es central la figura omnipresente del niño para el cual, a la vez, se hace la historia y se la narra [...] Manuel constituye un lugar de articulación entre vida cotidiana y política no solo por su presencia en la novela, sino por el modo en que los miembros del grupo militante se hacen cargo de su cuidado y su “educación revolucionaria” (Oberti, 2014, 80-81)

Si la revolución funciona sobre todo como legado, como promesa para el mañana, de lo que se trata –ahí donde surge la tensión– es de cómo, con qué elementos y subjetividades pensar ese mañana. En el documento “Moral y proletarización”, redactado en 1972 por Luis Ortolani, militante del Ejército Revolucionario del Pueblo, y orientado a la construcción concreta del hombre nuevo, se postula que –desde una ética basada en la vida colectiva– la atención a los hijos, la protección especial que se les debe, no puede contraponerse con los intereses superiores de la revolución (Ortolani, 1972, 101). En la novela de Cortázar emerge la compleja tensión –constitutiva de una forma histórica de militancia política– entre afectividad y proyecto revolucionario, en la medida en que, al practicar una mirada desde otro lugar, *da cuenta* de esa materialidad histórica de la que participa y los elementos en contradicción que la traman. A su vez, la detección de esa tensión inmanente en la escritura cortazariana, por parte de Oberti, permite volver a leer ciertas zonas de la novela bajo otra luz. El ojo crítico de Oberti –un ojo que traduce lo que el cuerpo experimenta como conjunto en el contacto con la emoción– actualiza sentidos que habían permanecido hasta entonces en estado de latencia. La memoria –común e individual a la vez– se distancia así de la imagen de reservorio y pasa a funcionar a la manera de un sistema que, en este caso, constituye la cultura política de la militancia de izquierda de los setenta en Argentina. Algo en esta novela falla, algo no cierra, algo como una corriente afectiva pulsa por abrirse paso en ese gesto de recuperación por parte de Oberti –gesto que puede leerse como un nuevo intento por “encender en el pasado la chispa de la esperanza” (2001, 45), en palabras de Benjamin– en la medida en que no se trata sólo de reconstruir los contextos y las agencias culturales del pasado

sino de reexaminarlos y reinterpretarlos –de conjurar de nuevo sus potencias– bajo una nueva luz que es la de nuestro tiempo y la de lo porvenir.<sup>151</sup> Se trata, entonces, de pensar aquello que, no conocido, del pasado va hacia el futuro (Hamacher, 2011, 29).

En tanto archivista del cotidiano (Klein, 2021), la práctica escrituraria de Cortázar en *Libro de Manuel* articula la exploración de la vida cotidiana con un interrogante nunca resuelto dirigido a las memorias del presente: la pregunta por *cómo* y con qué materialidades contar lo que se está viviendo a lxs que vendrán. Las ambivalencias, las derivas, el estado orgánico de inconclusión que frustra el cierre del trabajo heurístico con el álbum para Manuel, centro vacío de la novela, supone también un modo específico de concebir lo porvenir: algo imposible de programar por completo por cuanto está siempre abierto a un devenir incalculable.

### 3.2. Ficción, periodismo y resistencia: Cortázar y el periódico *Sin Censura*

Pensar la comunidad, que es pensar el afuera del sí mismo y la aparición del entre que nos vuelve nosotros y otros a la vez, es una tarea sin duda de la escritura

Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles*

---

<sup>151</sup> En la Fundación Juan March encontré el ejemplar de *Penser la musique aujourd'hui* (Gonthier) de Pierre Boulez, que Cortázar firma hacia 1964, repleto de anotaciones y marcas por parte del escritor, de las que recupero el siguiente fragmento con subrayado y doble raya sobre el margen derecho: “car il reste primordial, à mon sens, de sauvegarder le potentiel d'inconnu enclos dans un chef-d'œuvre. Je demeure persuadé que l'auteur, aussi perspicace soit-il, ne peut concevoir les conséquences – proches ou lointaines – de ce qu'il a écrit, et que son optique n'est pas forcément plus aiguë que celle de l'analyste (tel que je le conçois). Certaines procédés, résultats, manières d'inventer, vieilliront ou bien resteront purement personnels, qui lui avaient paru primordiaux lorsqu'il les a découverts ; et il aura considéré comme négligeables ou comme détails secondaires des aperçus qui se révéleront, tardivement, d'importance capitale. C'est un grave préjudice que de confondre la valeur de l'œuvre, ou sa nouveauté immédiate, avec son éventuel pouvoir de fertiliser.” (Boulez, 1964, 13-14) “porque resulta primordial, desde mi perspectiva, defender el potencial de (lo) desconocido encerrado en una obra maestra. Continúo persuadido de que el autor, por más perspicaz que sea, no puede concebir las consecuencias –próximas o lejanas– de lo que ha escrito, y que su óptica no es forzosamente más aguada que la del analista (tal como yo lo concibo). Ciertos procedimientos, resultados, maneras de inventar, que le habían parecido primordiales cuando los descubrió, envejecerán o bien permanecerán puramente personales; y habrá considerado como insignificantes o como detalles secundarios ideas que revelarán, tardíamente, una importancia capital. Es un grave error confundir el valor de la obra, o su novedad inmediata, con un eventual poder de fertilizar”.

Como se ha visto hasta acá, en la escritura de Cortázar la relación entre literatura, prensa periódica y política es recurrente. Si la aparición de *Libro de Manuel* hacia 1973 permite ubicarlo como emergente de la figura de escritor-editor, seis años más tarde –durante el período más álgido del terrorismo de estado ejercido por la última dictadura cívico-eclesiástico-militar– Cortázar vuelve a involucrar su literatura con la prensa, esta vez como partícipe de un proyecto editorial concreto: el periódico *Sin censura*. Durante este apartado, me propongo reconstruir las redes materiales que hicieron posible dicho proyecto para, posteriormente y a través de distintos archivos, volver sobre dos relatos de Cortázar, “Graffiti” y “Recortes de prensa”, incluidos en el censurado *Queremos tanto a Glenda* (1980), los cuales producen un desgarramiento en las interacciones entre ficción y política y permiten pensar una escritura literaria que se pone a circular en la tensión irresoluble entre compromiso e imaginación creativa, entre comunidad y singularidad.

### 3.2.1. *Sin censura*, un proyecto triangular para América Latina

*Sin censura* configura una experiencia periodística y editorial marcada por el exilio, la clandestinidad y la solidaridad. Sus cinco números (0 a 4), aparecidos entre noviembre de 1979 y julio de 1980, se conservan en formato facsimilar en *América Lee*, el archivo digital de revistas latinoamericanas del CeDInCI.<sup>152</sup>

Desde el exilio como espacio común, un grupo de intelectuales, escritores y periodistas –militantes de derechos humanos– se decide a poner en marcha una publicación cuya misión principal consiste en jaquear el cerco informativo impuesto por los gobiernos de facto entonces vigentes en Bolivia, Uruguay, Paraguay, Brasil, Chile y Argentina.<sup>153</sup> El Comité de Redacción, por un lado, se mantiene idéntico del primer al último número: en

---

<sup>152</sup> Los números pueden descargarse en el siguiente sitio: <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/sin-censura/> (consultado el 7/4/2023). En 2015, por otra parte, apareció el documental *S.C. Recortes de prensa*, dirigido por Oriana Castro y Nicolás Martínez Zemborain, largometraje cuyo nombre pone a jugar la figura de Cortázar a través de la referencia al título de su ya referido relato homónimo (“Recortes de prensa”). Este material audiovisual resulta una pieza clave para el trabajo archivístico de este apartado.

<sup>153</sup> Respecto de la conflictiva condición de “exiliado” para el caso de Cortázar, la crítica Adriana Bocchino ha apuntado que “de ser un escritor que había elegido, ya en 1951, ser un emigrado, se convirtió, gracias al cambio producido por el golpe de Estado [de 1976], en un exiliado. Su voz fue acallada del discurso hegemónico argentino” (1989, 128-129).

orden alfabético, aparecen Julio Cortázar, Carlos Alberto Gabetta, Horacio Gino Lofredo, Oscar Martínez Zemborain, Hipólito Solari Yrigoyen y Osvaldo Soriano. A su vez, Gabetta ocupa el cargo de Jefe de Redacción y Lofredo el de Gerente Editorial. En los últimos tres números se incorpora como Coordinadora de la Redacción a Matilde Herrera, escritora, periodista y Abuela de Plaza de Mayo. Por otra parte, existió desde el comienzo un Comité Internacional de Patrocinio, encargado de promocionar y financiar el proyecto e integrado por

Lord Avebury (Inglaterra, miembro de Amnesty Internacional), Juan Bosch (República Dominicana, ex presidente de la Nación), Hortensia Bussi de Allende (Chile), Régis Debray (Francia, escritor), Gabriel García Márquez (Colombia, escritor), Emma Obleas de Torres (Bolivia), Joaquín Ruiz Giménez (España, jurista y ex ministro), Carlos Andrés Pérez (Venezuela, ex presidente de la Nación), François Rigaux (Bélgica, presidente de la Fundación «Lelio Basso» por el Derecho y la Liberación de los Pueblos), Antoine Sanguinetti (Francia, almirante), Leon Schwartzemberg (Francia, cancerólogo)” (*Sin censura* número 0 contratapa)



Figura 38. Portada del primer número de *Sin censura* (julio de 1979)

A primera vista, al observar la tapa del primer número (Figura 38), se puede leer la inscripción “Washington-Paris” debajo del nombre de la publicación. En su conjunción con el lema, “*Periódico de información internacional para América Latina*”, esa información completa el triángulo que signa las coordenadas geopolíticas del proyecto editorial: en palabras de Cortázar, protagonista de tal experiencia, se trata de

hacer una publicación mensual escrita en París y difundida desde Washington (donde las condiciones son mejores económica y difusivamente) que entrará por conductos ya estudiados en Argentina (confiamos en meter 2.000 ejemplares dirigidos a los *cadres*, dirigentes sindicales, incluso militares) y se venderá en el resto de los países donde ello sea posible. La hemos llamado *Sin censura* y creo que puede ser muy útil actualmente. No es la pequeña hoja “subversiva”, sino un tabloid de análisis y reflexión crítica desde un punto de vista democrático. (Cortázar, 2012e [1979], 175-176)

Esta declaración de objetivos en carta a García Márquez hacia fines de abril de 1979 permite leer los ritmos y las temporalidades heterogéneas de las condiciones de producción, el complejo sistema de trabajo colectivo que da lugar al periódico, a la vez que nos sitúa ante el clima de época vigente. Como si se tratase de una poderosa arma o de un topo que se infiltra en territorio enemigo, la descripción de los mecanismos que harán posible la circulación de *Sin censura* en América Latina, su destinatario explícito aunque evanescente, recupera un léxico propio de una escena de conRAINTeligencia. La radicación de la redacción en París; la búsqueda –y el estudio meticuloso– de una sostenibilidad material y de canales de comunicación tan amplios como sea posible, que conduce los papeles por caminos subrepticios hasta Washington; y la decisión estratégica de una impresión orientada no directamente a las bases militantes sino a múltiples grupos dirigentes (cuadros intelectuales, dirigencias sindicales y militares) para “meter 2.000 ejemplares” por “conductos ya estudiados”, son los tres nodos de una figura triangular, abierta a informes y colaboraciones de diversa índole y procedencia a la vez que camuflada ante la mirada censora de las fronteras vigiladas. En el documental *S.C. Recortes de prensa* (Castro y Martínez Zemborain, 2014) se cuenta que dicho camuflaje asume el ropaje de los sobres de la Fundación Ford y de la Ford Motor Company con sus respectivas etiquetas autoadhesivas, lo que permitía ingresar el material sin levantar sospechas. Pero esa suerte de caballo de Troya imponía a su vez un límite material: el espacio de las letras en las páginas debía optimizarse para hacer entrar la mayor cantidad posible de información en cada sobre, que era depositado luego en la estación

central del correo postal en Washington. Un verdadero trabajo artesanal y colectivo permitió que las informaciones reunidas, transcritas en máquinas de escribir modelo Olivetti Lettera 44, coagularan en el formato final del periódico. Sobre este punto, Gabetta recuerda que

en esa época había que tipear lo que nosotros llevábamos en hojas de papel. Ese tipeo se ponía en el formato diario y había que pegar tirita por tirita, luego hacer unas películas que era lo que se iba a impresión, cada página era una película, y entonces las películas las enviábamos por correo a Washington (Gabetta, documental *S.C.*)

Si se consideran los testimonios ofrecidos en el documental por los miembros del comité, el nombre *Sin censura* habría sido propuesto por Cortázar durante una de las reuniones en París: “Y de repente Julio Cortázar dijo: ‘¿Y si le ponemos *Sin censura*?’ Y Soriano, el ‘Chino’ Martínez y yo saltamos porque es lo anti-ortodoxo. No es heterodoxo, es anti-ortodoxo, porque se supone que un título no tiene que empezar por una negación” (Gabetta *ibid.*). Por su parte, Gino Lofredo, encargado de recibir en Estados Unidos los materiales ya “listos para quemar placas”, sostiene sobre Cortázar:

Lo primero que me impactó de él fue su forma tranquila y no imponente de comportarse en las reuniones, e importante lo de imponente porque es un hombre físicamente grande y alto pero su conducta era muy calma, humilde, contribuía a las conversaciones, escuchaba mucho y hablaba menos (documental *S.C.*)

Con una inversión inicial de 1.500 dólares por parte de cada uno de los seis miembros del Comité, según explica el propio Gabetta en *S.C.*, el proyecto del periódico supuso la coordinación de múltiples tareas: redacción, producción, distribución, administración y finanzas. La necesidad acuciante de una eficiencia que permitiera alcanzar a los lectores y las lectoras de todos los rincones del continente latinoamericano dio lugar a debates internos en torno a la centralización o descentralización de las actividades que se desarrollaban a uno y otro lado del océano: había que consolidar un periódico que se componía de colaboraciones ad honorem, pagar el papel, la impresión, los envíos, y había que hacerlo rápido.

La falta de formación periodística de Cortázar, en contraste con la trayectoria del resto del comité, se compensaba por su capacidad para activar la solidaridad de sus contactos internacionales. En efecto, en carta a Régis Debray, quien pasaría a formar parte del Comité Internacional de Patrocinio, le pide ayuda para que intermedie en una financiación inmediata por parte del socialista Gaston Defferre: “En fin, no sé, me muevo en un terreno que

desconozco totalmente, y si la cosa no te parece factible o útil, no tenés más que decírmelo [...] te dejo las señas de Carlos Gabetta, que es el corazón de *Sin censura* y el que comprende de estas cosas a fondo” (Cortázar, 2012e [1980], 246). (Figuras 39 y 40).



**Figuras 39 y 40.** Cortázar y Carlos Gabetta en calle Corrientes (Buenos Aires), hacia diciembre de 1983, durante el último viaje del escritor a Argentina.

Sobre la importancia de Cortázar en el grupo en tanto figura reconocida internacionalmente, Lofredo explica que:

él tenía una posibilidad de convocar para el comité internacional, importante, sobre todo entre escritores [...] creo que ese fue un papel muy importante de él, y legitimar el proyecto, hablar en nombre de *Sin censura* en múltiples situaciones. Él viajaba mucho, por ahí hay una foto con Borge, con Tomás Borge, que asumo que es él que hace puente para que esa foto suceda (documental *S.C.*)<sup>154</sup>

### 3.2.2. Ficciones resistentes de lo político: modos de responder a la censura en “Graffiti” y “Recortes de prensa”

Si volvemos un momento sobre el primer número del periódico (nº0), en la columna del extremo izquierdo se lee el texto “Un aire nuevo, de pantalones largos”, que continúa y finaliza en la página 16, y que es firmado por “El Comité de Dirección” a modo de Editorial. Suerte de balance crítico de la situación política en las distintas regiones de América Latina, de los avances de los procesos revolucionarios en Cuba y Nicaragua y el endurecimiento de la política exterior estadounidense, el tono del Editorial procura no caer en lo que denomina “política ficción” ni en un “optimismo exagerado” (16) sino verbalizar

<sup>154</sup> La foto aludida muestra al líder de la recién triunfante revolución sandinista fumando un habano mientras despliega y lee las páginas de *Sin censura*. En el número 0, Borge contribuye con una entrevista especial concedida a Céline Renney (*Sin censura*, nº0, 11).

la simple constatación de ciertos fenómenos nuevos que se producen en América Latina, como consecuencia de la crisis de los grandes países capitalistas occidentales, que es sal sobre las viejas llagas abiertas del agotado modelo del capitalismo dependiente latinoamericano.

Es también la certificación del fracaso crónico, reiterado, tanto del *diktet* stalinista como de la política del *fusil-delante-de-la-política*.

Es la sensación, renovada, de que se ha vuelto a andar, en una etapa diferente, superior. De que se respira un aire nuevo, de pantalones largos, en nuestra América Latina. (SC, n° 0, 16)

Por tratarse de una “simple constatación de ciertos fenómenos”, la referencia a la “política ficción” no parece azarosa. En efecto, en el primer párrafo del mismo texto, antes de iniciar la enumeración que dará cuenta del carácter novedoso del panorama político continental, se lee: “Hace unos pocos años, hubiera parecido un cuadro de política ficción”. Política y ficción, reñidas en esa extraña conjunción no mediata en los marcos de un cuadro histórico, parecen ser dos caminos cuya imbricación no puede sino conducir a una forma de tergiversación, de pronóstico errado, de diagramación no-constatable de la realidad. El resto de los titulares de la primera plana, por lo demás, viene a refrendar esa primera sensación lectora: “América Latina: ¿ Entre las democracias « viables » y la continuidad de las dictaduras ?”, “Vacky: «El fracaso en identificarnos con los sectores democráticos nos coloca del lado equivocado de la historia».”, “Hermes: Más cultura alemana, más inversiones, más comprensión para las dictaduras militares.”, “¿Cuánto durará la próxima recesión mundial?”.

Ahora bien, en la esquina inferior derecha, ya sobre el final de la primera plana, un anuncio aparece como pidiendo permiso, saliéndose casi de la página (Figura 41):



**Figura 41.** Anuncio de “Graffiti” en *Sin censura* (n°0)

En la página 15 del número 0, entonces, se publica como inédito el relato “Graffiti”, posteriormente incluido en el libro de cuentos *Queremos tanto a Glenda* (1980) pero que ya había sido parte del catálogo de pinturas *Tàpies, desembre 78-gener 79* (Barcelona 1979), de



mínima circulación, por lo demás. Es que, en efecto, el relato está dedicado “a Antoni Tàpies”, pintor y escultor barcelonés y amigo de Cortázar.<sup>155</sup>

Desde el comienzo, “Graffiti” ofrece una primera singularidad: como si se estuviera ensayando un juego que concierne en su invocación a quien se pone a leer, o como si fuera una carta a quien está dedicado, el relato está narrado en segunda persona:

Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros. Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores (no te gustaba el término *graffiti*, tan de crítico de arte) y de cuando en cuando venir a verlos y hasta con un poco de suerte asistir a la llegada del camión municipal y a los insultos inútiles de los empleados mientras borraban los dibujos. Poco les importaba que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas. En la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo; quizá por eso te divertía dominar el tuyo y cada tanto elegir el lugar y la hora propicios para hacer un dibujo. (*Sin censura*, nº0, 15)

Juego, *graffitis*, censura: con esa escandalosa coordinación inicial, la escritura cortazariana empieza a desacomodar los marcos de referencia entonces habilitados para tematizar la represión y la persecución estatal en América Latina. Tanto en el plano diegético como en el plano político-discursivo de la opción genérica por lo ficcional, la censura funciona como condición de posibilidad para que haya relato. En verdad, esta escritura ficcional se funda narrativamente sobre la prohibición de escribir. Importa no pasar por alto que, en un texto cuyas condiciones de producción y de publicación *sobredeterminan* enfáticamente la lectura en clave política, la voz narrativa presenta a un personaje cuya actividad, “hacer dibujos con tizas de colores” de manera clandestina, no responde a una voluntad de “protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros” sino a un divertimento, un juego que “había empezado por aburrimiento”.<sup>156</sup> ¿Qué posición ética es dado asumir como lectoras y

---

<sup>155</sup> En el marco de la colección *Cortázar 100 años*, hacia 2014, este cuento formó parte del Plan Nacional de Lectura del Ministerio de Educación.

<sup>156</sup> Es esa sobredeterminación la que, en 1990, permite a la crítica Lillian von der Walde escribir: “‘Graffiti’ es un cuento de Julio Cortázar en el que se desarrolla, fundamentalmente a través de dos personajes, la oposición Estado/sociedad civil durante la recientemente pasada dictadura militar argentina. (Se sobreentiende que se trata de ese periodo).” (2)

lectores ahí cuando la promesa de compromiso con la denuncia del silenciamiento sistemático es defraudada por la apelación al graffiti como una instancia lúdica? Pese a esa sensación, este juego no busca eximir de una responsabilización por lo que se lee: por el contrario, la interpelación constitutiva de la segunda persona se deja entender, en este relato, como parte de una apuesta estratégica que arroja el compromiso hacia el afuera de la escritura, transformando al lector en “un interlocutor real” (Bocchino, 1989, 132):

esta zona de su producción política mantuvo las características del género ficcional, precisamente, como estrategia de ocultamiento, aunque también de difusión, tanto para pasar la información como para captar lectores desprevenidos en un lento proceso de concientización (Bocchino, 1989, 132)

En los párrafos siguientes, la narración cortazariana insiste en la diagramación de un ambiente de amenaza omnímoda, de violencia cotidiana por parte del control de las fuerzas represivas bajo la forma de los empleados de los camiones de limpieza municipales, quienes se encargan de borrar toda inscripción en las paredes de la ciudad. No obstante, las cadenas significantes no dejan de oscilar entre el anclaje referencial (“Una sola vez escribiste una frase, con tiza negra: *A mí también me duele*. No duró dos horas, y esta vez la policía en persona la hizo desaparecer. Después solamente seguiste haciendo dibujos.” [16]) y la vaguedad de un peligro al acecho pero sin rostro, aludido a través de pronombres indefinidos: “*alguien* se animaba como vos a divertirse al borde de la cárcel o *algo* peor” (énfasis mío). De pronto, cierta vez –siguiendo el hilo narrativo– el protagonista encuentra un dibujo al lado del suyo y el libre juego de su imaginación atribuye la agencia a una mujer, o más exactamente, al cuerpo de una mujer que falta, que no aparece: “Fue un tiempo de contradicción insoportable, la decepción de encontrar un nuevo dibujo de ella junto a alguno de los tuyos y la calle vacía, y la de no encontrar nada y sentir la calle aún más vacía.” (16). Desde ese primer encuentro diferido a través de los graffiti, el relato narra las ocasiones, indefinidas en número, en que ambos dibujantes logran comunicar algo entre los trazos, a la manera de llamados y señales, sorteando el monitoreo creciente de las patrullas policiales, “aunque el peligro era cada vez mayor después de los atentados en el mercado” (16). Hasta que el secuestro ocurre: tras “responder a tu triángulo con otra figura, un círculo o acaso una espiral, una forma llena y hermosa, algo como un sí o un siempre o un ahora” (ibid.), una mujer (*esa* mujer, dice la voz narrativa que piensa el protagonista) es tomada por un grupo de policías y encerrada en un

auto, entre las miradas a la vez curiosas y en silencio de los transeúntes, “ese silencio que nadie se atrevía a quebrar” a pesar de que “la gente estaba al tanto del destino de los prisioneros” (ibid.). Lo que sigue es la progresiva consternación culpable del protagonista, narrada desde una voz esquiva, imprecisa en su deixis. Algo se interrumpe ahí aunque el ritmo especular de los intercambios es empecinadamente buscado por el protagonista dibujante en un último intento por convocar la presencia cómplice del cuerpo desaparecido de la mujer: “un grito verde, una roja llamarada de reconocimiento y de amor, envolviste tu dibujo con un óvalo que era también tu boca y la suya y la esperanza.” (16). El párrafo final, no obstante, leva abruptamente el ancla interpretativa de las y los lectores en la atribución de los roles:

Desde lejos descubriste el otro dibujo, sólo vos podrías haberlo distinguido tan pequeño en lo alto y a la izquierda del tuyo. Te acercaste con algo que era sed y horror al mismo tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos. Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras. Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos. (16)

“Experiencia de indeterminación radical” es la fórmula que el crítico Jaume Peris Blanes (2020, 513) elige para dar cuenta del efecto del cierre narrativo. La mutación de la voz narrativa desde la segunda hacia la primera persona sucede con el gesto de una demora de sentido mediante preguntas y postulaciones que, si bien están marcadas gramaticalmente, dejan expuesto un resquicio de incerteza: “¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras”. Si la primera cuestión a resolver, en este punto, es quién sostiene la enunciación desde el otro lado –y cómo concebir ese otro lado–, la posibilidad súbita de la mujer como voz narradora fuerza una reestructuración ontológica de los personajes y constituye, precisamente, el punto en donde la indeterminación narrativa deja ver su potencial: la virtualidad de lo conjetural pasa de uno a otra, de pronto quien se presumía protagonista puede ser el resultado de la imaginación de otra que le confiere una existencia

hipotética.<sup>157</sup> Peris Blanes concluye que “toda la historia es narrada por la voz de una desaparecida, quizás muerta, que imaginaba desde el no-lugar de su desaparición la historia del protagonista del relato” (ibid.513). El relato, entonces, no acontecería desde la cómoda evanescencia de un narrador omnisciente, sino que brotaría en el espacio hueco de un cuerpo sustraído, en la presencia-ausencia de la desaparición forzada, como una emergencia espectral que sigue inscribiendo interrogantes en la memoria colectiva, como resistencia persistente al silencio y al olvido impuesto por el terrorismo de Estado. En su reciente libro *Narrativas en equilibrios inestables. La literatura latinoamericana entre la estética y la política* (Iberoamericana Vervuert, 2022), Ana María Amar Sánchez recupera “Graffiti” para pensar el gesto de lo que denomina “trazo oblicuo” (49), entendido como estrategia compositiva que apuesta por lo latente: “el horror se acentúa porque se vuelve...una atmósfera que flota” (Cortázar en Sánchez, 2022, 49).<sup>158</sup>

Desde la asunción de un discurso ficcional que abre un margen de ambigüedad e indeterminación como incisiones en los marcos de una publicación periódica destinada a documentar *lo constatable* (el relato es el único texto de ficción incluido en el número 0 de *Sin censura*), la escritura de Cortázar interroga la consistencia de lo real circundante, y en particular la existencia de un plan sistemático de desaparición forzada de personas que para

---

<sup>157</sup> En carta a Héctor Yankelevich del 22 de junio de 1980, Cortázar explica “la génesis del relato”: “El pintor Tàpies me pidió un texto para su catálogo de pinturas, y como no soy crítico de arte (ni de nada) me pasé bastante tiempo mirando obras de Tàpies y hojeando álbumes con reproducciones de sus dibujos. De golpe sentí que sus pinturas eran casi siempre *graffitis*, y que la emoción que me traían era la misma que muchas veces nace cuando se mira distraídamente un panel de publicidad del cual han sido arrancados varios carteles y los restos se mezclan formando maravillosas combinaciones de puro azar [...] De esa sensación frente a la pintura de Tàpies pasé sin solución de continuidad a la situación global del relato, lo vi desde la primera hasta la última referencia. Y en cuanto a la doble lectura a la que usted alude al final de su trabajo, para mí se dio también al final, cuando comprendí por qué lo había escrito en segunda persona, puesto que la voz que narraba la historia era la voz de la mujer. Como muchas veces me ha sucedido, fui el primer sorprendido e incluso maravillado ante la evidencia que jamás había tenido en cuenta mientras escribía, puesto que hasta ese momento yo era un escritor que ponía en escena dos personas sucesivamente; de golpe la mujer me tiró fuera del relato y, al decir las últimas palabras, dijo a la vez la totalidad del texto” (Cortázar, 2012e, 278).

<sup>158</sup> En *Papelitos*, bajo el título de “Morelliana”, se lee: “Cada vez se habla más de las ciencias diagonales. Una visión “literaria” igualmente diagonal (ya lo es Ulysses) está forzada a quebrar toda continuidad ~~xx~~ en cualquier estrato y toda ~~xxxxxx~~ “cross section” vertical. Tiene que equivaler a un deslizamiento”. (Cortázar, 2009b, s/p).

1979 resultaba ya inocultable tanto para la población argentina como para la opinión pública internacional.<sup>159</sup>

En esta instancia, es fundamental recordar que la cuestión de la desaparición forzada de personas es un importante –si no el principal– dinamizador de la militancia de derechos humanos ejercida por Cortázar: como momento saliente de ello, en enero de 1981 participa del “Coloquio de París sobre la política de desaparición forzada de personas” celebrado en el Senado de la república francesa y presidido por Adolfo Pérez Esquivel, quien en una entrevista concedida en 2021 explicaba: “Fue el primer coloquio sobre el tema y fue organizado por los exiliados, fueron unos 500 juristas de todo el mundo. Las conclusiones de ese encuentro promovieron la creación de una comisión sobre desaparición forzada en la estructura de Naciones Unidas” (s/p).

Del evento en la capital francesa fue parte también una delegación de Madres de Plaza de Mayo en la que estaba Adelina Dematti de Alaye, docente, fotógrafa y madre de Carlos Esteban Alaye.<sup>160</sup> Adelina, oriunda de la localidad bonaerense de Chivilcoy, había sido

---

<sup>159</sup> El 10 de mayo de 1976 Gustavo Alejandro Cabezas, militante de la UES (Unión de Estudiantes Secundarios), de 17 años, es secuestrado junto a su novia, Florencia María Villagra, de 19, mientras repartían volantes en una plaza de Vicente López (Buenos Aires). Su madre, Thelma Jara de Cabezas, decide buscarlo sumándose como secretaria a la Comisión de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas. Casi tres años más tarde, el 30 de abril de 1979, ella también es secuestrada y llevada a la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), donde es torturada y forzada a dar una conferencia de prensa para auto-inculparse por la desaparición de su hijo. Ante la falta de información oficial sobre el paradero de Gustavo y de Thelma, hacia julio de ese año, Daniel Cabezas (hermano e hijo, respectivamente), decide enviar una carta a Cortázar, en tanto personalidad internacional (Cabezas, 2004, 123), notificándolo de la situación de su familia. La respuesta de Cortázar es publicada el 21 de agosto en el diario El País de España y en El Excelsior de México con el título de “Respuesta a una carta” (disponible en línea: [https://elpais.com/diario/1979/08/21/opinion/304034406\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1979/08/21/opinion/304034406_850215.html) [consultado el 7/4/2023]). El 7 de diciembre de 1979, cuatro meses luego, Thelma es liberada.

El 12 de marzo de 2019, cuarenta años después, el Tribunal Oral Federal 1 de San Martín (Provincia de Buenos Aires) condenó a prisión perpetua a cinco de los once imputados por el secuestro y la desaparición de Gustavo Cabezas y su compañera, Florencia “Kitty” Villagra.

<sup>160</sup> Militante del peronismo revolucionario detenido y desaparecido el 5 de mayo de 1977, a los 21 años, en un operativo realizado en la vía pública en Ensenada por la Fuerza de Tareas N° 5 de la Marina (FaHCE, s/p). En cuanto a las Madres de Plaza de Mayo, el texto de Cortázar “Nuevo elogio de la locura”, aparecido en La República (París, 19 de febrero de 1982) y publicado póstumamente en *Argentina: años de alambradas culturales* (1984), rescata la potencia incalculable de su resistencia a la dictadura: “De Jean Cocteau es esta profunda intuición que muchos prefieren atribuir a su supuesta frivolidad: Victor Hugo era un loco que se creía Victor Hugo. Nada más cierto: hay que ser genial –epíteto que siempre me pareció un eufemismo razonable para explicar el grado supremo de la locura, es decir, de la ruptura de todos los lazos razonables– para escribir Los trabajadores del mar y Nuestra Señora de París. Y el día en que los plumíferos y los sicarios de la junta militar argentina echaron a rodar la calificación de ‘locas’ a las Madres de Plaza de Mayo, más les hubiera valido pensar

alumna de Cortázar a comienzos de la década del 40, cuando el escritor enseñaba la asignatura “Historia Mundial Contemporánea” en la Escuela Normal de ese pueblo. El primer reencuentro entre ambos tiene lugar casi cuatro décadas más tarde, también en París, hacia 1979. En ocasión del Coloquio, dos años después, Cortázar le envía en un sobre el texto “Negación del olvido”, el discurso que pronuncia durante su intervención en el evento. Tanto el sobre como las cinco hojas del manuscrito (Figuras 42 y 43) han sido conservadas por Adelina, incorporadas al Archivo Adelina Dematti de Alaye, que a su vez ha pasado a formar parte del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.



**Figura 42.** Sobre con el texto del discurso “Negación del olvido” enviado por Cortázar a Adelina tras el Coloquio de París de 1981. En el reverso puede leerse: “Con mi mejor recuerdo, Julio”. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.

En ese discurso Cortázar se detiene a reflexionar sobre el estatuto singular de la figura del desaparecido: “Si toda muerte humana entraña una ausencia irrevocable, ¿qué decir de

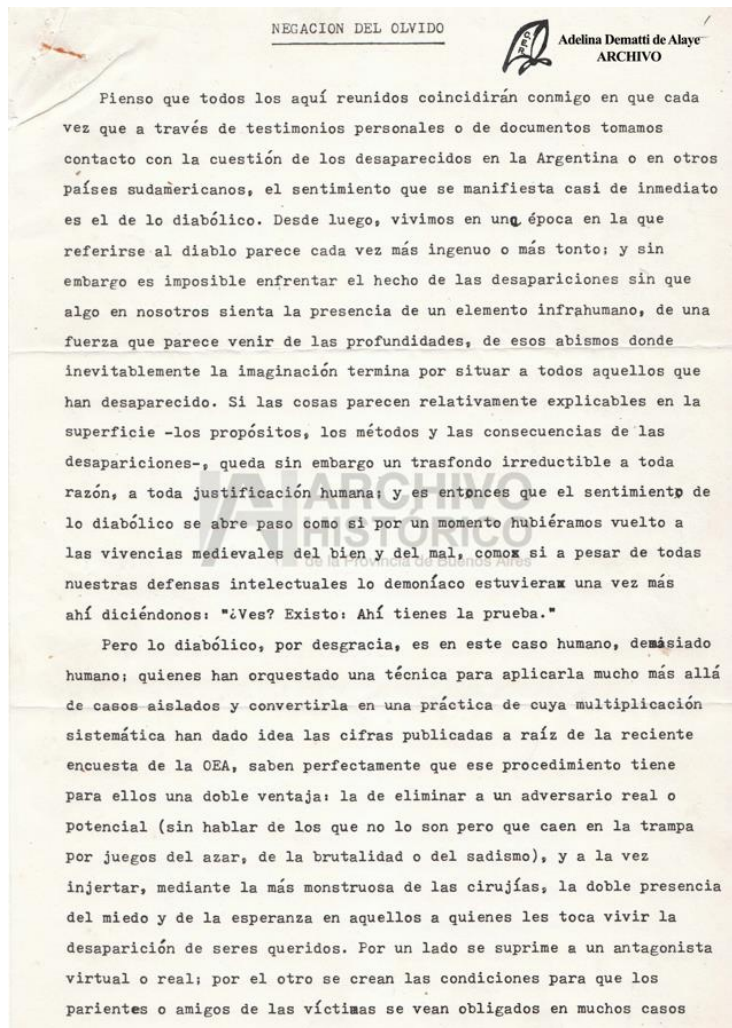
---

en lo que precede, suponiendo que hubieran sido capaces, cosa hartamente improbable [...] Sé muy bien que hay una dialéctica de la historia (no sería socialista si no lo creyera), pero también sé que esa dialéctica de las sociedades humanas no es un frío producto lógico como lo quisieran tantos teóricos de la historia y la política. Lo irracional, lo inesperado, la bandada de palomas, las Madres de Plaza de Mayo, irrumpen en cualquier momento para desbaratar y trastocar los cálculos más científicos de nuestras escuelas de guerra y de seguridad nacional [...] Sigamos siendo locos, madres y abuelitas de la Plaza de Mayo, gentes de pluma y de palabra, exiliados de dentro y de fuera. Sigamos siendo locos, argentinos: no hay otra manera de acabar con esa razón que vocifera sus slogans de orden, disciplina y patriotismo. Sigamos lanzando las palomas de la verdadera patria a los cielos de nuestra tierra y de todo el mundo.” (Cortázar, 1984, 13-15).

esta ausencia que se sigue dando como presencia abstracta, como la obstinada negación de la ausencia final?” (Cortázar, 2006, 1021-1022).<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> En tiempos recientes, la palabra política de Cortázar en relación con la desaparición forzada de personas ha vuelto a ser objeto de estudio por parte de la crítica (Gómez, 2022; Jensen, 2022). El trabajo de Jensen es una tentativa de comprender “cómo la militancia transnacional de Cortázar fue el emergente de un momento complejo de la lucha humanitaria global en la que convivían formas de acción colectiva referenciadas tanto con el ‘antifascismo’, la ‘liberación de los pueblos’, la ‘lucha de clases’ y ‘el antiimperialismo’, como con la plena vigencia de un régimen democrático que protegiera derechos y libertades individuales (vida, integridad física y libertad)” (Jensen, 2022, 4-5). En tal sentido, resulta fundamental considerar el estrecho vínculo del escritor con A.I.D.A. (Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo), recuperado minuciosamente por Moira Cristiá en sucesivas investigaciones (2017, 2018, 2019, 2021). Entre las colaboraciones más destacadas del escritor con la asociación despunta el texto “El trigo-pueblo y la pirámide del despotismo”, escrito para la compilación *Argentina, cómo matar la cultura* (1981), volumen en el que oficia como conclusión (hay una versión previa en francés, “Le blé-peuple et la pyramide du despotisme”, publicada ese mismo año en *Argentine: une culture interdite*, Paris, PCM). En Anexos (Imágenes 25 a 27) se adjunta un afiche-volante que circuló durante la manifestación-espectáculo organizada en París por AIDA el 14 de noviembre de 1981, afiche en el que la palabra de Cortázar vuelve para constelar una comunidad a la vez artística y política de resistencias. Debo a Moira Cristiá el acceso a los materiales que permanecen en el archivo personal de Liliana Andreone, fundadora de A.I.D.A., y en el archivo de la compañía Théâtre du Soleil, cuya fundadora, Ariane Mnouchkine, es también una de las pioneras de A.I.D.A.



**Figura 43.** Primera de las cinco hojas del manuscrito de “Negación del olvido”. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.

Como anticipaba al comenzar este apartado, “Recortes de prensa” –segunda parte del nombre del ya referido documental sobre *Sin censura*– es el título de uno de los textos publicados en *Queremos tanto a Glenda* (1980). Tanto la historia de su publicación como la trama misma del cuento, que asume la forma del relato enmarcado, están atravesadas por la experiencia de la censura. El cuento fue escrito por Cortázar para ser incluido hacia 1979 en el libro “*el hombre mártir del hombre del norte al sur y del este al oeste*”, del escultor argentino Alberto Carlisky. Según explica su hija, Claudia Carlisky, en carta de 2004 dirigida a Saúl Yurkievich, amigo y albacea de Cortázar, esa primera versión del relato “infelizmente, no pudo ser publicada, en aquel tiempo de dictadura. Mi padre temía que nuestra familia que residía en la Argentina pudiera ser amenazada” (Carlisky, CRLA-Archivos). En el archivo digitalizado de esa carta, residente en el CRLA-Archivos de Poitiers, también aparece un



fragmento de la versión francesa del libro de Cortázar, *Nous l'aimons tant, Glenda*, más precisamente una página del cuento "Coupures de presse" en cuya parte inferior se lee con letras mecanografiadas:

Ce paragraphe fait partie de la nouvelle "coupures de presse", qui a été écrite spécialement par Cortázar comme préface d'un livre consacré à la série de sculptures "l'homme martyr de l'homme, du nord au sud et de l'est à l'ouest" de Carlisky. Cette ouvrage n'a pas pu être édité pour des raisons trop longues à expliquer (CRLA-Archivos). (este párrafo forma parte del cuento "Recortes de prensa", que fue escrito especialmente por Cortázar como prefacio de un libro dedicado a la serie de esculturas "el hombre mártir del hombre, del norte al sur y del este al oeste" de Carlisky. Esta obra no ha podido ser publicada por razones demasiado largas de explicar)

El archivo incluye, por otro lado, una carta inédita de Cortázar al propio Carlisky (París, 11 de marzo de 1979) (Figura 44) en la que el escritor le señala:

Creo que el interés directo de ese relato está en que acompaña la intención de tu trabajo plástico, al mismo tiempo que guarda una perfecta libertad literaria; como te lo dije desde un principio yo solamente sé hacer "trabajos paralelos", que no son nunca un comentario directo de la pintura o la escultura a que se refieren, pero que al mismo tiempo marchan en su misma dirección y tratan de reforzar o por lo menos acompañar su efecto. (Cortázar, CRLA-Archivos)

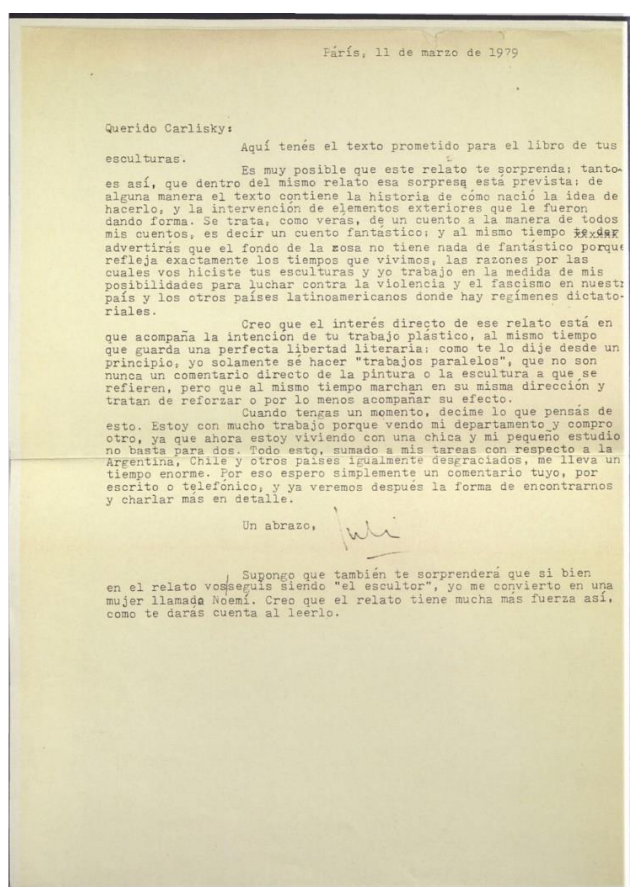


Figura 44. Carta inédita de Cortázar a Alberto Carlisky (CRLA-Archivos)

Precisamente así, con un pedido de “trabajo paralelo” comienza “Recortes de prensa”: un escultor argentino exiliado se encuentra en su taller de París con Noemí, narradora homodiegética y también exiliada, para contarle el proyecto de un libro con reproducciones de sus esculturas y le propone que escriba “un texto que pudiera acompañarlas” (Cortázar, 1980). Las esculturas en cuestión performan sucesivas escenas de violencia:

Me gustó que en el trabajo del escultor no hubiera nada de sistemático o demasiado explicativo, que cada pieza contuviera algo de enigma y que a veces fuera necesario mirar largamente para comprender la modalidad que en ella asumía la violencia; las esculturas me parecieron al mismo tiempo ingenuas y sutiles, en todo caso sin tremendismo ni extorsión sentimental. Incluso la tortura, esa forma última en que la violencia se cumple en el horror de la inmovilidad y el aislamiento, no había sido mostrada con la dudosa minucia de tantos afiches y textos y películas que volvían a mi memoria también dudosa, también demasiado pronta a guardar imágenes y devolverlas para vaya a saber qué oscura complacencia. Pensé que si escribía el texto que me había pedido el escultor, si escribo el texto que me pedís, le dije, será un texto como esas piezas, jamás me dejaré llevar por la facilidad que demasiado abunda en este terreno. (Cortázar, 1980, 56)

Mientras observan las piezas en el silencio nocturno, Noemí le pasa un fragmento de periódico que le llegó por un amigo: “me sentiré mejor si también vos lo leés”, le dice. En el periódico consta una denuncia de hábeas corpus por parte de una mujer exiliada en Ciudad de México, a la que conoce y es, efectivamente, un fragmento *real*: se trata de Laura Beatriz Bonaparte Bruschtein, integrante de Madres de Plaza de Mayo, quien pide la restitución de los cuerpos de su marido, una de sus hijas, uno de sus yernos y la hermana de su nuera a la vez que exige la reaparición con vida de su hija Irene Bruschtein y su compañero Mario Ginzberg:

*Como madre, imposibilitada de volver a Argentina por la situación de persecución familiar que he descrito, y como los recursos legales han sido anulados, pido a las instituciones y personas que luchan por la defensa de los derechos humanos, a fin de que se inicie el procedimiento necesario para que me restituyan a mi hija Irene y a su marido Mario, y poder así salvaguardar las vidas y la libertad de ellos. Firmado, Laura Beatriz Bonaparte Bruchstein. (De «El País», octubre de 1978, reproducido en «Denuncia», diciembre de 1978). (Cortázar, 1980, 61-62, énfasis en original) (Figura 45)<sup>162</sup>*

Luego de varios intercambios escépticos sobre la información leída, Noemí acepta escribir el texto y sale a la calle para pedir un taxi. Ahí encuentra a una niña llorando a quien

---

<sup>162</sup> Si bien en este cuento no hay recortes de prensa reproducidos facsimilarmente, como en *Libro de Manuel*, sí se incluyen, como en este caso, los datos de su procedencia.

oye decir: “Mi papá le hace cosas a mi mamá” (ibid.63). La narradora se dirige a la barraca que la niña le indica y se encuentra ante una escena de tortura: un hombre tiene amordazada y sujeta a una mesa a una mujer, “el cuerpo quemado desde el vientre hasta el cuello” (ibid.64). Casi inmediatamente toma un taburete, golpea por detrás al torturador y desata a la mujer. Horas más tarde, al volver a su casa, llama al escultor para relatarle la secuencia vivida. Pasados unos días, Noemí recibe del escultor un sobre con el agradecimiento por el texto escrito para el libro y con un recorte adjunto de un artículo (imaginario) de *France-Soir*, recorte que accidentalmente rompe en uno de sus extremos al querer abrir el sobre. En el documento periodístico se relatan los acontecimientos que Noemí le había narrado a su amigo. Todos los elementos están articulados en su sitio, con excepción del sitio mismo: la secuencia, afirma el periódico, ocurre en Marsella.

pero la foto del pabellón estaba entera y era el pabellón en el huerto, los alambrados y las chapas de zinc, las altas paredes rodeándolo con sus ojos ciegos, vecinos furtivamente al tanto, vecinos sospechando abandono, todo ahí golpeándome la cara entre los pedazos de la noticia. (ibid.68)

Noemí hace un último intento por comprender y vuelve a la calle Riquet en donde encontró a la niña que lloraba. Alcanza a verla antes de que salga corriendo y se meta en una puerta: “no reconocí ningún portal que se pareciera al de esa noche, la luz caía sobre las cosas como una infinita máscara, portales pero no como el portal, ningún acceso a un huerto interior, sencillamente porque ese huerto estaba en los suburbios de Marsella.” (ibid.68). Tras el encuentro fugaz, Noemí va a un café a escribir “el final del texto” en el dorso del sobre y lo deja por debajo de la puerta del escultor.



**Figura 45.** Laura Bonaparte y Cortázar en México, 1983. Fotografía perteneciente al Archivo personal de Laura Bonaparte y publicada en *Presencias: Cortázar* (Fundación Internacional Argentina, 2004, 124)

El crítico Luigi Patruno elige este relato cortazariano para pensar lo que denomina una “estética del disenso”, entendida como práctica en la que convergen la demanda democrática, la denuncia y la imaginación creadora de una manera que no supone la subsunción de unas por otra sino una suerte de tercera vía capaz de crear “comunidades sin borrar las singularidades” (2011, 128). Se trataría de abrir un espacio para que lo comunitario circule en una escritura sin imponerle la forma de “la politización del arte o la estetización de la política” (ibid.128). Un desgarrar en lo real, de ese real que se desangra en las manos: “llevamos tanta sangre en los recuerdos que a veces uno se siente culpable de ponerles límites, de manearlos para que no nos inunden del todo” (Cortázar, 1980, 56). Las manos de Noemí rompen “inadvertidamente” el papel del documento con la noticia y frustran así su pretensión de totalizar la experiencia de lo vivido: “Había una hoja de papel y un recorte de diario, empecé a leer mientras caminaba hacia el mercado y sólo después me di cuenta de que al abrir el sobre había desgarrado y perdido una parte del recorte” (ibid.67). Si el relato está jalonado por dos grandes escenas de lectura (por parte del escultor en el taller, por parte de Noemí en la calle), en ambos casos hay una significantización interrumpida que abre una instancia de detención, una suerte de quiebre en la representación que supone también un modo de reflexión en torno a las formas de intervención de la literatura: la inclusión de un recorte de prensa real, tomado de “El país”, entre las líneas de diálogo de un relato ficcional altera el estatuto de lo que se está leyendo, fuerza a las y los lectores a asumir una participación ética diferente porque lo que emerge ahí es la urgencia de un documento –hoy cargado con un espesor histórico que ya no es el de 1979– como hecho de memoria. Algo se desgarrar, algo comunica: si la denuncia de Laura Bonaparte no aparece en un único bloque textual sino que asedia el pacto de lectura ficcional en cuatro oportunidades, a su vez el diálogo que sostienen Noemí y el escultor también le hace algo a eso real que el editorial ya referido de *Sin censura* pretende *constatar* sin más: lo abre a la performatividad de las lecturas por venir al sustraerle los marcos memorialísticos esperables, lo vuelve parte de una memoria colectiva –nunca *ya conocida*, compuesta de “pedazos de tiempo” (ibid.55)– que se dice de muchas e incalculables maneras.<sup>163</sup> Si la ficción se abre con una primera aclaración (“Aunque no creo necesario

---

<sup>163</sup> Entre los muchos prólogos de Cortázar, se cuenta uno escrito hacia 1977 para *La libertad no es un sueño*.

decirlo, el primer recorte es real y el segundo imaginario”) no sería acertado apresurarse a leer ahí una tentativa de ordenar lo existente sino, más bien, la expresión de una forma del respeto: Cortázar sabe que no es *necesario* para la comprensión de su texto, pero lo mismo *hay* que decirlo y lo dice en un tiempo histórico en que los familiares de detenidos y desaparecidos no podían decir en el país en que los cuerpos víctimas del terrorismo de estado eran sustraídos. Al ver la tortura ante sí, ya no como lectura diferida de los hechos sino como testigo directo, Noemí dice: “yo estaba ahí como sin estar” (ibid.65). Por su parte, las esculturas violentadas del escultor, “ingenuas y sutiles, en todo caso sin tremendismo ni extorsión sentimental” (ibid.56), van cobrando cuerpo político en el relato, dando lugar a una ética escrituraria sostenida en el desgarramiento de lo real.

El itinerario textual trazado en este apartado, en donde se inscribe el trabajo con archivos diversos –con sus diversas temporalidades, sus diversos ritmos e intensidades–, permite rastrear el ejercicio sostenido de una imaginación creativa que acompaña las formas múltiples de intervención política de la escritura cortazariana. Hacia 1985, el crítico Walter Berg escribía: “el nivel intrínseco donde se sitúa la cuestión del compromiso de Cortázar no es la “política” (en un sentido restringido), sino la libertad. Para Cortázar, el ejercicio de la libertad tiene un lugar privilegiado que es la producción literaria.” (Berg, 1985, 1). Más que el ejercicio de la libertad, entiendo que es son la puesta en marcha de la ficción y la

---

*Recopilación de poesía chilena de la resistencia. Del exilio, cárceles, campos de concentración y poesía clandestina* (Santiago de Chile, Signo, 2013 [1977]), titulado “Presente del futuro” y en donde, recuperando la imagen de las arpilleras, enfatiza la idea de que la historia no está escrita de una vez sino que surge de una construcción siempre fragmentaria que se borda desde abajo: “Los poetas conocidos o anónimos, que llenan estas páginas, no necesitan otra presentación que sus poemas, que se dan como pedazos de un país desgarrado, coágulos de un interminable, multitudinario testimonio de vida frente a la muerte cotidiana, de libertad frente a las alambradas fascistas [...] del fondo de las cárceles, clandestinamente, estos textos son la prueba de una libertad indomable y del fracaso del horror contra la vida. Estos poemas tienen la simple y clara autenticidad que el pueblo sabe infundir a su protesta y a su combate. Yo los veo como esas humildes arpilleras bordadas por las mujeres chilenas, en las que la tragedia de madres, hijas y esposas brota desde pedazos de trapos, hilos de colores, paisajes inocentes, y al pie de frases como, “**Sergio Reyes y Modesto Espinoza ¿Adónde los tienen?**”. O la visión nocturna de una aldea con muchos buscando en los tachos de basura un poco de comida, un pueblo vejado que se niega a agachar para siempre la cabeza, libro de imágenes los cantos y las músicas de la resistencia, libro de imágenes esta antología de poemas saliendo de Chile por las vías de la noche, para que compañeros lejanos los aprenden, los impriman y los difundan en el mundo. Nada de esto se perderá. La libertad no es un sueño: el día que irrumpa en plena calle, lo hará con la fuerza y la belleza que le dan estos poemas, el sonido de las canciones y el color de las arpilleras. Nada de todo esto se perderá; ya está presente en el futuro de su pueblo” (Cortázar, 2013, s/p, énfasis en original).

indeterminación provocada por el ingreso imprevisible de los afectos las que habilitan una dimensión ético-política en la obra de Cortázar: esa conflictiva pero persistente convergencia entre arte y política de la que habla Patrino al leer “Recortes de prensa” es la que inaugura una zona de indeterminación por donde la escritura cortazariana se pone a andar, siguiendo el camino de una corriente afectiva. La tercera vía en tanto disentir abre la posibilidad de “participar críticamente en la reconfiguración del espacio público y en la distribución de lo sensible” (Patrino, 2011, 128). Ni comentario ni expresión última de la verdad artística, la práctica de la escritura en Cortázar acompaña los trabajos gráficos de Antoni Tàpies, las esculturas de Alberto Carlisky y el esfuerzo periodístico y editorial de Sin censura, proyecto del que participa orgánicamente. Hay en cada decisión de escribir un pulso comunitario que es también “ese impulso que pone en marcha la mayoría de mis relatos” (Cortázar, 2012e, 278): la escritura acontece para dar cauce a algo que excede al escritor, que no se deja explicar por las intenciones autorales. Ahí es cuando la potencia escritural de Cortázar abre una vía tercera y no calculada entre la polaridad de lo singular y lo plural, entre lo individual y lo común de la existencia.

## CAPÍTULO 4

### COMUNIDADES *AFECTIVAS*: UNA RELECTURA DE LAS ESCRITURAS CORTAZARIANAS DEL SANDINISMO

Las fotos de la Guardia Nacional destruyendo los cuadros quedó en la memoria de Julio Cortázar, para luego rebotar por todos lados.

Raúl Quintanilla Armijo, *Zona de turbulencia: Arte en Nicaragua, de la revolución al neoliberalismo*

Las formas de comunidad que la escritura de Cortázar habilita encuentran en su contacto con la revolución sandinista un momento de emergencia sin precedentes en su obra. La relación compleja, ambivalente y contradictoria entre lo común y lo singular, la presencia de un pensamiento no binario que tensiona los límites de lo decible desde el campo de la izquierda entre los años setenta y ochenta, la dinámica de un pulso escritural que suspende las definiciones de géneros y discursividades para avanzar por caminos no explorados, elementos –como se ha visto hasta aquí– constitutivos de la producción de Cortázar, detentan en este punto de su trayectoria importantes implicancias literarias pero también político-comunitarias. Sin embargo, al interrogar el vínculo de la escritura cortazariana con la experiencia política y cultural del sandinismo, lo primero que se observa es que el abordaje por parte de los estudios especializados en la obra del escritor argentino resulta llamativamente menor en comparación con la acumulación y la exhaustividad de las investigaciones sobre su relación con la revolución cubana o, lo que es más esperable, con sus formas de resistencia a la última dictadura cívico-militar en Argentina. En el presente capítulo, entonces, voy a explorar lo que considero el *afecto sandinista* de Cortázar de manera extensa, deteniéndome en procesos de escritura que permiten hacer legible esa relación.

Tal como se desprende de lo expuesto en los capítulos precedentes, para mediados de la década del setenta Cortázar es ya una figura intelectual consolidada y reconocida en el campo intelectual latinoamericano por sus formas de participación e intervención en los procesos revolucionarios del continente y en la defensa de los derechos humanos sistemáticamente vulnerados con la generalización del terrorismo de estado en diversos países

de la región (Argentina, Nicaragua, Ecuador, Bolivia, Chile, Uruguay, Paraguay, Brasil y Perú). Sin embargo, su contacto con Nicaragua y con el proyecto político del sandinismo reviste características especiales que permiten armar zonas-constelaciones de textualidades y de gestos culturales cuyas reverberaciones sería posible leer desde el presente en la clave de lo que ya he denominado como *corrientes afectivas*. A contrapelo de una lectura crítica instalada que presenta a Cortázar como un observador optimista condicionado por un “‘angelismo’ europeo” (Cortázar, 1983, 71), propongo visitar su itinerario nicaragüense atendiendo a los modos particulares en que Cortázar escribe e inscribe en el ámbito latinoamericano su experiencia de la revolución sandinista: formas flexionadas por lo excesivo, lo inestable y lo apocalíptico que desbordan los marcos de la representación realista. Es así como emerge un Cortázar-contrabandista de imágenes, un Cortázar-gestor cultural en tanto procurador de gestos *en, desde* y en tensión *con* la cultura revolucionaria de los setenta en América Latina. Los gestos cortazarianos que pretendo recuperar vienen a suspender una razón dialéctica saturada por la bipolaridad geopolítica imperante a través de un modo alternativo de concebir las alternativas que resiste las salidas teleológicas y unitarias ofrecidas mediante una apuesta orientada a la multiplicación de los posibles, al movimiento contingente por “los muchos caminos del buen camino” (Cortázar, 1984, 14). Como procuraré explicar a continuación, en su circulación sostenida por una terceridad que reniega de la opción por lo uno o lo otro, las formas de comunidad a las que esta escritura da lugar –y de las que participa sin afincarse– impiden el cierre identitario y restituyen la potencia de su inestabilidad y su dinamismo constitutivos a significantes como “revolución”, “socialismo” o “pueblo”, en particular al “pueblo sandinista de Nicaragua” a cuyo nombre deja destinados los derechos de autor de su obra *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983).

Parafraseando a Anna Forné (2021), lo que me interesa es pensar los modos en que la escritura de Cortázar logra efectivamente participar de –y a la vez poner en cuestión– las narrativas gubernamentales de éxito que proliferan con el triunfo sandinista (la reconfiguración de la promesa del hombre nuevo, los procesos de heroización de las historias de vida de los líderes revolucionarios) en un período histórico previo al desencantamiento que sobreviene con la pérdida de la épica fundacional de la insurrección en Nicaragua.



A tal fin, la tarea asumida en este capítulo consiste en reunir la multiplicidad en dispersión de piezas escriturarias –marea en la que ingresan y se juntan textos periodísticos, ensayísticos, literarios, en correspondencia y manuscritos, publicados y no publicados– para armar una composición, una constelación escritural y afectiva cuya luz puede abrir preguntas en nuestra lectura presente del conjunto de la obra cortazariana y, en particular, de los modos en que esta es capaz de activar lazos de comunidad: si cambiamos la perspectiva es posible comenzar a ver otras estrellas textuales –algunas casi imperceptibles si se las busca aisladamente–, otras redes de afectaciones capaces “de hacer tambalear patrones establecidos” (Goldchluk, 2019, 128) en las lecturas heredadas sobre la construcción de lo político cortazariano.

Mediante una perspectiva filológica que –como he planteado previamente en esta tesis– implica volver a pasar la mirada crítica para detenerse en los márgenes y en la periferia del objeto de investigación, durante la primera parte del capítulo trabajaré a partir del relato “Apocalipsis de Solentiname” (1976) –entendido como ejercicio de escritura más allá del límite representacional–, contrastándolo con otras escrituras sobre ese mismo viaje al archipiélago nicaragüense en abril de 1976, e indagaré las implicancias escriturales y políticas del problema de la comunidad –y de su memoria– en la producción del escritor; posteriormente, reconstruiré las redes materiales y afectivas que permiten hablar de una inscripción cortazariana del sandinismo y, sobre el final, propondré un recorrido archifilológico (Antelo, 2015) por sus formas de intervención político-culturales y sus efectos de lectura desde nuestro presente.

#### **4.1. “Una foto de Napoleón a caballo”: afectos comunitarios en “Apocalipsis de Solentiname”**

Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo [...] Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere.

Julio Cortázar, “Las babas del diablo”

El primer encuentro de Cortázar con Nicaragua, en abril de 1976, está atravesado a la vez por la cuestión de la comunidad, por la experiencia de la clandestinidad y por una suerte de mistificación resultante de la abundancia de relatos – testimoniales y ficcionales– que los protagonistas del viaje narrado produjeron e hicieron circular reiteradamente (Cortázar, 1976; Ramírez, 1985; Cardenal, 1979, 2003).<sup>164</sup>



**Figura 46.** Cardenal a bordo del “San Juan de la Cruz”, 1974. Fotografía de Sandra Eleta (*Sueño de Solentiname*, 2018, 15)

Pensar en “la comunidad laica cristiana en Solentiname” (Porrúa, 2004, 1) es pensar en la vida y la obra de Ernesto Cardenal (Figura 46). La vida de Cardenal se arma a partir de un triple eje poético-político-religioso en el que, no obstante, es el último eslabón el que sirve de orientación vital: “la vida religiosa decide cuándo ejerce su rol de poeta y cuándo no [...] y, también, cuándo y cómo se da su intervención política.” (ibid.1).

En 1957 Cardenal ingresa en el monasterio trapense de Getsemaní, Kentucky, donde se desempeña como novicio del monje estadounidense Thomas Merton, uno de sus mentores

---

<sup>164</sup> Antes del primer viaje del escritor a Nicaragua, sus textos habían encontrado la manera de establecer un diálogo que lo precedió con el comandante Tomás Borge, fundador del Frente Sandinista de Liberación Nacional y ministro del Interior de la revolución durante la etapa gubernamental (1979-1990). En un texto homenaje a Cortázar, titulado “Para, de, con Julio Cortázar”, Borge comenta la importancia que tuvo para él la lectura de los libros de Cortázar durante su encarcelamiento entre 1976 y 1978, en tiempos de Anastasio Somoza Debayle: “Lo inverosímil de esta proscripción y circulación de libros era la afortunada ignorancia de los censores, quienes dispensaron que me llegaran los libros de Cortázar. Y allí sí lo conocí y lo reconocí. Además, él mismo entraba y salía de la prisión solo, por rendijas invisibles, inimaginadas. Se deslizaba clandestina, silenciosamente y conversábamos con frecuencia. Era un asiduo visitante; cosa de la que él no se daba cuenta. Y empecé a tener una amistad con Cortázar que se prolonga hasta el día de hoy.” (Borge, 1986, 13).

intelectuales y espirituales (ambos participan del número de *Arte y rebelión* del que se habló en el capítulo 1 de esta tesis).<sup>165</sup> Es con él que, en 1959 y tras finalizar su estadía en el monasterio, Cardenal comienza a conversar sobre la posibilidad de consolidar en algún punto de América Latina una comunidad de contemplación alternativa a los proyectos trapenses – menos inflexible en la estructura vertical de la vida monástica y más orientada al compromiso con la realidad social y política–, posibilidad que en 1965 se plasma en la experiencia comunitaria de la isla de Mancarrón, situada en el archipiélago de Solentiname, en el Gran Lago de Nicaragua, “un rincón prácticamente olvidado del mundo” (Cardenal en Genoveze, 2014, 13). Según explica el propio Cardenal, “la comunicación con el exterior no es frecuente, y nuestro retiro contemplativo no es perturbado en este lugar, de difícil acceso, afortunadamente, fuera de las rutas del turismo y del comercio” (Cardenal, 1979, 10). Desde el comienzo de su involucramiento con el sandinismo, a comienzos de los sesenta, Cardenal sostiene una actitud religiosa en la que confluían la teología de la liberación, el pensamiento del jesuita Pierre Teilhard de Chardin y la inclinación política de Merton, todo lo cual coagularía en su proyecto de comunidad contemplativa en Solentiname:

Contemplación quiere decir unión con Dios. Pronto nos dimos cuenta que esa unión con Dios nos llevaba en primer lugar a la unión con los campesinos, muy pobres y abandonados, que vivían dispersos en las riberas del archipiélago. La contemplación también nos llevó después a un compromiso político: la contemplación nos llevó a la revolución; y así tenía que ser, si no, hubiera sido falsa (Cardenal, 1984, 5).

El archipiélago de Solentiname recupera a través de este proyecto la fuerza que guarda su etimología: *Celentiname*, su verdadero nombre en náhuatl, quiere decir “lugar de hospedaje o donde se hospeda a muchos” (Porrúa, 2004, 1). Ahora bien, a pesar de la imagen circulada de un espacio “olvidado del mundo” y ajeno a todo circuito comercial, el proyecto

---

<sup>165</sup> La Orden de la Trapa es una orden monástica católica surgida en Francia hacia 1664 como una derivación de la Orden de Cister, con la propuesta de un regreso a la estricta observancia de la regla de San Benito, esto es, la necesidad de enfatizar el aislamiento del mundo y la práctica de la oración. Por su parte, Thomas Merton (1925-1968) ingresa al monasterio de Kentucky en 1941, donde se vuelve el consejero de Cardenal, criticando “la ortodoxia y la falta de adaptación a las necesidades de la época por parte del monasterio trapense” (Porrúa, 2004, 1). Especialmente a partir de los sesenta su compromiso con la realidad más allá de la vida monástica aumenta. Raggio señala, en particular, “su interés y su preocupación creciente por cuestiones relacionadas con la guerra y la paz, el diálogo ecuménico, la situación de Latinoamérica, los derechos civiles en los Estados Unidos” (Raggio, 2019, 99), todo lo cual reaparece en la correspondencia que mantiene con el poeta nicaragüense desde 1959 hasta su muerte, en 1968.

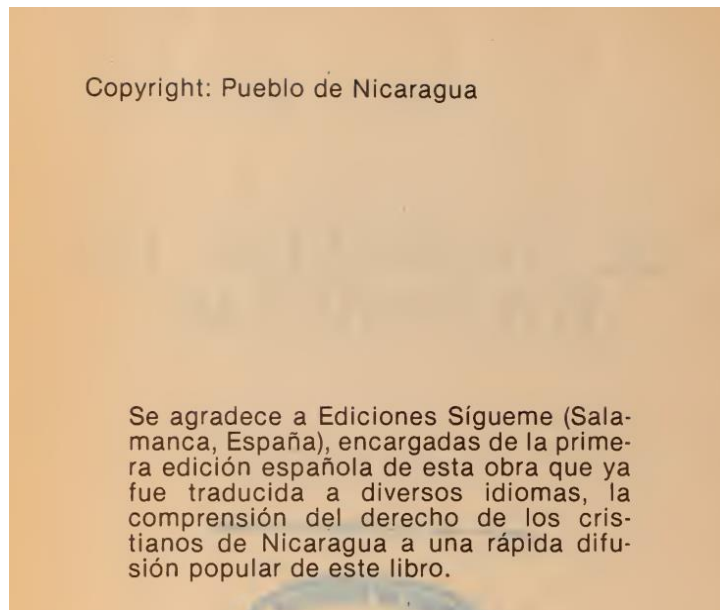
comunitario está co-determinado desde el comienzo por una necesidad material que supuso una paulatina búsqueda de inserción en el mercado de bienes culturales, una “internacionalización cultural de la comunidad” (Delgado Aburto, 2020, 121), despertando especialmente el interés de “las élites nacionales e internacionales (burguesía e intelectualidad)” (ibid.125), al menos cuando la inclinación de sus habitantes al sandinismo era menos explícita. En este sentido, la alianza forjada entre Cardenal y el campesinado del archipiélago se sostiene en la posición social influyente que el poeta, en tanto agente cultural, detentaba en el ámbito nicaragüense; una posición, a su vez, marcada por “su origen de clase y su autoridad eclesial y literaria” (ibid.132).

En 1965, el mismo año en que Cardenal es ordenado sacerdote, se inicia la experiencia de la comunidad laica de campesinxs en Solentiname, una experiencia articulada, a la vez, por un proyecto artístico de inspiración primitivista y colectiva, que sirve como principal ingreso económico de lxs isleñxs, y por una práctica de la lectura oral y comunitaria del evangelio en la que todxs comentan eso que están leyendo: las “homilías dialogadas” son, en efecto, un momento fundante de la vida de la comunidad solentinameña. En la introducción a un dossier homenaje publicado a la muerte de Cardenal, en 2020, Diego Carballar apunta:

Solentiname fue experiencia de la palabra y la política (lectura, escritura y formas de vida): una consecuencia político-social de los estatutos poéticos cardenalicios, la hora cero del hombre nuevo en el horizonte utópico. Comunidad imaginada a partir de las visiones del Evangelio [...] en la que las formas de vida campesinas se inscribían en una liturgia.

El comentario del texto sagrado era la actualización en la asamblea insular (las homilías dialogadas), cuya escucha constituía el elemento ordenador de la vida en común. (Carballar, 2020, 3)

Cardenal no lo ignora y se decide a narrar y transcribir esas conversaciones en *El evangelio en Solentiname*, no en un orden cronológico “sino siguiendo el orden de los evangelios” (Cardenal, 1979 [1975], 9). Los derechos de copyright de este libro, editado por primera vez en España en 1975, pasan a ser del “Pueblo de Nicaragua” a partir de la edición de 1979 (Figura 47), año del triunfo revolucionario contra la dictadura somocista. En esa edición, actualizada, aparecen numerosas referencias a una visita por parte de Cortázar sobre la que me detendré a continuación y que dinamizó la escritura del “cuento nicaragüense” más leído del escritor argentino.



**Figura 47.** Edición de *El evangelio en Solentiname* (1979, Ediciones DEI)

“Apocalipsis de Solentiname”, fechado por Cortázar en abril de 1976 en el mismo cuerpo del relato, aparece publicado por primera vez en la revista de *Casa de las Américas* (Nº98, septiembre-octubre de 1976). Al ingresar al cuento, el título plantea una primera extrañeza a los lectores: para 1976, fuera del ámbito nicaragüense, la experiencia política en Solentiname había sido escasamente difundida. ¿Cómo leer hoy “Apocalipsis de Solentiname”, a casi medio siglo de su escritura? ¿Qué queda inscrito ahí del pulso que ubicó a Cortázar en contacto y cercanía con el proyecto del sandinismo en Nicaragua? ¿Cómo interpretar las resonancias del libro ya referido de Cardenal? ¿Algo se mueve, nos sigue hablando aún, en esa escritura de una revolución nacida de un “rumor subterráneo de rebeldía” (Ramírez, 2015, 65-66)? ¿Quedan ahí, aunque más no sea dispersas, fuerzas todavía actuantes capaces de desorientar los rumbos demasiado determinados que el tiempo histórico del sandinismo finalmente siguió? ¿Cómo *re-leer* hoy esos tiempos de la escritura cortazariana sin atender a las redes de sentidos, de sensibilidades y afectos que la dinamizaron?

Efectivamente, “Apocalipsis de Solentiname” detenta un lugar paradigmático en la consideración de la crítica especializada sobre la inscripción de lo político en la obra de Cortázar. El crítico Alberto Moreiras lo presenta como “un texto político...uno de los textos más sucintos y económicos de la literatura testimonial de solidaridad que se manifestó como respuesta a la brutalidad de los regímenes de contrainsurgencia centroamericanos de las

décadas del 70 y del 80” (Moreiras, 2013, 160). La hipótesis inicial que propongo es que, en sus siete páginas, este cuento tiene la capacidad de plasmar una *poética anti-mimética de la frontera*: todo el juego de su escritura pasa por situarse en ese lugar peligroso y obsesionante en que una parcelación determinada, y las configuraciones identitarias de ella resultantes, pueden fallar o ser jaqueadas o desbordadas. El cuento gira en torno al momento preciso en que una fuerza insospechada logra imponer su inestabilidad constitutiva a los elementos de la narración y abre así un pasaje, un pasadizo no previsto en la representación esmerada de una hoja de ruta. En tanto viajero en el trópico, este Cortázar que se presenta a la vez como escritor consagrado, intelectual comprometido y turista político, propone una práctica escrituraria ya no autorreferencial sino desbordada por una imaginación política emancipatoria que no se subsume en los límites del testimonio o del documento histórico pero tampoco de lo ficcional. Sostengo que una corriente afectiva dinamiza este cuento y lo vuelve aún poroso a los avatares de la vida política en Nicaragua, a lo que resta de ese “rumor subterráneo de rebeldía” (Ramírez, 2015, 65-66) que puede *re-emerger* y de hecho *re-emerge* con ritmos que desafían toda predictividad.<sup>166</sup>

Por un lado, desde las primeras líneas, el relato presenta abundantes referencias a personajes históricos, bienes culturales y debates contemporáneos y está narrado por una primera persona protagonista y homodiegética identificable con el propio Cortázar, todo lo cual, a su vez, acentúa la marcación autobiográfico-testimonial-documental de una escritura sobre Solentiname:

Los ticos son siempre así, más bien calladitos pero llenos de sorpresas, uno baja en San José de Costa Rica y ahí están esperándote Carmen Naranjo y Samuel Rovinski y Sergio Ramírez (que es de Nicaragua y no tico pero qué diferencia en el fondo si es lo mismo, qué diferencia en que yo sea argentino aunque por gentileza debería decir tino, y los otros nicas o ticos). Hacía uno de esos calores y para peor todo empezaba enseguida, conferencia de prensa con lo de siempre, ¿por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento, te parece que el escritor tiene que estar comprometido? A esta altura de las cosas ya sé que la última entrevista me la harán en las puertas del infierno y seguro que serán las mismas preguntas, y si por caso es chez San

---

<sup>166</sup> Algo de esa afectividad se manifiesta en la grabación “Apocalipsis de Solentiname – Lectura colectiva”, donde el relato pasa por las voces de jóvenes que actualizan la vida de América Latina con sus acentos, sus tonos y ritmos singulares. El video se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UC49wtiuDBs> (consultado el 7/4/2023).

Pedro la cosa no va a cambiar, ¿a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo? (Cortázar, 1983, 15)

Las preguntas por el film *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, y su distanciamiento en tanto adaptación del cuento “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959), por un lado, y por su permanencia en París a pesar de su compromiso intelectual con los procesos revolucionarios en América Latina, por otro, signan el ritmo de los intercambios del narrador con sus interlocutores a su llegada al país centroamericano.<sup>167</sup> En efecto, el escritor Samuel Rovinski, para ese momento amigo de Cortázar, y Carmen Naranjo, entonces ministra de Cultura costarricense, habían organizado una agenda de presentaciones del Colegio de San José de Costa Rica en el Teatro Nacional de esa ciudad (Figura 48). Desde nuestro presente histórico de lectura, las referencias arrojadas en este inicio del relato se entreveran y confunden –como capas yuxtapuestas y porosas– con las numerosas crónicas sobre los acontecimientos que llevaron a Cortázar desde el Hotel Europa, en San José, hasta la isla de Solentiname, en el Gran Lago de Nicaragua (Lago Cocibolca). Oscar Castillo, miembro del Frente Sandinista de Liberación Nacional y encargado de Solidaridad y Propaganda Internacional, explica la atmósfera amenazante que irradiaba los encuentros en la capital costarricense:

Como consecuencia de la guerra contra Somoza, San José se había convertido en un hervidero de espías de los servicios de información de muchos países, directa o indirectamente, involucrados en la guerra fría y de los regímenes fascistas de América Latina. En consecuencia, también de periodistas y reporteros de los más importantes medios escritos, radiales y de televisión del mundo [...] Pensamos que Somoza no se atrevería a tocar a Julio. A esas alturas de la lucha aún cuidaba esas apariencias pero, tanto Ernesto como Sergio estaban proscritos y perseguidos, y con ellos no tendría miramientos si los lograba capturar en territorio nicaragüense (Castillo, 2015, 75-76)

Lo que se conoce como “dinastía Somoza” refiere a la sucesión de gobiernos presididos por tres miembros de la misma familia –Anastasio Somoza García, Luis Somoza Debayle y Anastasio Somoza Debayle– que, con distintos niveles de represión y persecución

---

<sup>167</sup> Hacia 1986, en su crónica de reconstrucción de lo sucedido en abril de 1976, Sergio Ramírez recupera una serie de preguntas que, aunque no aparecen en el relato ficcional cortazariano, resultan en buena medida coincidentes con el tono dominante de las interrogaciones, tendiente a una lógica binaria que fuerza a elegir entre dos opciones: “por qué escribe usted, por gusto o por compromiso, y qué opina de la represión a los escritores en la Unión Soviética, el gulag y los horrores del stalinismo cultural y usted es comunista, o lo niega” (Ramírez, 1986, 45).

política, administraron el poder público durante más de cuatro décadas, desde 1937 hasta el triunfo del Frente Sandinista, el 19 de julio de 1979.

En el segundo párrafo de “Apocalipsis...”, la llegada de Cardenal a Costa Rica es ocasión para el primer ingreso de una corriente afectiva que, por un lado, lo acerca a Cortázar en un modo de experimentar la amistad circulante entre la correspondencia y los proyectos compartidos –en particular su participación en el Tribunal Russell II (1974), donde se encuentran por primera vez–, y por otro, desconcierta las expectativas sugeridas por el estatuto testimonial del relato con un tono manifiestamente conmovido, más esperable de un diario personal o una carta.<sup>168</sup> El relato se vuelve también *relación*:

Después el hotel Europa y esa ducha que corona los viajes con un largo monólogo de jabón y de silencio. Solamente que a las siete cuando ya era hora de caminar por San José y ver si era sencillo y parejito como me habían dicho, una mano se me prendió del saco y detrás estaba Ernesto Cardenal y qué abrazo, poeta, qué bueno que estuvieras ahí después del encuentro en Roma, de tantos encuentros sobre el papel a lo largo de años. Siempre me sorprende, siempre me conmueve que alguien como Ernesto venga a verme y a buscarme, vos dirás que hiervo de falsa modestia pero decilo nomás viejo, el chacal allá pero el ómnibus pasa, siempre seré un aficionado, alguien que desde abajo quiere tanto a algunos que un día resulta que también lo quieren, son cosas que me superan, mejor pasamos a la otra línea. (Cortázar, 1983, 15)

Algo de excesivo parece insinuarse en esa filtración del afecto por el amigo encontrado, algo que “me supera” y fuerza el corte de *esa* escritura para reencauzar el paso de la narración, para recuperar la *linealidad* de la línea.

---

<sup>168</sup> Ante la falta de lo que actualmente se conoce como justicia penal internacional y en una línea de continuidad con el Tribunal Russell (también conocido como Tribunal Internacional sobre los Crímenes de Guerra), creado hacia 1966 por Bertrand Russell y Sartre con el propósito de juzgar la intervención estadounidense en Vietnam, el Tribunal Russell II se configuró como un tribunal de opinión, sin inserción jurídica estatal o internacional, constituido para denunciar y condenar las violaciones a los derechos humanos en América Latina. Por su parte, Cortázar participó como miembro del tribunal en varias sesiones junto a Gabriel García Márquez, Armando Uribe, Laurent Schwartz, Alfred Kastler y Lelio Basso. Ver Anexos (Imágenes 28 a 30). Esta participación de Cortázar en el Tribunal queda registrada en el archivo de la DIPPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires) y, hacia 1977, se suma al legajo n° 3178 que ya en 1975 se había abierto con el nombre y apellido del autor.





**Figura 48.** Abril de 1976. Cortázar en el Hotel Europa reunido con integrantes de la agrupación poética “Oruga”<sup>169</sup>

De inmediato, párrafo aparte, sigue el comentario sobre las peripecias que tienen lugar en su tránsito por tierra, por aire y por agua desde las calles de San José hasta la noche en la isla de Solentiname: primero la avioneta Piper Aztec en la que viajan “Sergio y Oscar y Ernesto y yo” (Cortázar, 1983, 16) y que llega hasta Los Chiles, un poblado a pocos kilómetros de la frontera con Nicaragua, donde

un yip igualmente tambaleante nos puso en la finca del poeta José Coronel Urtecho, a quien más gente haría bien en leer y en cuya casa descansamos hablando de tantos amigos poetas, de Roque Dalton y de Gertrude Stein y de Carlos Martínez Rivas hasta que llegó Luis Coronel y nos fuimos para Nicaragua en su yip y en su panga de sobresaltadas velocidades (Cortázar, 1983, 16)

Una vez más, los nombres de lxs amigxs poetas anclan afectivamente la referencia en un *aquí-ahora*. La inminencia de una emboscada por parte de miembros de la Guardia Nacional explica el estado de alerta generalizada propio de la clandestinidad de los escritores y el estado de excepción dictatorial en Nicaragua, como testimonia Cardenal:

---

<sup>169</sup> En el extremo derecho de la foto aparece la poeta costarricense Diana Ávila, quien en ese encuentro obsequió a Cortázar su primer libro de poemas, *El sueño ha terminado*. El escritor se comprometió a escribirle con una devolución y meses más tarde llegó su carta, no incluida en su correspondencia completa pero publicada en formato facsimilar y transcrita en *Cortázar en Solentiname* (2015): “Yo no creo que el sueño haya terminado. Pero si es así te queda toda la vigilia por delante. Y tus poemas los has escrito despierta, y nadie sabe del sueño si no despierta, y lo ve como un espejo un poco empañado, bello quizá pero empañado. No lamentos estar tan despierta y tan viva. Tu poesía es como tu tierra –que apenas conocí pero que amé y amo tanto. Creo que seguirás siendo cada vez más lo que ya sos. Lo que ya nos das.” (Cortázar, 2015, 161).

En aquel viaje clandestino por el río San Juan paramos un momento en una tienda de San Carlos al borde del agua, para cargar combustible y tomar unas gaseosas. Cuando nos embarcamos de nuevo, no estaba Cortázar, y va de esperar y esperar. Allá al rato se apareció, y le pregunté qué se había hecho, y me dijo que había ido a dar una vuelta por el pueblo. ¿Dónde? Por la calle principal, naturalmente. ¡Pero cómo! ¡Si ésa es la calle del Comando, donde los guardias están al acecho de cualquier cara nueva que pase! A Cortázar lo habíamos metido indocumentado a Nicaragua, en el yate de los hijos de Coronel. En San Carlos examinaban minuciosamente a todo pasajero y toda carga que llegaba por el río, por ser pueblo fronterizo, y más todavía por la represión somocista, y peor aún porque vigilaban a Solentiname. Pero el yate de los Coronel tenía el privilegio de que no era registrado jamás. Así entraron a Nicaragua armas y comandantes guerrilleros. Pero Cortázar no estaba supuesto a salir a la calle. Y él que era descomunamente alto llamaría mucho la atención: no sé cómo no cayó preso. Cuando regresó y me dijo que había ido a dar una vuelta, le dije que qué dicha que no lo habían puesto preso. Pero después me corregí: “No, qué desgracia que no estás preso, porque mañana tendríamos la noticia en el mundo entero: CORTÁZAR PRESO EN NICARAGUA. Y culparían a la dictadura de Somoza”. Y él me dijo con aquella su voz pausada: “Preferiría que fuera otra mi contribución a la revolución de Nicaragua.” (Cardenal, 2015, 11-12)

Esta anécdota no ingresa en la ficción de Cortázar. Como se verá más adelante, a diferencia de los relatos sobre el viaje a Solentiname narrados por Cardenal y por Sergio Ramírez, en la escritura cortazariana hay una decidida tentativa de reducir el tono heroico mediante una selección cuidadosa de los episodios más “civiles”, aquellos más marcadamente turísticos –el relato del encuentro entre amigos, la toma de fotografías, la crónica de la misa– y el borramiento de alusiones políticas en las que él se vea implicado como héroe. En esta zona de su obra las autorrepresentaciones procuran rebajar su imagen de escritor, acentuando su condición de turista a salvo.

Como en una suerte de marcha a contracorriente, el itinerario narrativo en “Apocalipsis...” vuelve sobre sus pasos y se detiene en una primera experiencia estética de las fotografías en casa de Coronel Urtecho, que capturan esa realidad clandestina en un punto de frontera:

Pero antes hubo fotos de recuerdo con una cámara de esas que dejan salir ahí nomás un papelito celeste que poco a poco y maravillosamente y polaroid se va llenando de imágenes paulatinas, primero ectoplasmas inquietantes y poco a poco una nariz, un pelo crespo, la sonrisa de Ernesto con su vincha nazarena, doña María y don José recortándose contra la veranda. A todos les parecía muy normal eso porque desde luego estaban habituados a servirse de esa cámara pero yo no, a mí ver salir de la nada, del cuadrado celeste de la nada esas caras y esas sonrisas de despedida me llenaba de asombro y se los dije, me acuerdo de haberle preguntado a Óscar qué pasaría si alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con

Napoleón a caballo, y la carcajada de don José Coronel que todo lo escuchaba como siempre, el yip, vámonos ya para el lago. (Cortázar, 1983, 16).

En este pasaje, el llamativo uso de la conjunción adversativa “pero” para comenzar la narración de la secuencia de la cámara y sus imágenes impresas no es azaroso. En la percepción del narrador, que se recorta sobre la mirada *habituada* de lxs demás respecto del normal funcionamiento automático del polaroid, las “fotos de recuerdo” participan de una temporalidad otra, más lenta y desviada, “paulatinas” e “inquietantes” en su metamorfosis fantasmagórica “de la nada” hacia “esas caras y esas sonrisas de despedida”. La posibilidad de una súbita no-correspondencia entre lo capturado y la captura, entre lo representado y la representación (“Napoleón a caballo”) despierta la carcajada del poeta Coronel Urtecho y con ella tiene lugar un brusco cambio de escena que corta toda la carga de delirio latente en la pregunta del narrador (“qué pasaría si alguna vez...”). Entre el instante del destello fotográfico y su efectivo *revelado* en el papel, el interrogante tiene la fuerza de dar cauce a un desvío inesperado, de sugerir la inminencia de un desacomodo, la representabilidad imperfecta de la representación: algo *puede* fallar ahí, algo *puede* entonces emerger que conmueva la linealidad causalista esperable, que perfore los marcos bien ajustados de la dimensión representativa mediante una inestabilidad no sospechada. Algo pulsa ahí por abrirse paso. Sin embargo, la diégesis avanza en un rápido giro argumental: “vámonos ya para el lago”, dice Coronel Urtecho.

El arribo a la isla de Mancarrón, en el archipiélago de Solentiname, ocurre por la noche. Como anticipaba, dada la contundente imagen de escritor que Cortázar había ido configurando tanto desde el campo literario como en el más amplio de la cultura de izquierda latinoamericana, su presencia en ese rincón nicaragüense supone un evento significativo para la comunidad ahí existente. Al respecto, en *Las ínsulas extrañas* (2002), el segundo tomo de sus memorias, Cardenal narra una anécdota sobre este momento inaugural de la relación entre Cortázar y Nicaragua:

Cortázar relata la llegada a media tarde a la casa de Solentiname, y dice que “alguien dormía en una hamaca”. Era Alejandro, que se había emborrachado con chicha de palmera de coyol. Es una palmera que los campesinos tumban y de ella sacan una chicha que están bebiendo varios días, y cada día que pasa se fermenta más y se va haciendo más fuerte. Despertamos a Alejandro para presentarle a Julio Cortázar, y él se ríe mirando desde su hamaca a aquel hombrón, y dice tartamudeando que cómo va a ser ése

Julio Cortázar, que Julio Cortázar era un escritor famoso. Alejandro había sido un peón campesino, pero ya sabía quién era Julio Cortázar: alguien que no podía estar junto a su hamaca más que en un cuento de Julio Cortázar –o en la realidad— (Cardenal, 2002, 548)

En “Apocalipsis...”, por su parte, el narrador Cortázar evita recuperar esa secuencia narrativa y enuncia:

A Solentiname llegamos entrada la noche, allí esperaban Teresa y William y un poeta gringo y los otros muchachos de la comunidad; nos fuimos a dormir casi enseguida pero antes vi las pinturas en un rincón, Ernesto hablaba con su gente y sacaba de una bolsa las provisiones y regalos que traía de San José, alguien dormía en una hamaca y yo vi las pinturas en un rincón, empecé a mirarlas. No me acuerdo quién me explicó que eran trabajos de los campesinos de la zona, ésta la pintó el Vicente, ésta es de la Ramona, algunas firmadas y otras no pero todas tan hermosas, una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza: vaquitas enanas en prados de amapola, la choza de azúcar de donde va saliendo la gente como hormigas, el caballo de ojos verdes contra un fondo de cañaverales, el bautismo en una iglesia que no cree en la perspectiva y se trepa o se cae sobre sí misma, el lago con botecitos como zapatos y en último plano un pez enorme que ríe con labios de color turquesa. Entonces vino Ernesto a explicarme que la venta de las pinturas ayudaba a tirar adelante, por la mañana me mostraría trabajos en madera y piedra de los campesinos y también sus propias esculturas; nos íbamos quedando dormidos pero yo seguí todavía ojeando los cuadritos amontonados en un rincón, sacando las grandes barajas de tela con las vaquitas y las flores y esa madre con dos niños en las rodillas, uno de blanco y el otro de rojo, bajo un cielo tan lleno de estrellas que la única nube quedaba como humillada en un ángulo, apretándose contra la varilla del cuadro, saliéndose ya de la tela de puro miedo. (Cortázar, 1983, 16-17)

La comunidad de Solentiname se dibuja finalmente en la noche nicaragüense y con ella entran en escena las pinturas campesinas que parecen imantar la mirada del narrador: una vez más, el uso del nexos adversativo (“pero antes vi las pinturas en un rincón”) abre paso a una experiencia estética enfatizada por la multiplicación de verbos y expresiones vinculados con la visión (“yo vi las pinturas en un rincón, empecé a mirarlas”, “nos íbamos quedando dormidos pero yo seguí todavía ojeando los cuadritos amontonados en un rincón”) que interrumpe el flujo narrativo e impone la detención de quien observa. Vaquitas, chozas de azúcar, caballos, bautismos, el lago, los peces, una madre y sus dos niños y un cielo estrellado son los elementos de trabajo elegidos por lxs campesinxs de la región para representar su universo, dice el narrador, con “la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza”. La mirada narrativa sobre los sujetos que componen la comunidad parecería presentarlos, desde un principio, como identidades

inmaculadas, candorosas, casi en estado de naturaleza, como si se tratara de las primeras generaciones humanas, atribuyéndoles aquello que Leonel Delgado Aburto denomina una “identidad paradisíaca” (2020, 15), representación motivada en parte por un “aura de trascendencia” que la experiencia comunitaria de Solentiname insistió en mantener (ibid.16).

En efecto, las imágenes de los campesinos ejercen un poder hipnótico en el narrador, quien una y otra vez posterga el tiempo del sueño para *ver, mirar y ojear* las pinturas en el rincón, obsesión que sólo cede después de que Cardenal promete mostrarle los trabajos en madera y piedra y las esculturas a la mañana siguiente.

Como anticipaba, la escena de la misa de once en Solentiname, que aparece a continuación en el relato de Cortázar, ha sido narrada en sucesivas ocasiones por Cardenal (1979, 2002, 2015) y por Sergio Ramírez (1986, 2015), dos de lxs participantes de la cita, y al ser leídas juntas sus escrituras componen un tejido de correspondencias, resonancias y disonancias en el que la inocencia del saber popular y los riesgos de la lucha revolucionaria por la vida en comunidad se declinan con diversas inflexiones. De tal modo, van configurando una suerte de dialogismo triangular y diferido que expone la impertinencia de los géneros al poner en suspenso los presupuestos acordados al cuento por medio de la intromisión de la crónica –Cardenal sostiene que es un “cuento muy realista, casi como una crónica periodística” (2015, 11)–, la escritura documental o el testimonio. Las escrituras de Cardenal, Ramírez y otrxs se inmiscuyen<sup>170</sup> con la de “Apocalipsis...” y permiten volver a leer, dar a ver el relato con otras categorías, con otra mirada crítica.

A continuación, se lee el modo en que el cuento de Cortázar describe la jornada en la iglesia en su cuento:

los campesinos y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la

---

<sup>170</sup> A modo de anotación al margen: al cruzar estos textos, pensé en los modos en que esas escrituras interaccionan, las formas de complicidad, de disonancia y de extrañamiento que la lectura del relato de Cortázar produce en su contacto lector con las crónicas de Cardenal y Ramírez y, efectivamente, creo que esos textos se *inmiscuyen* mutuamente. Imaginé un posible sustantivo para ese verbo: *inmiscusión*. Enseguida busqué en internet para saber si la palabra existe. La RAE deja claro que no. En el tercer lugar del buscador, sin embargo, veo un enlace del portal Uruguay Educa: “Inmiscusión terrupta”, título de un texto de Cortázar extraído de *La vuelta al día en ochenta mundos* que no recordaba.

tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia. (Cortázar, 17)

En la reconstrucción cortazariana no hay espacio para las conversaciones que tienen lugar durante la misa aunque sí se establece una cadena significativa, operada por metonimia, que enlaza la inminencia del desastre en el jardín de Getsemaní, donde Jesús es arrestado, con la “permanente incertidumbre” de la comunidad en la isla ante la posible reacción del régimen de Somoza, lo que a su vez hace sentido con la amenaza sobre la vida en “casi toda América Latina” (Figura 49).



**Figura 49.** “La traición”, de Esperanza Guevara (1975)

No obstante, los vasos comunicantes entre la realidad política continental –en particular las dificultades del sandinismo en tanto fuerza insurgente– y el carácter subversivo del discurso de Cristo en el huerto quedan evidenciados en los relatos de los escritores nicaragüenses. Por un lado, en sus memorias, Cardenal explica que

Al otro día, que era domingo, nos tocó comentar en la misa el Evangelio en que Jesús es capturado en el Huerto de los Olivos mediante la traición de Judas. Dice la Esperanza que Judas ya se había vuelto oreja. Yo explico a los visitantes que en Nicaragua a los espías les llaman “orejas”. Y dice Cortázar: “Qué bien la palabra. Clara”. Digo yo que siempre los habíamos estado teniendo en Solentiname; Esperanza dice que Judas ya estaría en contacto con la Seguridad. Leemos el versículo en que Jesús dice a Pedro que meta la espada en la vaina porque el que a hierro mata a hierro muere. Sergio dice que Jesús ya había escogido su método de lucha, que es su muerte; y que lo mismo pasó con

Sandino, que en sus momentos finales escogió su muerte como método de lucha. Laureano dice que no le gusta ese versículo, y yo le pregunto si hay que borrarlo; hasta el momento no hemos borrado ningún versículo, digo. Cuento yo que una vez hablando en la Universidad de Berlín había defendido la violencia revolucionaria, y una muchacha me atacó con rudeza diciendo que Jesús había prohibido el uso de la espada, y Sergio Ramírez, que estaba allí presente, contestó: Prohibió la espada, pero no la metralleta. Sergio se ríe, y dice que no se acordaba de eso. Y digo yo que no debe tomarse como un chiste; Cristo allí desaprobó la espada no por razones morales sino porque no era útil, y eso no quiere decir que condene otras armas usadas por otros hombres en otras circunstancias. También Lucas cuenta que Jesús en la cena les había dicho que alistarán espadas, y ellos le dijeron que tenían dos, y él no lo desaprobó diciéndoles que hablaba en metáfora. Y esas dos espadas las tenían en el huerto donde estaban escondidos, y Jesús lo sabía. Y aun le preguntaron: “Señor, ¿atacamos con las espadas?” Parece pues que Jesús no había tomado una decisión clara de no violencia absoluta. Pero qué eran dos espadas contra un pelotón de guardias; y detrás estaba todo el Imperio romano. (Cardenal, 550)

Esta lectura en clave táctico-estratégica –y ya no moral– que posibilita las frecuentes analogías entre Sandino y Cristo, por un lado, y entre el poder militar del Estado represor de la dinastía Somoza y aquel ejercido por el Imperio romano, por otro, permite ilustrar las implicancias contestatarias de la experiencia comunitaria en Solentiname y los correlativos temores que la atravesaban. Como visitante clandestino, Cortázar no puede ser ajeno a esos sentimientos y percibe “un estado de quién vive permanente” (Cortázar, 1984, 45). Por su parte, en “El evangelio según Cortázar”, Ramírez comenta sobre la misa:

Al día siguiente, Ernesto celebró su misa dominical a la que acudían en botes los campesinos de todo el archipiélago. Era una misa dialogada. Después de la lectura del evangelio se abría un diálogo entre todos los asistentes para comentarlo. Ese domingo tocaba el prendimiento de Jesús en el huerto (Mateo 26, 36-56). La conversación, en la que Julio y yo participamos, está transcrita en el libro *El evangelio de Solentiname*, que reúne el registro de los diálogos de todas las demás misas, a lo largo de varios años. Quienes tomaron la palabra esa mañana eran en su mayor parte muchachos que luego se hicieron guerrilleros, y casi todos cayeron en la lucha. Las construcciones de la comunidad, aun la iglesia, fueron más tarde incendiadas y arrasadas por el ejército de Somoza.

Cuando Ernesto lee el pasaje de las treinta monedas que recibe Judas por entregar a Jesús, Cortázar comenta: «El evangelista estaría usando una metáfora; como nosotros también la usamos cuando alguien se vende al enemigo, y decimos que se vendió por treinta monedas». Luego de que doña Olivia, una campesina, dice que el dinero es la sangre de los pobres, Ernesto agrega que Somoza es dueño de una compañía llamada Plasmaféresis S. A. que compra la sangre a los menesterosos para vender luego el plasma en el extranjero, y que a la compañía le quedan varios millones de ganancia cada año. «De ganancia líquida -comenta Cortázar desde su banca- es un negocio vampiresco».

Después viene el pasaje en que Pedro desenvaina su espada y corta la oreja a uno de los sicarios, y Jesús le dice que quienes pelean con la espada, morirán por la espada. Un mandamiento que resulta comprometido, en tiempos en que se gesta la rebelión contra Somoza. Yo digo entonces que Jesús ha elegido un método de lucha que es su propia muerte. No quiere que otros se interpongan impidiéndole convertir su muerte en un símbolo. Óscar Castillo opina que no tenía objeto pelear porque estaban de todos modos perdidos. Entonces dice Cortázar: «Sí, yo estoy de acuerdo con lo que dice Óscar, que fue una decisión táctica que había que tomar en ese momento para que sobrevivieran los discípulos, si no, los hubieran matado a todos. Si los discípulos no hubieran huido, hoy día no existiría esto», y al decir «esto» recorre con la mirada la humilde iglesia rural de blancas paredes desnudas, piso de tierra y techo de teja. (Ramírez, 2015, 66-67)<sup>171</sup>

En cuanto a las intervenciones de Cortázar en la misa, su comentario final traza una continuidad deliberada entre la milenaria comunidad del cristianismo y la posibilidad de una misa en una iglesia de una isla en Centroamérica hacia fines del siglo XX. Los sentidos circulantes en la conversación de lxs participantes tienden a rescatar una rebeldía originaria que necesita reactualizarse frente a las injusticias del presente: la conversión del ingreso a la guerrilla, la asociación entre dinero y sangre plebeya de doña Olivia, la representación de los futuros apóstoles como combatientes, de Jesús como un estratega que elige entre “métodos de lucha” y la decisión táctica de la huida, sugerida por el escritor argentino, configuran el campo semántico de esta misa que vuelve a ser transcrita, en otros términos y con otros ritmos, en el cuento de Cortázar. Pero sucede que, desde nuestras coordenadas lectoras, estas narraciones participan ya del relato cortazariano, entreveradas *en* y *con* él, en la medida en que funcionan como nodos de una red intertextual y afectiva. A su manera, las escrituras de Cardenal y Ramírez son también una manifestación del exceso en la representación que recorre “Apocalipsis...” y cuyo funcionamiento intento reconstruir, una forma de balizar el *hueco* en torno al cual esa ficción tiene lugar y por donde se fuga la significación que los criterios propios de la representación realista buscan capturar. En palabras del propio Cortázar, “cuando la realidad se acumula y se condensa en demasía termina por cambiar de signo y todo es posible en ella como en los sueños o los cuentos fantásticos” (Cortázar, 1983, 23).

---

<sup>171</sup> No deja de ser fuertemente sintomática la alusión a la empresa Plasmaféresis S.A., creada a principios de la década del 70. La denuncia de la complicidad entre la empresa y los negocios de la familia Somoza Debayle le costó la vida al periodista de *La Prensa* y líder de la resistencia política a la dictadura, Pedro Chamorro Cardenal.



Esta comunidad de afectos, que gestó un viaje clandestino en tiempos de una sanguinaria dictadura militar, presiona desde adentro de la negociación genérico-literaria, impidiendo el cierre contractual de lo ficcional sin más: “Empiezo a creer que tratándose de Nicaragua la frontera entre ficción y realidad no está muy clara en lo que a mí se refiere”, escribe Cortázar tiempo después (1983, 22). Ese exceso emerge y afecta anacrónicamente la escritura todavía viva del escritor, sus alarmas dramáticamente justificadas en ese otro tiempo –siempre contrario al orden cronológico– que es el del apocalipsis.

Volviendo al relato, tras el comentario de la escena en la misa, los cuadros recobran su *centralidad*:

Ya después hubo que pensar en volverse y fue entonces que pensé de nuevo en los cuadros, fui a la sala de la comunidad y empecé a mirarlos a la luz delirante de mediodía, los colores más altos, los acrílicos o los óleos enfrentándose desde caballitos y girasoles y fiestas en los prados y palmares simétricos. Me acordé que tenía un rollo de color en la cámara y salí a la veranda con una brazada de cuadros; Sergio que llegaba me ayudó a tenerlos parados en la buena luz, y de uno en uno los fui fotografiando con cuidado, centrando de manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor. Las casualidades son así: me quedaban tantas tomas como cuadros, ninguno se quedó afuera y cuando vino Ernesto a decirnos que la panga estaba lista le conté lo que había hecho y él se rió, ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes. Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que éstos, jodete. (Cortázar, 1983, 17-18)

Los cuadros no dejan de asediar la imaginación del narrador (“fue entonces que pensé de nuevo en los cuadros, fui a la sala de la comunidad y empecé a mirarlos a la luz delirante de mediodía”) y vuelven a ejercer su poder de atracción. Ante la fascinación experimentada, el narrador Julio Cortázar cede al deseo moderno de retener y fijar, de capturar las pinturas en una cuadratura “centrando de manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor”. Las leyes de la representación suponen una correspondencia exacta: a tantas pinturas, tantas tomas; que nada quede por fuera del alcance del visor, de la buena luz; igualación de las fuerzas de la vida desbordante de Solentiname y de su plasmación visual en los rollos fotográficos. Exceso representacional: representar la representación. Mirar un archipiélago nicaragüense, y con él toda América Latina, desde las comodidades de una pantalla privada en una habitación europea, con las ventajas de un aparato capaz de proyectar los diapositivos de las fotos: Sergio Ramírez sospechó también de esa insistencia obsesiva en registrar las pinturas. ¿Es Cortázar acaso un contrabandista de imágenes?, ¿un turista más exotizando la

miseria centroamericana? En la entrada “Abril de 1976. San José/Solentiname” de su libro *Julio, estás en Nicaragua* (1986), que recuperaré más adelante, escribe sobre esta escena:

En alguna parte, quizá junto a la puerta lateral de la iglesita, sostengo los cuadros primitivos para que Julio los fotografíe en la luz primera de la mañana, y pienso: hasta los grandes escritores tienen algo de turistas gringos. ¿Retrata estos cuadros por sentido de folklore, el primitivismo caro al concepto cultural europeo, como trofeo de caza de un viaje por el trópico? Pero no te olvides del apocalipsis, y dejá de joder con el folklore, vaquitas, casitas y estrellas en un cielo demasiado azul porque a lo mejor sólo de esa pintura había. Lo que importa es el apocalipsis. (Ramírez, 1986, 47)

En efecto, el relato continúa con el recuento del itinerario que siguió a la visita de la isla: San José de Costa Rica una vez más, luego La Habana, dos meses registrados en “los tubos de plástico gris con los rollos de películas” (Cortázar, 1983, 18). A su regreso a París, Cortázar se reencuentra con Claudine, su compañera, quien llevaría “los rollos a revelar” (ibid.). Tiempo después el narrador va en busca de los ocho rollos fotográficos, pensando “en seguida en los cuadritos de Solentiname”. Al observar la primera diapositiva de cada serie, recuerda que antes de detenerse en los cuadros había estado capturando algunas escenas de la misa, “unos niños jugando entre las palmeras igualitos a las pinturas, niños y palmeras y vacas contra un fondo violentamente azul de cielo y de lago apenas un poco más verde, ya no lo tenía claro” (ibid.18). El narrador ordena las secuencias: pone en el proyector la caja de los niños y la misa para luego observar las pinturas campesinas:

todo volvería a darse poco a poco, después de los cuadritos de Solentiname empezaría a pasar las cajas con las fotos cubanas, pero por qué los cuadritos primero, por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a éste en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname si también son la vida, si todo es lo mismo. Pasaron las fotos de la misa, más bien malas por errores de exposición, los niños en cambio jugaban a plena luz y dientes tan blancos. Apretaba sin ganas el botón de cambio, me hubiera quedado tanto rato mirando cada foto pegajosa de recuerdo, pequeño mundo frágil de Solentiname rodeado de agua y de esbirros como estaba rodeado el muchacho que miré sin comprender, yo había apretado el botón y el muchacho estaba ahí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula sorpresa mientras su cuerpo se vencía hacia adelante, el agujero nítido en mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados con las metralletas, un fondo confuso de casas y de árboles.

Por un lado, hay a partir de aquí un uso en aumento de la parataxis. Por otro, toda la secuencia está estructurada sobre una dislocación representativa que pone a temblar cierto modo, característicamente moderno, de concebir el saber. El desdoblamiento de la voz en esa

suerte de monólogo interior (“eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso”), orientado a explicitar el vínculo problemático entre arte y vida y a manifestar una opción por un plano de inmanencia que transgrede la separación (“todo es lo mismo”), parece anunciar lo que sigue: el ingreso de una corriente afectiva que horada cada una de las categorías heredadas para pensar la representación. Por un lado, el sujeto cognoscente: la mirada certera, confiada en sí misma, del observador que busca capturar rigurosamente la totalidad de la pintura en cada encuadre, va poco a poco entrando en el movimiento vertiginoso de un temblor – favorecido por la utilización desmesurada de la parataxis mediante las comas y los coordinantes– que lo expone a una inestabilidad y a una “suerte de incerteza de sujeto”, a ese “momento muy exacto en que el sujeto vacila” (González, 2014, 47).<sup>172</sup> El “pequeño mundo frágil de Solentiname” es la falla geológica por la que pasa la afectividad incontenible del afuera, ese afuera que se lleva “en el corazón, en el cuerpo” (Derrida en Fathy, 1999): el ritmo de las frases responde a un impulso de catarata por el cual cada una va acelerando el vértigo de la secuencia narrativa que es, a su vez, múltiple en su unidad fallida: “Se piensa lo que se piensa, *eso* llega siempre antes que uno mismo y lo deja tan atrás” (ibid.19, bastardilla propia); “*Eso* que se resistía a toda cordura” (ibid.20, bastardilla propia). *Eso* es la carga afectiva de lo real irrepresentable latiendo *en* las capturas, *a través* de ellas, atravesándolas. Algo punza, algo perturba el interés –el *studium* (Barthes, 1980)– del personaje Cortázar por las fotografías. Algo como un agujerito, una mancha, un pequeño corte lo afecta.<sup>173</sup> Los grupos

---

<sup>172</sup> El relato “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959) comienza con explicitación de esa incerteza, como se recupera en el epígrafe de este capítulo.

<sup>173</sup> En la Biblioteca Cortázar de la Fundación Juan March se encuentra un ejemplar de *La chambre claire. Note sur la photographie* (Cahiers du cinéma, Gallimard-Seuil, 1980), de Barthes, con numerosas marcas y anotaciones por parte de Cortázar en las que centellea, retrospectivamente, el modo en que las capturas fotográficas intervienen con una fuerza no codificable en el relato analizado, cercana en muchos sentidos a la idea de *punctum* barthesiano. En la página 138, por ejemplo, aparece el siguiente subrayado: “Les réalistes, dont je suis, et dont j’étais déjà lorsque j’affirmais que la Photographie était une image sans code – même si, c’est évident, des codes viennent en infléchir la lecture – ne prennent pas du tout la photo pur une « copie » du réel – mais pour une émanation du réel passé : une magie, non un art.” (“Los realistas, entre los que me cuento y me contaba ya cuando afirmaba que la Fotografía era una imagen sin código –incluso si, como es evidente, hay códigos que modifican su lectura–, no toman en absoluto la foto como una «copia» de lo real, sino como una emanación de *lo real en el pasado*: una *magia*, no un arte.”, *La cámara lúcida*, Paidós, 1990, 154, Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja). A continuación, en la siguiente página, se lee: “D’un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d’authentification prime le pouvoir de représentation.” (“Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de

uniformados, los cuerpos desnudos tendidos en el suelo, la tortura de una mujer mediante el uso de la picana, las imágenes de la huida desesperada “por una ladera boliviana o guatemalteca”, la voladura de un auto “en una ciudad que podía ser Buenos Aires o Sao Paulo”, “la infamia de esa muerte” de Roque Dalton –fragmentos de una violencia diseminada por el continente que se suceden y se interpenetran como en un caleidoscopio–, no fueron capturados por el dispositivo fotográfico, pero “los contextos –históricos en este caso– no son ajenos ni exteriores sino que se inscriben en el mismo texto desde su origen” (Gómez, 2021, 3). Fuerzan la entrada desde el afuera que es la experiencia en los testimonios oídos y registrados en las sesiones del Tribunal Russell II, de las que el autor participa dos años antes –en 1974–, y el duelo personal por el asesinato del poeta salvadoreño a manos de sus propios compañeros del Ejército Revolucionario del Pueblo, que lo creyeron un agente infiltrado de la CIA.<sup>174</sup> En efecto, el reconocimiento de Dalton en una foto borrosa invierte el orden de inteligibilidad estatuido y se da por una suerte de “ingreso afectivo a la cosa” (Cortázar, 2010, 212) en donde el sentir precede al saber e incluso a la percepción (“yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte”). Como procuraré mostrar en lo que sigue, no resulta un elemento menor que sea Dalton la única singularidad fantasmal que aparece para perforar los marcos representacionales: es la sombra del poeta la que habla “sin apuro, casi displicentemente” en la escena. Según explica Sabine Horl en un artículo cronológicamente muy próximo a los hechos,

Al nombrar a Roque Dalton, el poeta salvadoreño fusilado por los revolucionarios, Cortázar convierte el caso individual ficticio del viajero-reportero en metáfora de la realidad latinoamericana contemporánea, y al mismo tiempo, el “cuento” como tal se convierte en reflexión sobre el rol de individuo, del YO-autor-Cortázar, dentro de y para con esa realidad. “Apocalipsis de Solentiname” así trata de un auto-encuentro y a la vez de lo que es “ser americano” (Horl, 1985, 398)

---

representación”, *ibid.*155), al margen de lo cual Cortázar anota: “et les autres pouvoirs?” (“¿y los otros poderes?”). Ver Anexos (Imágenes 31 y 32).

<sup>174</sup> Hacia octubre de 1975, en las páginas de *El Sol de México, en la cultura*, Cortázar dedica su texto “Una muerte monstruosa” a reflexionar sobre el homicidio de su amigo y “todo lo que hizo de Roque Dalton un hombre que me parece ejemplar dentro de una perspectiva de futuro: la vitalidad, el sentido del juego, la búsqueda del amor en todos sus planos, la duda antes que el dogma, la crítica previa al acatamiento.” (Cortázar, 2006, 517).

Cuestión de fronteras geográficas y genéricas, lo ficcional del relato sitúa su ápice no durante la visita a la isla, ni siquiera en el momento de la captura de las fotografías, sino precisamente en esa forma de representación reduplicada, ese *exceso* de confianza en la mimesis que va más allá y que supone una vía resistente contra lo ontofenomenológico: “uno no sabe cómo ni por qué hace las cosas cuando ha cruzado un límite que tampoco sabe.” Como le ocurre a la nube del cuadro, que “quedaba como humillada en un ángulo, apretándose contra la varilla del cuadro, saliéndose ya de la tela de puro miedo”, tal exceso sustrae las garantías de los marcos referenciales disponibles y compromete al sujeto con un *no saber* que se manifiesta en la proliferación de las alusiones a un brusco estado de incertidumbre, marcadamente contrastante con la previsibilidad del ordenamiento temático esperado: “Nunca supe si seguía o no apretando el botón”, “En el baño creo que vomité, o solamente lloré y después vomité o no hice nada y solamente estuve sentado en el borde de la bañera”, “No sé cuánto tardé en recorrer lo que iba de la cocina al salón”. Hay ahí un *temblor* en el sentido de un brusco cambio de terreno que se mantiene siempre heterogéneo al saber porque es del orden del acontecimiento (Derrida, 2009, 22-24).

En el capítulo “¿Apocalipsis?”, que integra el libro *Supervivencia de las luciérnagas* (2012 [2009]), Didi-Huberman postula una “política de las supervivencias” que operaría como desmitificación del tono apocalíptico, esto es, de la propuesta de una destrucción radical después de la cual advendría “la *revelación* de una verdad superior y no menos radical” (Didi-Huberman, 2012, 61). La apuesta del filósofo consiste, por el contrario, en ejercer una mirada atenta a “los pequeños «resplandores de verdad» –que son fatalmente provisionales, empíricos, intermitentes, frágiles, dispares, fugaces como luciérnagas–” (Didi-Huberman, 2012, 61-62), esas formas de supervivencias que “no tienen ningún valor redentor” y cuyo valor revelador es “siempre lagunar, en jirones” (ibid.64). En el cuento analizado de Cortázar, son las pinturas de Solentiname las que, en un tiempo que es el del instante, sobreviven a la captura de las proyecciones en París. No se trata, como cabría quizás esperar desde la teología cristiana, de “una «última» revelación o una salvación «final»” (ibid.65) que esas pinturas brindarían, sino de su aparición como imágenes *lagunares*, ahí donde algo se entreabre apenas un segundo dejando pasar una luz momentánea que, de pronto, desconcierta la teleología dominante en el tiempo histórico.

Forma de la *heterología* en tanto “saber de lo que afecta”, “saber de la irrupción de lo otro en lo mismo” (Moreiras, 2013, 139), el cuento de Cortázar tematiza, de este modo, la experiencia de una drástica pérdida del fundamento moderno, un desborde que es también una forma de des-bordar el binomio modelo-copia/realidad-representación mediante la apelación a una heterología constituyente, una lógica *otra* en el seno mismo del relato bienpensante, un *temblor* en sentido derrideano. Desde una mirada análoga, el crítico Alberto Moreiras inscribe “Apocalipsis de Solentiname” dentro de “una práctica del entre de la imitación y su reacción identitaria” (Moreiras, 2013, 8), práctica de la que participan textos que

hacen del lugar de la pérdida el lugar de una cierta recuperación, siempre precaria e inestable, pues siempre constituida sobre un abismo. Esa recuperación, entendida como experiencia alternativa pero todavía propiamente poética de la existencia, que abre estos textos a lo real sociohistórico, dándoles rango potencial aunque negativamente fundamentador de una comunidad social al margen de criterios identitarios o imitativos. (ibid.9)

Ni apelación a una equivalencia entre representación y ser, ni apuesta por una pureza identitaria de la comunidad cristiana en Solentiname, la “experiencia alternativa” que da nombre al relato cortazariano está *manchada* por el residuo de una ontología moderna. Es precisamente ese resto, remanente de lo que afecta por *exceso* las imágenes del diapositivo, el que posibilita la emergencia de una comunidad todavía posible que no se cierra sobre sí, que no es reflejo transparente de “lo real sociohistórico” sino reflexividad diseminante por una pausa que acontece en la reproducción de sí misma, algo cercano a lo que Derrida llama “un *nosotros* hecho de interrupciones” (en Fathy, 1999). Entre las pinturas campesinas presuntamente orientadas por un principio representativo *naïf* y fundacional y la perturbación destructiva en su proyección posterior, en donde vendría a situarse el “fantasma semiótico” (Moreiras, 2013, 164), la escritura se torna un gesto de traducción intersemiótico y por lo tanto una práctica heterológica que, en lugar de limitarse a la celebración tranquilizadora de la vida pastoral en la isla, sobreviene para indicar un disenso original *en* lo identitario, “la imposibilidad de aceptar una ontología o una dialéctica, pero afirmando esa imposibilidad como constitutiva, paradójicamente” (ibid.164). Si el relato se inicia bajo la promesa de un testimonio –Delgado Aburto lo inscribe en la serie de “escrituras testimoniales” sobre el archipiélago (2020, 133)– o una bitácora de turismo político, lo que lo

vuelve propiamente *cortazariano* no es la instancia más o menos rigurosa de las tomas fotográficas sino el instante –un tiempo fuera del tiempo– en que el protagonista, habiendo ya revelado los diapositivos, no puede sino “leer lo que nunca fue escrito” (Benjamin, 2008, 84) en esa experiencia histórica –aquello que “hace saltar el presente fuera del *continuum* del tiempo histórico” (ibid.99)–, despojándolo incluso de toda capacidad de decisión sobre lo que su cuerpo opera: “Tampoco mi mano obedecía cuando apretó el botón y fue un salitral interminable a mediodía” (Cortázar, 1983, 19).<sup>175</sup> Hay ahí una posibilidad anacrónica de conocimiento histórico que la escritura literaria, en tanto proceso de traducción *entre* semiosis heterogéneas, se vuelve capaz de ofrecer.

Es que la afectividad que fluye y dinamiza la experiencia hasta llenar toda la pantalla “de mercurio y de nada”, también desestabiliza las unidades de lugar y de tiempo. ¿Cuándo y dónde acontece el desastre de las fotografías proyectadas? ¿Sería posible atribuirle una temporalidad estable, cerrada, única? ¿Es su espacialidad identificable con el archipiélago nicaragüense? ¿Qué resulta *de* Solentiname en esa visualidad desastrosa? Paradójicamente, resulta que es el ingreso desbordante de la vida violentada de América Latina, vida de atentados, torturas y desapariciones forzadas, de terrorismo estatal y paramilitar, lo que le confiere al relato de Cortázar su condición de ficción: ese desborde que se inicia con unos cuadros, pintados a modo de artesanías con la intención de vender una imagen turística, en los que la comunidad contrabandea, como luego lo hace Cortázar en su cuento, un relato prohibido. Las imágenes no se cuelan desde afuera sino que –a la manera de un palimpsesto– están los propios cuadros, que ya se anuncian en la descripción de “la choza de azúcar donde va saliendo la gente como hormigas” (Cortázar, 1984, 20).

---

<sup>175</sup> Esta referencia –en una escritura de 1976– al “salitral” como figura del desastre o del derrumbe subjetivo convoca, en una resonancia anacrónica, el nombre de Antonio Di Benedetto a través de su relato “Caballo en el salitral”, publicado en un libro de cuentos de idéntico título en 1981 y con prólogo de Cortázar. Curiosamente, ese breve texto cortazariano remite a un sentimiento de anacronismo entendido como el movimiento por el que “la imaginación se da por decirlo así hacia atrás en el tiempo” (Cortázar en Di Benedetto, 1981). Como el caballo en el relato de Di Benedetto, el sujeto se hunde en la experiencia *sin fondo* de ese “salitral interminable” que las fotografías proyectadas configuran, algo análogo a lo que Deleuze llama *effondement*: hundimiento que es, también, una pérdida del fundamento ontológico (Deleuze, 1968, 122-123).

#### 4.2. “Los muchos caminos del buen camino”: memorias sandinistas en tensión

“Lo importante es el apocalipsis”, escribe Sergio Ramírez en su crónica ya citada. En efecto, “Apocalipsis de Solentiname” resulta la primera escritura de Cortázar orientada hacia (o por) la realidad nicaragüense en un período aún dictatorial e insurreccional. Según el crítico Delgado Aburto en su trabajo “Memorias apocalípticas, administrativas y campesinas: por una crítica de la memoria del sandinismo” (2014), el escritor argentino habría sido “el autor latinoamericano que de manera más sistemática estableció lazos, hizo propaganda por el gobierno revolucionario y trató en sus textos a la revolución sandinista” (2014, 110).<sup>176</sup> En otras palabras, sería el responsable de darle una “inscripción latinoamericana” al sandinismo. Esa inscripción, nos dice el crítico, es *apocalíptica* ¿Cómo podríamos concebir, hoy, esa modulación cortazariana del apocalipsis?

A contrapelo de una imagen cristalizada que hace de Cortázar un consumidor optimista y esperanzado de los procesos revolucionarios en América Latina, lo que este comienzo escriturario del vínculo con el país centroamericano viene a manifestar es la inminencia sostenida de una amenaza al acecho de esa primera comunidad solentinameña, cuya vida va de 1965 a 1977, “una comunidad orientada hacia la espera del acontecimiento “por venir”, revolucionario y escatológico” (Carballar, 2020, 3-4). En esta, su primera inscripción textual de la insurrección sandinista, el escritor expondría “la interrelación vital entre modernidad y horror” (Delgado Aburto, 2014, 112), una modernidad de la que Cortázar, por cierto, no deja de participar. El relato no tiende a la exaltación de la vida exuberante del paraíso tropical sino a la detección de algo que está ahí, ambiguamente latente. Algo que se cifraría en la entrada inaugural, “en plena noche y clandestinamente en la comunidad del poeta Ernesto Cardenal” (Cortázar, 1983, 82). La escritura cortazariana establece en este punto una relación compleja y trágicamente profética con el devenir de la

---

<sup>176</sup> El documental *Nicaragua...el sueño de una generación* (Persano y Nacif, 2012) (producido por el INCAA y en el que un grupo argentino de “brigadistas internacionalistas” vuelve a Nicaragua para reconstruir su experiencia con el sandinismo a 30 años del triunfo revolucionario) se inicia con una frase de Cortázar en letras blancas sobre fondo negro: “Sostengo que toda solidaridad con Nicaragua frente a los Estados Unidos, es también una solidaridad con Argentina: defendemos América Latina.” (Persano y Nacif, 2012). El material se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=13uvM2W1PF0> (consultado el 7/4/2023).



historia nicaragüense: apenas un año después de su visita, en mayo de 1977, la Guardia Nacional de Somoza destruyó los asentamientos y masacró a la comunidad de Solentiname, tras la decisión de muchos de sus participantes de involucrarse en la lucha armada junto al movimiento sandinista.<sup>177</sup> En este sentido, cabe considerar que “Apocalipsis de Solentiname” performa, en términos de Blanchot (1990), una *escritura del desastre* en tanto no supone una apuesta por una posibilidad de preservación del edén o de salvación heroica sino que *se encomienda al desconcierto*, a la des-concertación en lo mimético, a la no transparencia de lo representativo. Ese desastre que no tiene tiempo ni lugar ni sujeto cognoscente pero que sin embargo interrumpe la continuidad de la narración para constituir el relato con su precipitación, ese desastre es una fuerza de escritura (Blanchot, 1990, 14). El relato no viene a representar un evento *ya ocurrido* sino que es, él mismo, la instancia donde se produce el acontecimiento. Si el apocalipsis aludido en el título parece anunciar lo que Cardenal narraría una vez destruida la comunidad,<sup>178</sup> la revelación inscrita en el cuento tiene lugar en la no

---

<sup>177</sup> En su texto “Solentiname: el final”, literalmente escrito *sobre* la destrucción de la comunidad, Cardenal sintetiza lo que se jugó en esa experiencia histórica de construcción comunitaria: “Llegué con otros dos compañeros hace doce años a Solentiname para fundar allí una pequeña comunidad contemplativa. Contemplación quiere decir unión con Dios. Pronto nos dimos cuenta que esa unión con Dios nos llevaba en primer lugar a la unión con los campesinos, muy pobres y abandonados, que vivían dispersos en las riberas del archipiélago. La contemplación también nos llevó después a un compromiso político: la contemplación nos llevó a la revolución; y así tenía que ser, si no, hubiera sido falsa. Mi antiguo maestro de novicios Thomas Merton, inspirador y director espiritual de esa fundación, me había dicho que en América Latina el contemplativo no podía estar ajeno a las luchas políticas. Al principio nosotros habíamos preferido una revolución con métodos de lucha no violenta (aunque sin desconocer el principio tradicional de la Iglesia de la guerra justa, y el derecho a la legítima defensa de los individuos y de los pueblos). Pero después nos fuimos dando cuenta que en Nicaragua actualmente la lucha no violenta no es practicable. [...] Yo viví allí una vida feliz, en aquel casi paraíso de Solentiname, pero siempre estuve dispuesto a sacrificarlo todo. Y lo hemos sacrificado. Sucedió que un día un grupo de muchachos de Solentiname (algunos de mi comunidad), y también muchachas, por convicciones profundas y después de haberlo madurado largo tiempo se resolvieron a tomar las armas. ¿Por qué lo hicieron? Lo hicieron únicamente por una razón: por su amor al reino de Dios [...] Ellos todavía estarían allí llevando una vida tranquila, dedicados a sus ocupaciones cotidianas. Pero pensaron en el prójimo, y en el país entero. Este es un ejemplo para todos. Solentiname tenía una belleza paradisiaca, pero está visto que en Nicaragua no es posible ningún paraíso todavía. No pienso en la reconstrucción de nuestra pequeña comunidad de Solentiname. Pienso en la tarea mucho más importante que tendremos todos, que es la reconstrucción del país entero.” (Cardenal en V/A, 2018, 16-22).

<sup>178</sup> Al momento de considerar el título elegido por Cortázar, conviene también tener presente el poema “Apocalipsis”, publicado por Cardenal en 1965 –año fundacional de la experiencia en Solentiname–, que forma parte del poemario *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (Medellín, Ediciones La Tertulia) y cuyo marcado tono profético recuperaré más adelante en este capítulo. Cabe revisar, a tal fin, el trabajo de corte comparativo “Due apocalissi nicaraguensi: Ernesto Cardenal e Julio Cortázar”, publicado hacia 2013 por el ensayista y traductor italiano Antonio Melis, quien llegó a trabar una relación de amistad con ambos escritores.

coincidencia entre la captura y lo capturado, en la suspensión traumática del triple régimen de fiabilidad, constancia y consistencia:

Aunque sea en su forma última o mínima, la inestabilidad de lo no fiable consiste siempre en no consistir, en sustraerse a la consistencia y a la constancia, a la presencia, a la permanencia o a la sustancia, a la esencia o a la existencia, como a todo concepto de la verdad que les esté asociado. (Derrida, 1998, 47)

Desde la utilización del “de” como articulación entre el evento apocalíptico y el nombre del archipiélago, el título anticipa una ambigüedad constitutiva, resuelta –en algunas ediciones y en algunos estudios críticos– con su sustitución menos inquietante por un “en”.<sup>179</sup> En el cuento de Cortázar, el apocalipsis no ocurre en Solentiname, sino que el intento por capturar la vida *casi* edénica del archipiélago se traduce en una manifestación visual del desastre.<sup>180</sup> La práctica de la traducción, que es el centro vacío del relato, no describe el desastre de Solentiname sino que *escribe* el desastre mismo. La visión de los diapositivos en tanto acontecimiento es, desde esta perspectiva, el anuncio *por* Solentiname *de* un apocalipsis por venir que se encarniza en su propia existencia comunitaria.

Ahora bien, esta inscripción textual apocalíptica de la revolución nicaragüense en Cortázar es también *agonística* y tiene consecuencias políticas todavía vigentes en las disputas por la construcción de una memoria común:

si Cortázar preveía una transición hacia el socialismo en que el desafío de lo administrativo, soberano y biopolítico confluía en el diseño del (así llamado) “hombre nuevo”, el escenario de producción de la memoria del sandinismo está cruzado por aquel antiguo deseo, pero ubicado en el contexto subjetivo en el que la supervivencia y la inserción social implica “tecnologías del yo” específicas y motivadas en gran parte por el neoliberalismo. Esta ubicación doble condiciona, pues, la articulación memorística (Delgado Aburto, 2014, 115).

Al abordar los modos cambiantes en que el proyecto revolucionario nicaragüense se contó a sí mismo y a la historia nacional, en un movimiento que iría de la razón socialista a la

---

<sup>179</sup> En abril de 1977, la conservadora revista española *Cuadernos para el diálogo* publicó el cuento “Apocalipsis en Solentiname”, “hasta el momento inédito” (CRLA-Archivos, Poitiers. Disponible en <https://cortazar.nakalona.fr/files/show/1204> [consultado el 7/4/2023]). Sin embargo, como ya se ha dicho, la primera aparición del relato había tenido lugar ya en octubre de 1976, en el número 98 de la revista de *Casa de las Américas*. En *Alguien que anda por ahí* (Alfaguara, 1977), primera edición del cuento en un libro de Cortázar, el título se mantiene igual que en la publicación cubana.

<sup>180</sup> En este sentido, la escritura de Cortázar se vuelve afín a la figura del escritor latinoamericano que, siguiendo a Silviano Santiago, “nos enseña que es preciso liberar la imagen de América Latina sonriente y feliz, de carnaval y fiesta, colonia vacacional para turismo cultural” (Santiago, 2018, 76).

razón liberal y que se enmarca en lo que Delgado Aburto denomina más ampliamente “reconversión global” (ibid.114), el crítico decide volver sobre Cortázar como “referente en un acercamiento estético-político al sandinismo” (ibid.109) para contrastar su “presentimiento de un apocalipsis global” (ibid.126) con un proceso oficial de memorialización en donde tiende a primar, no sin contradicciones y revueltas, una ideología administrativo-estatal de corte neoliberal. Es precisamente ese debate el que quisiera recuperar para volver a leer las escrituras nicaragüenses de Cortázar y discutir, en sintonía con Delgado Aburto, la idea, que “está muy difundida ahora... de Cortázar como autor de frases optimistas, dado al ensueño y rozando, cronopios y magas de por medio, ciertas tendencias literarias *new age*” (ibid.111). En lo que sigue, trazaré un itinerario textual en donde el gesto a la vez apocalíptico y agonístico de advertencia resulta de una tensión irresuelta y a cada paso experimentada entre modernidad y horror, entre la cuestión urgente de la soberanía en tiempos de *contra*-revolución y la constitución siempre prospectiva del hombre nuevo como “administrador de la nacionalidad” (ibid.118).



**Figuras 50 y 51.** Portadas de la primera y segunda edición de *Nicaragua tan violentamente dulce*

*Nicaragua tan violentamente dulce*, ese “libro de estampas de la revolución” (Cardenal, 2015, 15), aparece publicado en julio de 1983 por la editorial Nueva Nicaragua en

una tirada de 10.000 ejemplares (Figura 50).<sup>181</sup> Nueve meses más tarde, en abril de 1984 y de manera póstuma, sale la segunda edición (Figura 51) con la siguiente aclaración inicial: “Los derechos de autor de esta obra están íntegramente destinados al pueblo sandinista de Nicaragua” (1984, 6).<sup>182</sup> Como en la primera edición, el texto que encabeza el volumen es “Noticia para viajeros”, con seguridad uno de los poemas más difundidos de Cortázar, redactado en Managua hacia febrero de 1980 y publicado por primera vez en una muestra sobre Nicaragua en la Universidad de Toulouse-Le Mirail en 1982 (Aquilanti y Barea, 2014, 90).<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> Tras la información editorial, donde se indica que “Los derechos patrimoniales de esta edición han sido cedidos por el autor a la Editorial Nueva Nicaragua”, y una fotografía de Cortázar a toda página en blanco y negro, se lee a modo de nota introductoria: “Este libro reúne el conjunto de los textos escritos por Julio Cortázar a lo largo de su aproximación comprometida siempre con Nicaragua. La primera de ellas fue ‘Apocalipsis de Solentiname’, recreación de su visita clandestina a la comunidad de Ernesto Cardenal en 1976, cuando la lucha del FSLN era una aparente utopía. Luego, artículos periodísticos varios, crónicas, polémicas, la relación del retorno a Solentiname y la ponencia ‘El escritor y su quehacer en América Latina’, rematados con las palabras de recepción del premio Rubén Darío, con que Nicaragua honró su vida, su obra, su ejemplo. Al publicar este libro, la Editorial Nueva Nicaragua hace propia la honra de contar en su titulario con uno de los amigos más firmes de esta revolución” (1983, 11). En la contratapa de la segunda edición, por otra parte, figura un breve texto que, si bien se puede inferir que corresponde a la escritura de Cortázar, no indica autoría: “Nicaragua, a diferencia de Vietnam, no tiene tras de sí dos mil años de guerra en la selva. Su enfrentamiento con el poderío estadounidense tiene algo de inusitado, sorprende como sorprenden las heroicas causas perdidas. Y como éstas, reclama irresistiblemente nuestra solidaridad, por encima de todo cálculo e ideología. Desgraciadamente la fuerza del proselitismo anticomunista, encauzado por los ambiguos medios de comunicación masiva, insiste machaconamente en los lugares comunes y penetra con extremada facilidad en nuestras conciencias, que por mucho que veamos terminan por sucumbir a la intoxicación. Nuestro último asidero ha de ser el de trazar una línea clara, que hemos de respetar a rajatabla: ningún país tiene derecho de invadir a otro país. Y más: ningún país tiene derecho de hacer pesar sobre otro la amenaza crónica de una invasión. Ni la Unión Soviética sobre Polonia, ni los Estados Unidos sobre Nicaragua. A partir de ello, nuestro deber es el de informarnos. Éste es el sentido de este libro.” (Cortázar, 1984, contratapa).

<sup>182</sup> A propósito de la primera edición de *Nicaragua tan violentamente dulce*, Cortázar escribe a Mario Muchnik en diciembre de 1983: “en Buenos Aires he podido comprobar la total falta de información (o la información tendenciosa) que existe sobre Nicaragua. ‘Aventura de guerrilleros’ es la opinión más general sobre el proceso sandinista...Se comprende, pues así lo ha presentado la Junta durante estos años, y la gente no es bruja para entender la verdad, salvo unos pocos. Deducción inmediata: para lograr una creciente solidaridad, que bajo el gobierno de Alfonsín es posible y que empieza a manifestarse sobre todo entre los jóvenes (una manifestación callejera hace una semana, por ejemplo), se me ocurre que la publicación de mi libro en la Argentina le daría a la gente una información no tanto puntual y factual como anímica y psicológica, que bien sabemos tiene su importancia. ¿Creés viable una publicación lo más acelerada posible en Buenos Aires?” (Cortázar, 2012e, 628). La edición en la capital argentina saldría cinco meses después.

<sup>183</sup> Daniel Mesa Gancedo lee en ese poema la “descripción de un nuevo espacio utópico, en el que reina la felicidad, la libertad, la reintegración de los sujetos a su ser” (2015, 1245). En lo que sigue buscaré discutir esta lectura que asocia el impulso escriturario cortazariano con la “euforia del participante en una regeneración colectiva” (ibid.1246).

Al poema, en la edición nicaragüense, le sigue inmediatamente “Apocalipsis de Solentiname”. La segunda edición, por contraste, añade el texto “*APUNTES AL MARGEN DE UNA RELECTURA DE 1984*”, que ya había sido publicado en el diario *El País* de España el 9 de octubre de 1983 con el título de “El destino del hombre era... ‘1984’” (Figura 52).

Así como “Apocalipsis de Solentiname” vuelve públicas las redes afectivas, solidarias e institucionales de Cortázar con Nicaragua, este artículo aparecido cuatro meses antes de su muerte permite balizar una zona particular en la escritura cortazariana.



Figura 52. Primera publicación de “El destino del hombre era... ‘1984’” en la edición del 9 de octubre de 1983 del diario *El País* de España (CRLA-Archivos)

Aunque el texto firmado por Cortázar es el mismo, si se cruza la publicación periódica (1983) con el posterior volumen en formato libro (1984), su presentación en las dos ediciones difiere en más de las variaciones en el título, en el primer caso el cuerpo de la escritura es acompañado por un dibujo a su vez encabezado por la frase

“Distintas propuestas para la construcción y la formalización de un hombre nuevo”, de autoría desconocida, y debajo figura una suerte de entrada al texto cortazariano:

En este artículo, el escritor argentino Julio Cortázar se sirve de la celeberrima novela ‘1984’, para exponer sus ideas acerca de lo que la obra de George Orwell tiene de actualidad, lo mismo en lo referente a las fuerzas del Mal que en la situación presente de las revoluciones cubana y nicaragüense. (CRLA-Archivos)

Ni la imagen ni la frase ni la entrada referidas están incluidas en la versión de *Nicaragua...* que, sin embargo, reitera la organización del texto en apartados coincidentes con los del diario español (“**El horror: totalidad y parcialidad**”; “**Los grados de la crítica**”; “**Y ya que estamos...**”; “**Los muchos caminos del buen camino**”; “**El idiota se despide**”, énfasis en original), aunque añade un primer subtítulo (“**Discurso del idiota**”) que no aparece en la versión periodística. El apartado, análogo en ambas publicaciones, cuenta la siguiente anécdota:

Una noche, creo que en Torún, cuna de Copérnico, el pintor Matta me vio llegar y me saludó, diciéndome: «¡Ah, aquí está el idiota!» Me quedé un tanto helado, pero la explicación vino en seguida: «Te llamo idiota como lo llamaban al príncipe Mishkin, porque a ti te ocurre como a él, meter el dedo en la llaga con la mayor inocencia, y estás siempre alarmando a la gente porque dices las cosas más inapropiadas en cualquier circunstancia, y sólo algunos se dan cuenta de que no eran de ninguna manera inapropiadas. Tú entretanto no entiendes nada de lo que pasa, igual que el príncipe de Dostoievski.»

Tal vez aquí tampoco entiendo nada, querido Matta. (Cortázar, 1984, 8)

Resulta interesante recuperar la figura del idiota que Cortázar recupera de Matta para identificar, en cierto sentido, una escritura que sabe de antemano crítica –y por consiguiente, polémica en el ámbito revolucionario latinoamericano–, especialmente si volvemos sobre la “idiotez” que cierra “Apocalipsis...” en forma de pregunta conjetural aunque no formulada, durante el breve intercambio del narrador con Claudine tras la experiencia desbordante de las diapositivas:

–Qué bonitas te salieron, esa del pescado que se ríe y la madre con los dos niños y las vaquitas en el campo; espera, y esa otra del bautismo en la iglesia, dime quién los pintó, no se ven las firmas.

Sentado en el suelo, sin mirarla, busqué mi vaso y lo bebí de un trago. No le iba a decir nada, qué le podía decir ahora, pero me acuerdo que pensé vagamente en preguntarle una idiotez, preguntarle si en algún momento no había visto una foto de Napoleón a caballo. Pero no se lo pregunté, claro. (Cortázar, 1983, 21)

Esa misma idiotez es la que irrumpe en la escena ya referida en casa del poeta José Coronel Urtecho, quien sólo puede largar una carcajada de reconocimiento y complicidad al escuchar la pregunta que el protagonista le formula a Oscar sobre la posibilidad de un Napoleón a caballo saliendo de entre los “ectoplasmas inquietantes” (ibid.16) en una foto familiar. ¿Qué hace entonces la idiotez *abi*? Interrumpe la tranquilidad de la conversación al introducir, casi sin pretenderlo, un grado de incerteza no calculado que no puede sino hacer vacilar toda próxima enunciación. La carga inscrita en la fórmula “qué pasaría si alguna vez...” (Cortázar, 1983, 16), propia del género fantástico, no es accidental: su golpe de silencio en el discurso resuena con el “peligroso quizá” que Derrida, recuperando a Nietzsche, señala como la única modalidad de pensamiento capaz de decir el acontecimiento, aquello que escapa “a un programa o una causalidad” (Derrida, 1998, 46). “En la figura del idiota”, escribe Prósperi al respecto, “se cifraría la posibilidad de otros modos de relación y de convivencia entre lógicas diversas de existencia” (Prósperi, 2021, 168).<sup>184</sup> En sentido análogo, el ensayista Philippe Mengue elige la expresión *Faire l’idiot* como título para su ensayo sobre la política de Deleuze (2013): “faire l’idiot”, dice el epígrafe tomado del filósofo, “ça a toujours été une fonction de la philosophie” (“hacerse el idiota ha sido siempre una función de la filosofía”). Esta figura, Dostoievski, Flaubert y Bartleby mediante, vendría a constituir el paradigma del acto micropolítico en tanto “qu’il lance, creuse ou trace une zone d’indétermination essentielle [...] dans un *acte* singulier qui rompt ou ouvre les enchaînements précédents” (“pone en marcha, excava o dibuja una zona de indeterminación esencial [...] en un acto singular que rompe o abre las series precedentes”) (Mengue, 2013, 11-12).

Como en “Apocalipsis de Solentiname”, la enunciación desde un tono confesamente *idiota* es una eficaz estrategia retórica que Cortázar pone en práctica para disputar la presunta transparencia verbal de la ideología (Delgado Aburto, 2014, 112). En palabras del propio escritor:

hablar de reacción dentro de la revolución; terreno crítico si lo hay, y precisamente por eso terreno de la máxima responsabilidad del escritor comprometido con la causa de los

---

<sup>184</sup> A este respecto, conviene volver sobre el breve texto “Hay que ser idiota para”, aparecido en *La vuelta al día...*(1967), donde el narrador protagonista –quien se identifica como un idiota– se siente permanentemente “aparte”, ajeno a “los amigos y parientes” que “están reunidos en una misma inteligencia y comprensión” (Cortázar, 2010, 105).

pueblos. (Y no sólo de él, por supuesto, pero aquí me sitúo en mi terreno específico, sin pretender entrar en el de los ideólogos y los politólogos” (Cortázar, 1984, 10).

En este punto, bien vale preguntarse, ¿cómo se define el “terreno específico” del escritor comprometido? ¿Qué interacciones, qué solapamientos, qué efectos produce sobre los terrenos contiguos del ideólogo y el politólogo? Partícipe del proceso revolucionario y de su paulatina inscripción administrativa como *lo nuevo* (la editorial *Nueva Nicaragua*, fundada en 1981 por la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional nicaragüense y casa editorial de la primera edición de *Nicaragua...*, es un síntoma privilegiado de tal matriz), en vísperas del año 1984 Cortázar parte de una relectura de las formas distópicas del horror en el *1984* orwelliano, perfilado como expresión literaria de las alarmas que despiertan los dispositivos biopolíticos de la soberanía revolucionaria en su búsqueda de una nueva subjetividad:

Rimbaud lo dijo para siempre: *Hay que cambiar la vida*. Tanto él como Marx comprendieron que si la vida seguía por el cauce que hasta el siglo XX buscó trazarle ese Pantocrátor que también se llama Historia de Occidente, el destino del hombre era...1984. Ocurre entonces que el socialismo nace para destruir al Pantocrátor en la imagen del Zar, como Fidel Castro lo destruye en la de Batista y los sandinistas en la de Somoza. La nación del hombre nuevo surge inevitablemente; entonces, claro, empiezan los problemas en este ajedrez humano, demasiado humano. (Cortázar, 1984, 11-12)

Como en el cierre de *Prosa del observatorio*, la escritura cortazariana vuelve a encauzar el ritmo de la vida en el interjuego de las voces poéticas y políticas: con Rimbaud y con Marx como referentes de la transformación vital proyectada, advierte que si el nacimiento del socialismo como fuerza emancipatoria frente a los sucesivos Pantocrátor (Zar-Batista-Somoza vs. Fidel Castro-sandinistas) supone un acontecimiento indispensable para cambiar el rumbo de la historia, la *inevitabilidad* de su transformación en “nación del hombre nuevo” es el punto exacto en que los problemas comienzan a manifestarse, ahí donde el “demasiado” sobredeterminaría, por vía de Nietzsche, las buenas intenciones de “lo humano”. Interviene así la aquiescencia cortazariana “a ese principio de ruina en el corazón de lo nuevo más nuevo” (Derrida, 1998, 84). En particular, Cortázar se detiene sobre el mecanismo de inversión de la esperanza en la novela de Orwell, en tanto esta presentaría una forma de *tortura por la esperanza*, “el descubrimiento de que es también una de las fuerzas del mal” (Cortázar, 1984, 9). Esa recuperación de la esperanza por parte del escritor argentino se vuelve



operativa en la medida en que le permite articular un tono singular, integrante de una comunidad de dicción revolucionaria a la vez que resistente al monolitismo de la escritura panfletaria y, más ampliamente, a la integración acrítica en el discurso oficial del nuevo gobierno sandinista. *Esperanza – responsabilidad – lucha* constituyen los eslabones de una fuerza triádica que dinamiza su práctica escritural de la crítica: “es mi esperanza la que escribe estas líneas en un momento en que muchos fragmentos y esbozos del mundo de 1984 se manifiestan inequívocamente en nuestra realidad” (ibid.9). “Nuestra realidad”, la del ancho horizonte capitalista, es *también* la de los socialismos realmente existentes. De esta manera, el segundo apartado del artículo, “Los grados de la crítica”, está orientado a deslindar su posición ético-política frente a la causa socialista en un marco epocal en el que el sociograma *Revolución nicaragüense* se ve forzado a medirse con el saldo histórico de la experiencia cubana: “Me muevo en el contexto de los procesos liberadores de Cuba y Nicaragua, que conozco de cerca; si critico, lo hago *por* esos procesos y no *contra* ellos; aquí se instala la diferencia con la crítica que los rechaza desde su base” (Cortázar, 1984, 10). En 1979, a veinte años del triunfo revolucionario en Cuba, Cortázar afirmaba a modo de balance: “tengo confianza en el poder popular que paulatinamente entra en la escena política: por eso no creo, como lo creen tantos bien pensantes europeos, que los primeros e inevitables esquemas de poder y de gobierno se perpetúen *sine die*.” (Cortázar, 2006, 618). Poder popular versus “primeros e inevitables esquemas de poder”: ¿qué fuerzas se encuentran y se riñen ahí, según el escritor? ¿qué está en juego?

Posibilidad humana antes que destino ineluctable, el socialismo examinado por Cortázar es abordado en sus tensiones internas ante una comunidad de interpretación en la que el lazo identitario aglutinante no está asegurado: el artículo sobre 1984 es difundido primero desde las páginas de *El País*, un periódico central del campo cultural español y no precisamente orgánico a las tendencias de izquierda en *ese* país que le da nombre. Ahí donde cabría aguardar un comienzo que implique la “comunicación cordial de los postulados revolucionarios” (Gómez, 2007, 180) a un público de amplio espectro ideológico, un itinerario que siga cuidadosamente la hoja de navegación del género “artículo de opinión” diseñada para una subjetividad de ensayista-revolucionario que Cortázar ya ha capitalizado en otras circunstancias (ibid.180), irrumpe la idiotez de la pregunta:

Para empezar: ¿en qué medida puede gestarse el hombre nuevo? ¿Quién conoce los parámetros? Hay un esquema ilusorio que rápidamente deriva al sectarismo y al empobrecimiento de la entidad humana: el de querer crear un tipo de revolucionario permanente, considerado a priori como bueno, abnegado, etc. Como bien lo supieron en Cuba, esta idealización entraña la negación de todas las ambivalencias libidinales, de las pulsiones irracionales; en última instancia se traduce en cosas tales como la condena del temperamento homosexual, del individualismo intelectual cuando se expresa en actitudes críticas o en actividades aparentemente desvinculadas del esfuerzo revolucionario, y puede abarcar en su repulsa al sentimiento religioso considerado como un resabio reaccionario. (Cortázar, 1984, 12)

“Hombre nuevo”, “dirigencia” y “administración del poder” conforman una cadena tópica en la que la pregunta de Cortázar interviene para abrir un debate sobre los procesos de subjetivación del proyecto revolucionario, enfatizando la necesidad de un doble movimiento que trabaje a la vez sobre la noción de pueblo y la de individuo: “Estoy de acuerdo en que ningún argumento ideológico justifica poner el todo sobre las partes, la noción global de pueblo sobre la de individuo (pero en la medida en que la noción de individuo no escamotee la de pueblo, como es el caso de la crítica siempre egocéntrica...” (Cortázar, 1984, 11).

En las líneas citadas más arriba, la recuperación por parte de Cortázar de la ambivalencia, de la irracionalidad y la no predictibilidad como un vector inerradicable de la producción subjetiva, tanto en el nivel individual como en lo colectivo, constituye una voz disonante en una época cuyo imaginario social está firmemente afincado en el clivaje bipolar de la guerra fría. Esta imposibilidad de una definición ética y axiológica apriorística de una subjetividad determinada resuena en un punto estratégico sensible de la revolución nicaragüense: el sandinismo como movimiento de transformación fue en verdad protagonizado por sectores populares urbanos y por parte de la clase media –y media alta– y no contó nunca con el apoyo mayoritario del campesinado. Por el contrario, las revueltas étnico-campesinas contra el nuevo orden gubernamental sandinista habrían sido “el dilema fundamental ético y político del proceso revolucionario” (Delgado Aburto, 2014, 116). La voluntad de crear una subjetividad revolucionaria donde el campesinado subalternizado pudiera cuajar por la doble vía de la discursividad guerrillera y de la teología de la liberación orienta muchas de las medidas del gobierno sandinista, entre las que cabe pensar la reforma agraria como intento por diseñar un sujeto campesino capaz de integrarse a la producción agrícola estatal o cooperativista. La emergencia desestabilizante del campesinado como sujeto

político y a la vez como base social de los “contras” constituye una suerte de límite no integrable para la biopolítica sandinista: si por un lado la experiencia salvadoreña del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional logró movilizar cerca de 10.000 personas provenientes del campesinado, en Nicaragua el ejército campesino estuvo siempre inscrito del lado de la “resistencia” al proyecto emancipatorio del sandinismo. Sobre este punto, Delgado Aburto concluye: “¿No hemos corrido el riesgo de pasar del presentimiento de un apocalipsis global en los términos planteados por Cortázar a un “pentecostés privado” e ideológico en que se subsume en la subjetividad lo heterogéneo político?” (Delgado Aburto, 2014, 126).

De este modo, en un contexto geopolítico convulso, de aumento de las agresiones estadounidenses destinadas a desestabilizar la consolidación de la naciente Junta de Gobierno sandinista, aumento del que el escritor tiene clara conciencia,<sup>185</sup> la puesta en suspenso del *hombre nuevo*, la interrogación orientada a la presunta novedad de su existencia, es una forma de advertencia dirigida a una determinada forma de soberanía revolucionaria que para ese entonces asumía la tarea de refundar el estado nicaragüense.<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> En un artículo aparecido en la revista *Proceso* (Nº376, enero de 1984) el propio Cortázar enumera las “jugadas” por parte de Estados Unidos:

—Rechazo expreso o tácito por parte de Washington de todas las aperturas hechas por Nicaragua en favor de una negociación clara y limpia basada en el retiro de la ayuda militar y económica de los Estados Unidos a El Salvador y a Honduras, destinada a favorecer la invasión de Nicaragua por fuerzas antisandinistas, y recíprocamente la suspensión de todo contacto o ayuda de Nicaragua a las fuerzas rebeldes de El Salvador.

— Negativa a conceder un visado al comandante Tomás Borge para que discuta éstas y otras cuestiones análogas con los responsables de la administración Reagan en Washington.

— Crédito de 25 millones de dólares otorgado públicamente por el Congreso norteamericano a la CIA para que lleve adelante sus operaciones «destinadas a desestabilizar el régimen sandinista».

— Revelación hecha por el *New York Times* de que el avión utilizado en el intento de bombardeo a Managua fue comprado en Estados Unidos con fondos facilitados indirecta pero probadamente por la CIA y entregado al contrarrevolucionario Edén Pastora.

— Confesión ante periodistas y cámaras de TV en Managua, del piloto aviador Amador Narváez, capturado por los sandinistas, de la que resulta que los ataques aéreos a Nicaragua se organizan en Honduras bajo la supervisión directa de la CIA; con la participación de militares hondureños y de asesores argentinos que entrenan a las fuerzas somocistas.” (Cortázar, 1984, 120-121).

<sup>186</sup> Al respecto, Delgado Aburto explica: “El término que define la situación de triunfo de la revolución sandinista es el de hegemonía. Al desmantelarse el estado somocista, el sandinismo adquiere una tarea fundacional en que los actores revolucionarios se redefinen a través de la administración del poder y la conducción de la sociedad. Las revoluciones centroamericanas son, como las revoluciones modernas, estratégicamente estatistas, y el sandinismo es también una ideología estatal o una gubernamentalidad.” (Delgado Aburto, 2014, 118).

El anteúltimo apartado del artículo de Cortázar se titula “Los muchos caminos del buen camino” y señala una pluralidad heterogénea ahí donde lo esperable resulta la esencialización y la posterior polarización de las posiciones éticas:

Hay dos críticas igualmente necesarias: la que hagamos del Moloch norteamericano como exponente imperial de la dominación capitalista, y la que hagamos del socialismo cuando creemos que yerra el camino. Y de esta última se trata aquí como se ha visto, en la medida en que toca directamente a Cuba y a Nicaragua.

Hay que volver, pues, a la cuestión del hombre nuevo, que preocupa a estas dos jóvenes revoluciones. ¿Pueden modificarse las estructuras antropológicas tradicionales, en las que sigue dominando el machismo no sólo tropical sino latinoamericano en su conjunto? No es fácil, cuando incluso muchas mujeres lo defienden, cuando la agresión imperialista obliga a constituir ejércitos profesionales en los que el signo es avasalladoramente masculino. Pienso que la educación en ambos países puede ser la cuña que rompa ese bloque de prejuicios activos y pasivos; que los hijos, por favor, se diferencien por fin de sus padres en este campo discriminatorio (Cortázar, 1984, 15)

Más allá y más acá del “caso Nicaragua”, y como se ha planteado respecto de los estatutos genéricos en *Libro de Manuel* en el capítulo 3, no resulta difícil notar que Cortázar no está exento del machismo latinoamericano al que se refiere, que por cierto constituye desde dentro su propio locus de enunciación, lo que se hace visible en el diferimiento del cambio de lugar para las mujeres y otras identidades. Si bien en este caso sería posible observar un índice de distanciamiento crítico, la heteronormatividad sigue efectivamente siendo un sesgo orgánico a su lectura de lo sexual, atravesada a su vez por una mirada psicoanalítica freudiana, y el tono condescendiente en su alusión al “temperamento homosexual” deja ver más los prejuicios todavía actuantes de una formación androcentrada que un conjunto de núcleos de sentido transformadores para una educación sexo-afectiva capaz de hacer que “los hijos” abandonen definitivamente el “campo discriminatorio”, tarea históricamente asumida por *las hijas* y *lxs hijxs*.

En lo que respecta a la bipolaridad capitalismo-socialismo, la reiteración anafórica del “Hay” que encabeza los últimos dos párrafos citados viene a señalar una necesidad urgente: la de resituar la mirada crítica al interior de los procesos revolucionarios para abrir la imaginación política y multiplicar las vías de acceso posibles hacia una transformación socialista. La apelación a una pluralidad irreductible (“Los muchos caminos del buen camino”) a contrapelo de la exigencia de una opción por lo unívoco (“Patria libre o morir” es el grito de Sandino que la revolución encarnará) tiene ecos lejanos en la escritura cortazariana.

En una entrada del *Diario de Andrés Fava*, publicado póstumamente en 1995 pero escrito hacia 1950, se lee: “Lo que me convendría estudiar es si cuando creo haber encontrado el buen camino, lo que ocurre es que he perdido todos los demás” (Cortázar, 1995, 31). La pluralidad constitutiva del *quehacer político*, tanto al nivel de lo individual como de un proyecto colectivo de emancipación, es un valor no negociable en el pensamiento de Cortázar, quien sobre el cierre del texto insiste en el imperativo de una autocrítica capaz de devolver su carácter contingente, de “posible” al rumbo socialista, en lugar de reificarlo en una forma cristalizada y monolítica: “sólo creo en el socialismo como posibilidad humana; pero ese socialismo debe ser un fénix permanente, dejarse atrás a sí mismo en un proceso de renovación y de invención constantes; y eso sólo puede lograrse a través de su propia crítica” (Cortázar, 1984, 17). La metáfora del fénix y su gesto de “dejarse atrás a sí mismo” hace eclosionar la rigidez, la univocidad de la construcción identitaria en la revolución, abriendo una suerte de fuga, no capturable por lo monolítico, que se presenta como un movimiento a cada paso re-subjetivante en la semiosis de lo vital. Para que esta metáfora cortazariana encaje con las lógicas administrativo-revolucionarias que pretende señalar es preciso reversionar el mito: lo que muere en cada incineración, entonces, es la plenitud de una certeza estable; lo que da nuevo nacimiento, lo que efectivamente abre “un proceso de renovación y de invención constantes” es la posibilidad de una confianza *interrumpida* de la revolución en “sí misma”, la chance de una pausa reflexiva en el itinerario que, no obstante, el gobierno sandinista habrá de seguir hasta el límite de identificarse absolutamente con él, hasta borrarle el carácter *contingente*, de *no-necesario* que alguna vez tuvo. En este punto, la praxis político-discursiva de Cortázar, en abierto combate contra lo que permanece uniforme, se deja leer como búsqueda de *iridiscencia*, en el sentido de multiplicación de lo diverso. Al recibir la distinción de la Orden Rubén Darío (Figuras 53 y 54), el 6 de febrero de 1983, el escritor reflexiona sobre la cultura revolucionaria:

¿Cómo ignorar las dificultades de las comunicaciones, los problemas étnicos, las múltiples trabas a esos contactos mentales capaces de eliminar poco a poco los tabúes y prejuicios, de acabar con las ideas fijas y sustituir todo ese aparato negativo y siempre peligroso por una conciencia clara de las metas revolucionarias en todos sus planos? Nicaragua no es Arcadia, sus carreteras y sus vías fluviales no son las de Suiza. Pero si la alfabetización dio los resultados que conocemos gracias a que una parte del pueblo fue el maestro de la otra parte, ahora es el momento en que los contenidos culturales, tanto de

orden intelectual como político, ético o estético, se ahonden en la conciencia popular gracias a ese mecanismo, de transmisión de individuo a individuo y de grupo a grupo, allí donde el que sabe algo esté dispuesto a comunicarlo y a hacer de toda cultura individual una cultura compartida. Pero cuando digo compartida no pienso de ninguna manera en una cultura repetitiva sino, muy al contrario, en un fermento mental y afectivo con todo lo que eso puede conllevar de discusión, polémica, aciertos y equivocaciones. Así como personalmente he defendido siempre el derecho del escritor a explorar a fondo su espacio de trabajo, pese al riesgo de no ser bien comprendido en el momento e incluso acusado de elitista o de egotista, así también veo esta cultura revolucionaria de Nicaragua como una palestra de ideas y de sentimientos en sus más diversas posibilidades y manifestaciones. Para mí la menor huella de uniformidad temática o formal sería un desencanto. La cultura revolucionaria se me aparece como una bandada de pájaros volando a cielo abierto; la bandada es siempre la misma, pero a cada instante su dibujo, el orden de sus componentes, el ritmo del vuelo van cambiando, la bandada asciende y desciende, traza sus curvas en el espacio, inventa de continuo un maravilloso dibujo, lo borra y empieza otro nuevo, y es siempre la misma bandada y en esa bandada están los mismos pájaros, y eso a su manera es la cultura de los pájaros, su júbilo de libertad en la creación, su fiesta continua. (Cortázar, 1984, 97-98)<sup>187</sup>

El tono marcadamente celebratorio en la dicción política de esta intervención no impide leer, en su conceptualización de la cultura en la revolución, más la fuerza prospectiva de un deseo –incluso quizá la sombra de un aviso que diga “cuidado”–, que una evidencia actual y ya consumada. En palabras de Olga Lobo, en Cortázar interviene una visión de la cultura entendida como “impulsión de un proceso de subjetivación dinámico que, actuando como acción política, conserva, al mismo tiempo, su independencia, rechazando todo *a priori* teórico en favor de una construcción en la contingencia” (Lobo, 2021, 401). Como sucede en *Prosa del observatorio*, una y otra vez, el peligro de resbalar hacia lo identitario que encierra se manifiesta como advertencia en la escritura cortazariana.

---

<sup>187</sup> Respecto de la última parte del discurso, Sergio Ramírez escribió: “Daniel [Ortega] me susurra allí en el estrado que ésta es una imagen muy certera, cuando se trata de los mismos pájaros el arte se cuida solo y qué hermosos son los cambios en las formaciones en vuelo. Nos gusta esa receta” (Ramírez, 1986, 130).



**Figuras 53 y 54.** Entrega de la Orden de la Independencia Cultural «Rubén Darío». En la primera foto, Sergio Ramírez y Ernesto Cardenal observan cómo Daniel Ortega cuelga la medalla en la camisa de Cortázar. En la segunda, el abrazo del poeta-sacerdote y el escritor argentino. (Material fotográfico de archivo perteneciente al Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica)

Estas fotografías muestran un momento donde la comunidad entre intelectuales y revolución sandinista era medular. Revisadas desde nuestro presente de lectura, cuando tanto Cardenal como Ramírez –proscritos en tiempos de Somoza– han sido perseguidos políticos durante el actual gobierno de Daniel Ortega, iniciado en 2007, las palabras de Julio Cortázar se vuelven una suerte de advertencia hacia el porvenir.

#### **4.3. *Un elogio del tres*: lo que se mueve entre individuo y comunidad**

En este momento de su producción, más precisamente hacia 1980, Cortázar publica junto con su amigo, el artista plástico Luis Tomasello, un libro extraño y prácticamente soslayado por la crítica especializada: *Un elogio del tres*. Se trata de un artefacto pequeño y delicado, resultante de una tirada de sólo cien ejemplares numerados que están compuestos de hojas sueltas en una caja. Decididamente desestimadas por la recepción de la obra cortazariana –los

artículos críticos disponibles en los que se las analiza con atención no llegan a contar media docena–, las hojas dispersas de este libro comienzan a actualizar otros sentidos en la medida en que se las dispone junto a otras textualidades, otras inquietudes escriturales y otras temporalidades –las de una revolución en curso pero también las de una amistad– sobre la mesa de trabajo.

El texto “Un elogio del tres”, suerte de poema breve a cargo de Cortázar, aparece sucesivamente en español, alemán y francés y se interpenetra con los dibujos de Tomasello, delgadas líneas diseñadas en los tres colores primarios “qui racontent symboliquement la démultiplication du spectre” (“que cuentan simbólicamente la multiplicación del espectro”) (Berriot, 1988, 205) y cuyas conjunciones van configurando figuras diversas en la espacialidad de la página. El proceso de composición del libro se deja entrever en una carta del escritor dirigida al pintor, que evidencia un procedimiento frecuente en los trabajos creativos en colaboración de Cortázar: la escritura viene después, como una especie de deriva de las imágenes visuales.

Querido Luis:

Aquí te va este texto para nuestro libro (digo “nuestro” con mucha pretensión, porque mi aporte es sobre todo una presencia de amistad y admiración, pero sé que para vos el resultado será eso, algo nuestro).

Trabajé como lo hago siempre en casos análogos. Miré y miré mucho tus composiciones, las tuve varios días como una baraja de póker sobre mi mesa, y cuando sentí el ritmo y vi que del *uno* se pasaba al *dos*, del *dos* al *tres* y que a partir de ahí el *tres* empezaba a jugar manteniéndose siempre en tres, el texto nació solito (Cortázar, 2012, 196).

Me interesa especialmente señalar que es la presencia de una amistad la que vuelve “nuestra”, es decir común, la producción de sentidos del libro: escritura *con* otro que es también una “presencia de amistad” entendida como forma de participación colectiva. Si son las composiciones de Tomasello las que dinamizan el proceso de escritura cortazariano, el poema resultante es enviado para que el pintor pueda volver a pensar sus imágenes, su presencia inmanente y amistosa junto a las formas verbales recibidas. Durante este proceso creativo intersemiótico, la mirada de Cortázar se detiene en las implicancias de la disposición espacial del texto en las hojas y ofrece el debate a Tomasello al enviarle el manuscrito:

Hay una posibilidad, que ya hablaremos. Cuando en el sentido de algunos versos hay una coma (que aquí no he puesto) pienso que quizá se podrían separar un poco más las



palabras para que el ojo reconozca la coma, o sea la pausa, y entonces el sentido se vuelve más claro. Un ejemplo:

Estos versos te los he copiado así:

Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO  
NACIO EL SUDOR NACIO LA MUERTE

Pero también podría ir así:

~~Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO~~  
~~NACIO EL SUDOR NACIO LA MUERTE~~

(no vale)

Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO  
NACIO EL SUDOR NACIO LA MUERTE

En este caso el ojo registra una pausa (equivalente de una coma) entre “sudor” y “nació”. O sea que la lectura se simplifica. Se trata de que vos me digas cuál fórmula preferís frente al problema de la composición tipográfica (ibid.197)

La tapa del libro es ya una anticipación de lo que vendrá: tres barras horizontales, amarilla, azul y roja sucesivamente, están situadas por toda seña en donde lxs lectorxs esperarían encontrar informaciones tales como el título o la autoría (Figura 55). Lo que sigue es un único epígrafe general, que recupera el último verso de “Del amor navegante”, poema de Leopoldo Marechal: “CON EL NÚMERO DOS NACE LA PENA” (Figura 56). Esa elección enfatiza, desde el inicio, la relación que el pensamiento binario tiene con las pasiones tristes. A continuación, transcribo en doble columna el cuerpo del poema, que en su diagramación original ocupa siempre un espacio muy reducido de la página (Figura 57), más bien habitada por el blanco del papel y el amarillo, el azul y el rojo de las barras rectangulares (Figura 58):

AQUI DEL UNO AL DOS  
DEL DOS AL TRES

UN TRES QUE SE SOSTIENE Y BAILA  
DESDE SI MISMO  
CONSIGO MISMO  
UNA DANZA QUE BUSCA ENCUENTRA Y PIERDE  
PARA BUSCAR DE NUEVO  
EN SU LIVIANO JUEGO DE COLORES  
DE DISTANCIAS Y DE ANGULOS

EL DOS NO VOLVERA  
TAMPOCO EL UNO

EL UNO YA NO ES UNO SOLO  
NI EL DOS ES SOLAMENTE DOS

FUERON ORIGEN FUERON  
ACASO TAMBIÉN PENA  
Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO  
NACIO EL SUDOR NACIO LA MUERTE  
COSAS SIN IMPORTANCIA  
PUESTO QUE DEL EDEN Y DEL CASTIGO  
NACIO TAMBIEN LA ALEGRIA

ESTO ENTRE TANTO Y TANTO  
ESTA DANZA DEL TRES

QUE IGNORA AL DOS Y AL UNO

COMO IGNORA EL EDEN  
Y HACE FRENTE AL CASTIGO

SOMOS LOS REBELADOS  
LOS VERDADEROS ÁNGELES

CON EL UNO Y EL DOS HACEMOS TRES  
QUE ES MUSICA Y TRIANGULO Y ESCANDALO

DEL TRES SALTAMOS A LA ESPIGA AL VIENTO  
EL TRES ABATE EL CERCO QUE ENCERRABA  
AL DOS EN DIALOGO SIN ECO  
AL UNO EN SU PERFECTA IMPERFECCION DE  
ESTATUA

Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO  
NACE POR SOBRE TODO LA ALEGRIA  
CUANDO DEL DOS AL TRES IRRUMPE EL HOMBRE

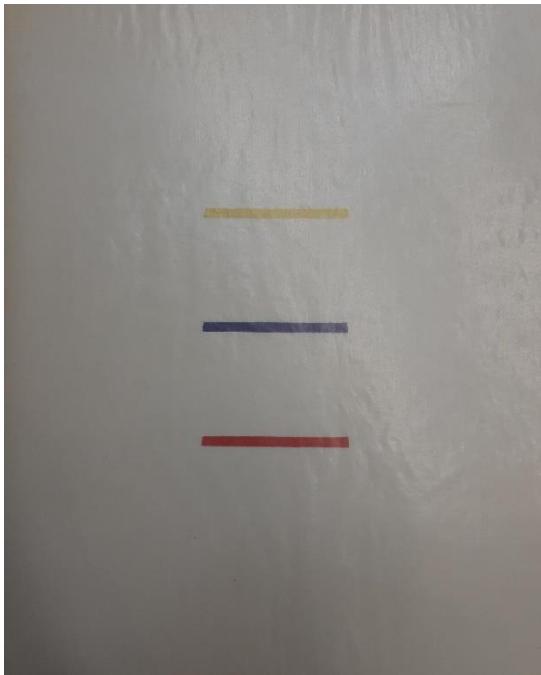
EL HOMBRE REBELANDOSE Y RIENDO  
CONTRA EL SUDOR CONTRA LA MUERTE

LA HUMANIDAD NACE DEL TRES

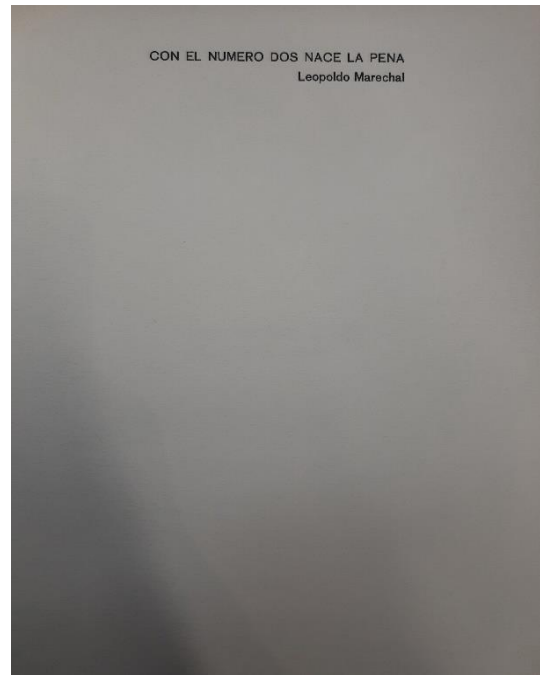
LOS VERDADEROS ANGELES QUE DANZAN

LAS INFINITAS TRIADAS DE SU DANZA

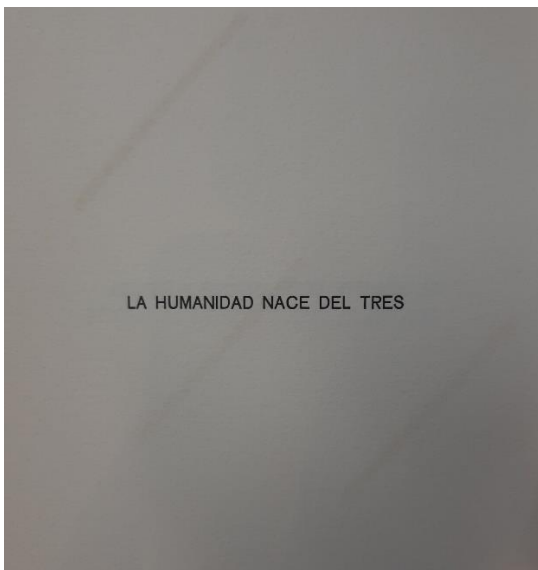
(Cortázar, 1980, 10-40)



**Figura 55.** Portada de *Un elogio del tres*



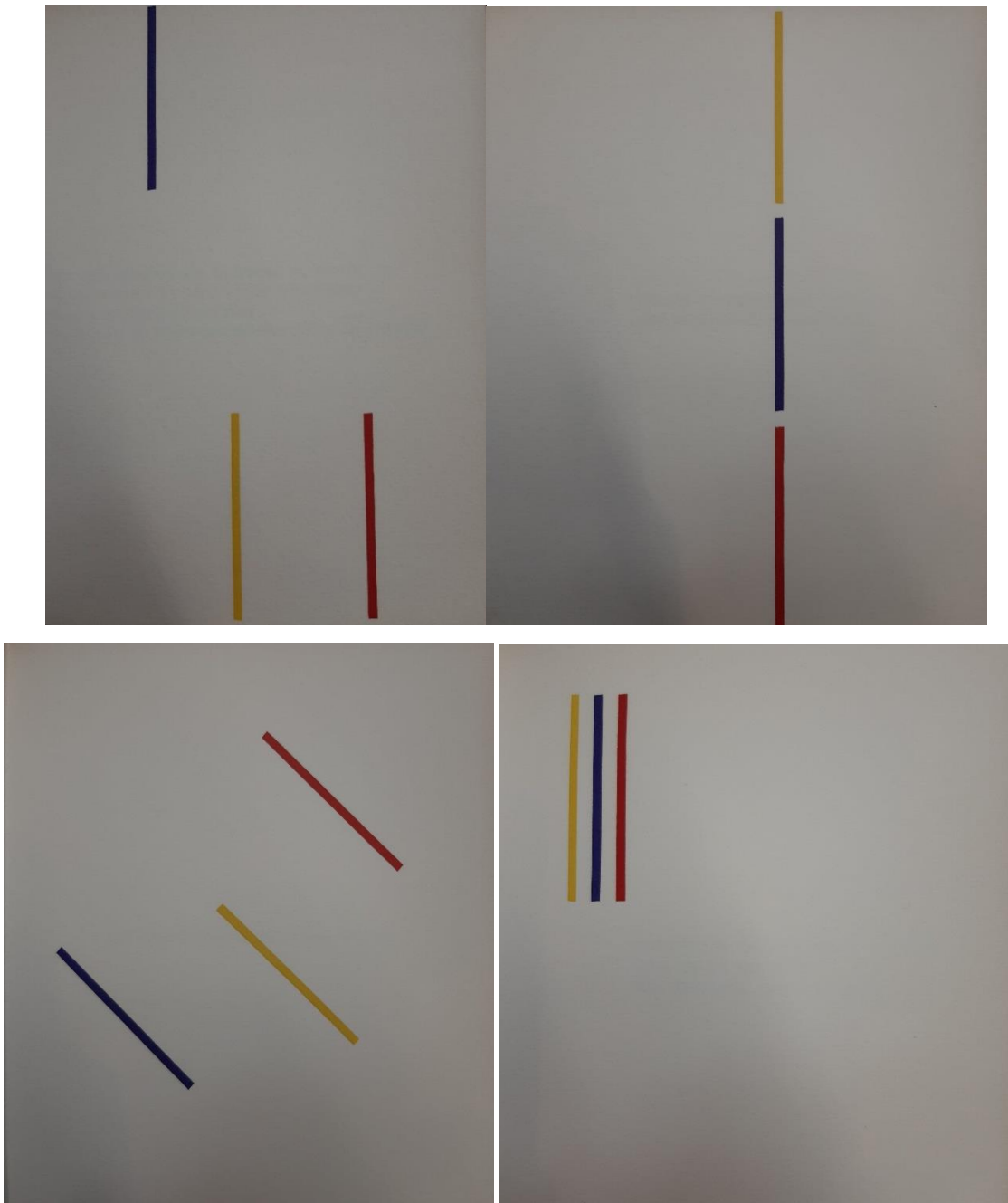
**Figura 56.** Epígrafe general



**Figuras 57 y 58.** El ejemplar consultado de *Un elogio del tres* pertenece al Archivo del Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Si el poema “nous raconte à sa manière la Genèse du monde” (“nos cuenta a su manera la génesis del mundo”) (Berriot, 1988, 205), el acento lírico está puesto en una humanidad que “NACE DEL TRES”. En esto parece consistir la principal propuesta poemática. La pregunta, por lo tanto, es: ¿qué corresponde entender por ese tres? Al revisar los versos, se observa que es un tres que, ante todo, “SE SOSTIENE Y BAILA”. “SE SOSTIENE”: no se trata de una instancia que dibuje un movimiento circular sino del resultado de un paso que va del *uno* al

*dos* y del *dos* hacia sí mismo, hacia lo *sin par*. Si hubo un origen ahí, ese origen no fundamenta la ontología del *tres*, ya que “EL DOS NO VOLVERA / TAMPOCO EL UNO”. Pero el *tres* también “BAILA”, no se decide a estabilizarse en un punto, no se contenta con permanecer idéntico a sí mismo. Algo lo expulsa de su mismidad, desde sí mismo: la suya es una danza que “BUSCA ENCUENTRA Y PIERDE / PARA BUSCAR DE NUEVO”. El encuentro, entonces, no viene a cortar el devenir del *tres*, cuyo horizonte está siempre abierto a una pérdida por venir. Por su parte, el orden es, paradigmáticamente, único: el *uno* y el *dos* marchan siempre juntos porque se corresponden, se pertenecen recíprocamente, el “DOS EN DIALOGO SIN ECO” y el “UNO EN SU PERFECTA IMPERFECCION DE ESTATUA”. Ese orden es el que inaugura, origina “EL EDEN Y EL CASTIGO”: salirse de ese orden no es sin consecuencias porque de ahí “NACIO EL SUDOR NACIO LA MUERTE” y “NACIO TAMBIEN LA ALEGRIA”. De tal modo, parecería ser que la voz poética desconfía de lo edénico, al intuir ahí una violencia originaria de la que es preciso huir, fugarse, abrirse. Sólo quienes se animan a cruzar ese límite, quienes se rebelan contra el orden estatuido por lo único, quienes abaten el cerco de la circularidad, devienen “LOS VERDADEROS ANGELES”. Si en la parábola de Benjamin el ángel de la historia es impulsado hacia el futuro por una tempestad paradisíaca llamada *progreso* (Benjamin, 2008, 45), esta humanidad que “SOMOS”, hija del *tres*, descendiente de una rebelión constitutiva, es capaz de encontrar vías de escape a la teleología identitaria, de jaquear “la manufactura global de lo humano” (Cusicanqui, 2018, 17). El *tres* que Cortázar *elogia* “SE SOSTIENE” porque responde a un ritmo vital en donde habita una *diferencia*, una disparidad inerradicable que lo fuerza hacia un afuera de sí. En sentido análogo, los dibujos con los que la escritura poética se interpenetra no proyectan nunca formas cerradas (Figuras 59, 60, 61, 62):



Figuras 59, 60, 61 y 62

Las tres barras se agrupan de múltiples modos: más cercanos o más lejanos entre sí, tendientes a la simetría o distorsionándola deliberadamente, alineados o evidenciando los blancos comunicantes de la hoja, los tres trazos se sostienen en una existencia triádica “QUE ES MUSICA Y TRIANGULO Y ESCANDALO”. ¿Qué es lo escandaloso en esa configuración? Se puede conjeturar: ninguna cercanía se vuelve cerco. Una vez que el *tres* acontece, las formas

contingentes de su devenir se sustraen al retorno de lo unitario o lo binario: el *tres* es eso que se pone a bailar *entre* el *uno* y el *dos*.<sup>188</sup>

Los versos, por otro lado, insinúan con su ritmo un juego casi cabalístico: el poema incluye tres estrofas con dos versos de tres palabras cada uno, conjunto cuyos sentidos vertebran los núcleos problemáticos del poema: “EL DOS NO VOLVERA / TAMPOCO EL UNO”, “FUERON ORIGEN FUERON / ACASO TAMBIÉN PENA”, “SOMOS LOS REBELADOS / LOS VERDADEROS ÁNGELES”. Lo propio de lo humano, propone el poema, no está dado entonces por la unidad pura de la existencia edénica, la identidad inmutable de lo angelado, la regularidad de un movimiento rectilíneo sino por una verdad siempre por venir que se gana por rebelión y que se sostiene en su carácter impar por triádico, en una grupalidad contenciosa que se pone a danzar consigo misma, dando paso a figuras no predecibles. Esto supone una apuesta que es también, en palabras de Derrida, una advertencia: “Ahí donde el *nosotros* sea una especie de comunidad fusional donde la responsabilidad se ahoga, veo un peligro” (en Fathy, 1999). Lejos de la absorción de lo otro por lo mismo, eso que resiste en estas escrituras tiende a lo moviente, a un devenir sin prescripciones, a la tensión productiva de lo contencioso y lo contradictorio, a un enhebrado heterogéneo, un tejido multiforme que no se resigna ni a la atomización ni a la fusión identitaria de sus elementos constitutivos.

La pregunta por la contradicción existente entre persona individual y comunidad es una cuestión que –como se verá en el análisis de *Teoría del túnel* (1994 [1947]) desarrollado en el próximo capítulo– no deja de inquietar la escritura cortazariana. En “Noticias del mes de mayo” (1969), suerte de proclama-*collage* publicada en el número 53 de la revista *Casa de las Américas* al calor de las jornadas de revuelta de 1968 en París, Cortázar recoge una frase atribuida al escritor y referente intelectual del mayo francés, Alain Jouffroy: “Hay algo que podría matarnos: la interdicción de hacer entrar la revolución colectiva en el individuo, y al individuo más individual en la revolución” (Cortázar, 2014, 85); diez años más tarde, en alusión al vigésimo aniversario de la revolución cubana, se refiere al mérito de mantener el

---

<sup>188</sup> En este punto, la “disolución de la creencia en lo Uno” (Mesa Gancedo, 2015, 873) hace constelación con la instancia de *entre-lugar*, abordada previamente en esta tesis. Al respecto, resulta sugerente recuperar el extenso poema de Cortázar “Entre esto y aquello” (*Le ragioni della colera*), sin fecha pero cuyo momento de escritura sería cercano a 1982, en donde el sujeto lírico se refiere a un “/espacio/” entre el *yo* y el *nosotros* que sería “/cáncer de lo uno/” (Cortázar en Mesa Gancedo, 2015, 873).

“difícil equilibrio entre la individualidad llena de savia y de ansias de vida, y la conciencia colectiva que es la base de todo socialismo que merezca su nombre” (Cortázar, 2006, 618). Ese difícil equilibrio es una contradicción a habitar: ahí, en ese ángulo tercero de visión, es donde la dinámica bipolar se traba y se quiebra y con ella una tradición de pensamiento que fue –y en buena medida sigue siendo– adoptada por la *exigencia comunista* (Nancy, 2001; Blanchot, 2016).<sup>189</sup> Es su fijeza, su constitución monolítica –una sola pieza con dos polos– la que favorece la fractura y el colapso del sistema de subordinación de uno de los elementos por el otro.<sup>190</sup>

En 1979, al ser consultado por su visión de la identidad cultural latinoamericana, por su parte, Cortázar expresa: “estamos muy lejos de haber alcanzado una noción clara de esa identidad -de la que debería desgajarse automáticamente la noción de unidad profunda, de unidad dentro de las particularidades y las diferencias” (Cortázar, 2006, 625). Se trata de liberar la circulación de una potencia de lo humano que no se fundamenta en un origen único y puro (“LA HUMANIDAD NACE DEL TRES”) sino que se pone a danzar y a performar figuras con ritmos no predecibles, precisamente porque “IGNORA AL UNO Y AL DOS / COMO IGNORA EL EDEN / Y HACE FRENTE AL CASTIGO” (Cortázar, 1980). Mutabilidad de lo revuelto, devenir latente de la diferencia: “Lo único inmutable en el hombre es su vocación para lo mudable; por eso la revolución será permanente, contradictoria, imprevisible, o no será. Las revoluciones-coágulo, las revoluciones prefabricadas, contienen en sí su propia negación, su Aparato futuro” (Cortázar, 2014 [1969], 97). Su noción de resistencia cultural responde más a “una preocupación político-filosófica que a una posición dogmática o categórica hacia el rol del intelectual en los procesos revolucionarios” (Lobo, 2021, 401). Resistente a la futuridad lineal ofrecida por ciertas interpretaciones entonces predominantes sobre los socialismos latinoamericanos triunfantes, la apuesta cortazariana se inscribe en un campo de

---

<sup>189</sup> Durante una estancia de investigación en Poitiers, en abril de 2022, tuve ocasión de entrevistar a Alain Sicard, ex director del CRLA y amigo de Cortázar. Entre varias observaciones sobre la idea de comunidad, Sicard recordó su sorpresa por “el poco conocimiento de teorías marxistas” del escritor argentino y al respecto señaló: “Lo que le interesaba era la contradicción no superada, mantenida viva [...] Su relación con Nicaragua nunca se planteó en términos teóricos” (Sicard, inédito).

<sup>190</sup> En una nota manuscrita aparecida en *Papelitos*, Cortázar escribe: “Para bien o para mal – yo tengo mi idea – jamás me verán fijo en una posición, opinión, o corriente que pretenda imponerse a base de fijeza, o sea fijación, o sea compartimentación.” (2009b, s/p).





-Gog y Magog-  
pero los 2 bloques son en realidad un solo bloque  
(que está contra el Cordero)  
y caerá fuego del cielo y los devorará  
(ibid.110)

Como explicaba previamente, para 1965 el proyecto de una comunidad contemplativa en Solentiname ya está en marcha y el poeta –quien había sido parte del fallido levantamiento de 1954 contra Anastasio Somoza García conocido como la “Rebelión de abril”– está ya hace tiempo en contacto con el Frente Sandinista de Liberación Nacional, fundado en 1961. Leídas desde ese marco, las referencias poéticas –y llamativamente proféticas– a los “líderes revolucionarios que aún no son dictadores / pero lo serán después”, por un lado, y a los “2 bloques [que] son en realidad un solo bloque”, por otro, resuenan con los sentidos disruptivos señalados anteriormente, en la medida en que expresan una sensibilidad compartida entre la escritura cortazariana y la del poeta nicaragüense: una visión *tercera* –aquella que mira hacia modos alternativos, *no monolíticos*, de concebir las alternativas– que tiene implicancias multidimensionales concretas. En efecto, y tal como explica Porrúa, la militancia desde dentro del FSLN por parte de Cardenal no debería impedirnos recordar

sus titubeos iniciales, su desconfianza cuando conoce a Tomás Borge y a Amador Fonseca, su participación con acciones claras en una de las líneas no tradicionales del sandinismo, la que se llamó luego ‘tercerismo’ y aglutinaba a figuras como Sergio Ramírez, Daniel Ortega, Germán Pomares –la línea a la que adhirió la comunidad de Solentiname–. (Porrúa, 2004, 2)<sup>192</sup>

Ahora bien, la remisión a una terceridad como dimensión de una posibilidad creadora resulta ser una operación constitutiva de la concepción cortazariana sobre la práctica de la escritura. Durante una conferencia de 1976, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, Cortázar sostiene que lo fantástico es “el rasgo predominante” de su obra y al respecto explica:

---

<sup>192</sup> La tendencia tercerista –o insurreccional– surge a comienzos de los setenta, con las primeras disputas al interior del Frente, y cobra entidad pública hacia 1976. El principal foco de disenso tenía que ver con el modo en que el sujeto revolucionario era concebido: si para las otras dos fracciones se trataba de convocar con exclusividad a los campesinos y los trabajadores urbanos, el “tercerismo” señalaba las debilidades de ambos grupos para constituirse como vanguardias e instaba a abrir el diálogo también con sectores de la pequeña burguesía (Fernández Hellmund, 2013).

Lo fantástico...se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera, de un tercer ojo...Hay quien vive satisfecho en una dimensión binaria...La literatura ha cumplido y cumple una función que debiéramos agradecerle: la función de sacarnos por un momento de nuestras casillas habituales y mostrarnos, aunque sólo sea a través de otro, que quizás las cosas no finalicen en el punto en que nuestros hábitos mentales presuponen. (Cortázar, 1994, 100)

Es el pensamiento binario que orienta cierta forma imperante de organizar el mundo –de articular de un modo regulado y causalista los acontecimientos en una narrativa histórica coherente– lo que este tercer ojo se empeña en aguijonear a fuerza de hacer emerger el espacio *otro* del intersticio que, en la medida en que abre bifurcaciones inesperadas, amenaza con indeterminar toda frontera dadora de una identidad fiable, definitiva, calculable. Le cabe a la literatura, dice Cortázar, cumplir tal función. Respecto de *Un elogio del tres*, el crítico Peter Standish sostiene que ahí se presenta una escritura “programática, es un manifiesto personal que se dirige hacia afuera” (Standish, 2000, 283). ¿Es efectivamente esta escritura un manifiesto, un programa? Y si así se la considerase, ¿hacia qué afuera se dirige y por qué?

#### **4.4. Por una multivocidad en la revolución: variaciones de una escritura crítica**

La relación de Cortázar con Nicaragua está a cada paso mediada por su experiencia vital junto a lxs cubanxs en su proyecto revolucionario: las resonancias del caso Padilla, que permitieron “separar el trigo de la paja fuera de Cuba”, los “siete años de silencio y de ausencia” (Cortázar, 1984, 13) (en verdad son cerca de cinco, que van de 1971 a 1976) y el reencuentro con sus compañerxs y amigxs de Casa de las Américas –en 1976– constituyen una especie de arcilla con la que el escritor va trabajando sus respuestas, sus formas de ejercer una responsabilidad con otrxs, diversas aunque sostenidas, frente al llamado sandinista.<sup>193</sup> Es esa arcilla la que le permite señalar, como se verá a continuación, las consecuencias de un “‘angelismo’ europeo”

---

<sup>193</sup> Tras la aparición de “Apocalipsis de Solentiname” en el número 98 de *Casa de las Américas*, en octubre de 1976 Cortázar le escribe a Fernández Retamar desde Nairobi, Kenia: “Pienso además, que habiendo publicado el cuento, no es demasiado necesario e incluso bueno que incluyan otro texto mío por el momento. No quiero decir con eso que deban pasar otros siete u ocho años, pero creo que tampoco debemos poner demasiado énfasis después de haber puesto demasiado vacío.” (Cortázar, 2012d, 594).

que acaso también permeó –en parte– sus encuentros con el tiempo histórico de las revoluciones latinoamericanas.

En febrero de 1983 Cortázar escribe un texto titulado “Diez puntos sobre las íes” (Cortázar, 1983) en respuesta dos artículos publicados en *Le Monde* por los periodistas Marcel Niedergang y Charles Vanhecke. Allí denuncia una reacción europeísta frente a la insurrección nicaragüense estructurada en tres fases:

De entrada, el título del artículo: *La revolución confiscada*, perfecto ejemplo de lo que se podría llamar el “angelismo” europeo y que quedó demostrado de sobra en el caso de Cuba. Primer tiempo: ¡Ah, la revolución! ¡Oh, la revolución! Todo parece perfecto visto desde la imperfección y las nostalgias de Europa: surge de nuevo “el buen salvaje”, la pureza, el ideal de la libertad al fin realizado. Segundo tiempo: La revolución (cuya pureza dura 15 días, dijo una vez Jean Cocteau que era mucho menos frívolo de lo que se piensa) entra en sus conflictos internos, descubre sus limitaciones y sus escorias, ataca y defiende con todo lo que eso tiene de humano, de demasiado humano. Reacción del angelismo europeo: ¡Oh, decepción! (Automáticamente toda decepción engendra antagonismo abierto o larvado). Tercer tiempo (éste): El angelismo decepcionado se desquita denunciando y deplorando errores y fracasos. *Y solamente éstos*, o casi: Niedergang y Vanhecke no han hecho otra cosa en el caso de Nicaragua [...] Muchas críticas son posibles, claro está, porque nosotros no somos falsos ángeles (Cortázar, 1983, p71-73)

En tanto “verdaderos ángeles” (Cortázar, 1980), expresión utilizada por Cortázar en *Un elogio del tres*, la mirada sobre (y desde) *lo paradisiaco* como manifestación de una pureza originaria es una y otra vez impugnada en su fundamento y, como señala Delgado Aburto, en buena medida la lógica administrativa sandinista coincide con la lógica del paraíso, en el sentido de que “es entendida como un compromiso con la subjetividad nueva, la del hombre nuevo” (2014, 119-120). Desde la perspectiva cortazariana el “angelismo europeo” va dejando ruinas a su paso acelerado por la vía recta del *progreso*, cuyo horizonte está inexorablemente cargado de implicancias apocalípticas. A menos que haya rebelión: a diferencia del *Paradise lost* de John Milton (1667), donde la caída de las huestes luciferinas es resultado de una derrota celestial, en la lectura de Cortázar los “verdaderos ángeles” son los que deliberadamente escapan a –y así se rebelan contra– la univocidad de la verdad divina, verdad unitaria y monocorde por antonomasia, para buscar una verdad *otra* que no dura, que sólo sirve para ser buscada y perdida de inmediato en el encuentro. Sólo los “falsos ángeles” ponen la crítica de su verdad más allá de lo posible. *Búsqueda, encuentro y pérdida* constituyen las tres formas coexistentes en que el *tres* se da en su camino de *no-retorno-a-lo-uno* por la vía de la

alegría, a la que la caída desde el edén daría nacimiento. En este sentido, la amenaza que pesa sobre la comunidad de Solentiname, en tanto experiencia histórica inscrita en la fase insurreccional del proyecto político sandinista, es al menos doble: si por un lado, en lo inmediato, está sometida a la inminencia de un ataque somocista que procura destruir todo agenciamiento comunitario para volver a consolidar el orden represivo-dictatorial, por otro, existe el riesgo de construir cercos demasiado altos e inamovibles, de cavar demasiado hondo la trinchera de lo original-paradisíaco y reificar una presunta pureza primigenia, una forma de unidad rigurosamente exenta de diferencias que se cierra sobre sí misma e impide toda participación en el devenir de los posibles. En su marcha junto al pueblo sandinista de Nicaragua, tras cerca de catorce años de encuentros y desavenencias con las políticas culturales promovidas por el gobierno revolucionario en Cuba, Cortázar no dejará nunca de señalar toda tendencia a la “monolitización” (Cortázar, 2006, 520) por parte de la nueva Junta de Gobierno sandinista cada vez que lo crea necesario. Hacia 1981, durante un “mensaje de cronopio” titulado “A mis compañeros nicas, con un hasta pronto y un abrazo” (ibid.738-740) –texto mecanoscrito que permaneció inédito hasta 2006– el escritor alerta:

el mensaje no contiene nada importante porque no solamente yo no soy importante, afortunadamente, sino que tampoco es necesario dejarles un mensaje [...] Por eso solamente voy a decirles tonterías necesarias, esas cosas que a veces les dicen los niños a los grandes (y se ganan un bofetón porque dieron justo en el blanco y eso duele) o los locos a los cuerdos (y les meten doble llave a la celda para que se serenen) o los poetas a los políticos (y ojo, hermano).

Voy a decirles solamente una cosa, compañeros; cuidense del énfasis [...] Tiene algo de serpiente, de enfermedad, y casi no parece una palabra española. Pero pasa que en los procesos populares, exactamente ahí donde cantan tantos pájaros...el énfasis está siempre agazapado, llevo treinta años viéndolo asomar como un ofidio de insinuante cabeza en tantas luchas populares, en tantas marchas hacia la conquista de la alegría, la felicidad común, la danza de los pueblos, el énfasis espera agazapado para inmovilizar el ritmo verdadero de la vida, para darle un compás monocorde de reloj o péndulo, marcha forzada en vez de alegre carrera desatada, lenguaje de ópera sustituyendo el habla pajarera que es el habla de la felicidad.

Lo digo porque a veces, aquí, escucho los mensajes de la televisión o de la radio, lo digo porque el énfasis es la lepra del habla que los está contaminando por contagio (y lo que es peor, contagio del énfasis que impera en la publicidad capitalista, en la academia de la lengua Coca-Cola o Buick o cualquier otra mercancía que hay que vender a toda costa). Y entonces oigo, y se me caen el alma y las orejas, óóóóigo que un Comandááááááante anuncióóóóóó que se tomarán medíííííídas, o que ÉSTA ES LA PÁÁÁÁÁÁÁÁÁÁTRIA DE SANDÍÍÍÍÍÍNO !!!!!!! (Cortázar, 2006, 739-740)

Más allá de la invocación mediata de Sandino –para ese momento, espíritu o mito fundante–, no hay nombres propios en ningún momento de la carta. El modo de hacer pasar al propio bando la crítica –en tanto componente intelectual indisociable de la construcción política– es una vez más la desreferencialización del objeto criticado. La alusión a los tres pares, que asocia al niño con el loco y el poeta a la vez que articula al grande, al cuerdo y al político –al político cercano, al semejante, al *amigo*, aquel cuyas prácticas suscitan la advertencia, “ojo, hermano”– permite deslindar dos maneras en conflicto de entender la coexistencia: de un lado, lo común de la felicidad, la alegría y la danza, elementos no casualmente asociados al *tres* en el poema antes analizado; por otro, la cabeza del “ofidio” que siempre amenaza con cooptar (y también “inmovilizar”, dar “un compás monocorde” a) lo “tantas”, lo pajarero-múltiple de las luchas populares. Si la direccionalidad del mensaje a transmitir “a mis compañeros nicas” –y presentado bajo el oxímoron “tonterías necesarias”– pudiera ser aún confusa, el último párrafo citado hinca más hondo el dedo en la llaga: el énfasis de *ellos*, de “la academia de la lengua Coca-Cola”, de Buick y de cualquier otra mercancía capitalista, ya está *aquí* expandiéndose entre *nosotros* por contagio, en el tono general de la lengua con que se habla, se anuncia y se dirige.

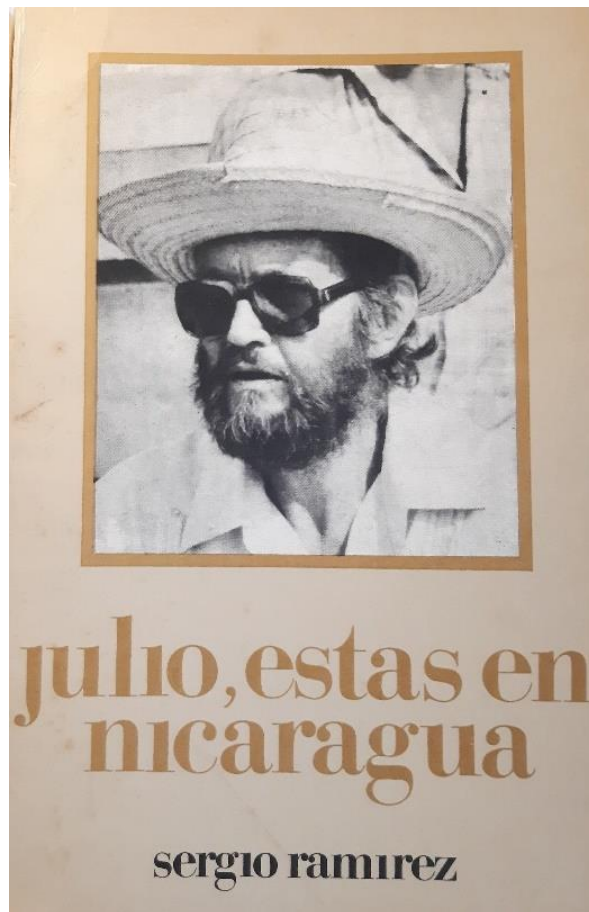
A partir de la experiencia cubana, el escritor pone a jugar en Nicaragua las estrategias retóricas necesarias para afectar el campo de lo decible desde la órbita de la izquierda, en un sostenido intento de negociación que sabe imprescindible. Si llegados a esta instancia se vuelve necesario hablar de una política de la amistad entre Cortázar y el proceso revolucionario en Nicaragua, entre escritura y comunidad, entre literatura y revolución, es momento de indagar las vertientes de la corriente afectiva ya muchas veces señalada: ¿de qué intensidades materiales está compuesta esa red de afectos? ¿cuáles son los nodos por los que se pone a circular esa existencia responsable? ¿qué gestos, qué actuaciones *políticas* –en el sentido de un poder decisorio sobre el propio nombre de autor (Gómez, 2015, 19)– subtienden su curso? ¿cuánto –y cómo– llega hasta la lectura que podemos hacer hoy, cuando la espuma de los discursos y debates epocales que signaron esa relación pareciera ser residual?

#### **4.5. Corrientes afectivas e inscripciones escriturales: emergencias inesperadas de una trama subterránea**

En la medida en que las conformaciones biográficas más circulantes de Cortázar han tendido a soslayar los itinerarios del escritor –y su escritura– por el campo político latinoamericano (Gómez, 2007) y, más ostensiblemente, por el territorio nicaragüense, se torna necesario reconfigurar la historia de sus acciones políticas ¿Cómo se escribe –cómo ha sido escrito– ese afecto por las subjetividades ahí configuradas?

##### **4.5.1. *Julio, estás en Nicaragua***

En 1985 Sergio Ramírez publica en Ediciones Muchnik (Barcelona) su libro *Julio, estás en Nicaragua*, que un año después sería reeditado por Nueva Nicaragua –proyecto editorial del que es fundador y sello responsable de la primera edición de *Nicaragua tan violentamente dulce*–, y por la editorial Nueva América en Argentina. A esta última edición corresponde la portada con la fotografía de un Cortázar con lentes de sol y sombrero de paja, tomada en el país centroamericano (Figura 63). Por entonces, Ramírez ocupa el cargo de vicepresidente de Nicaragua, en una fórmula encabezada por Daniel Ortega.



**Figura 63.** Portada de *Julio, estás en Nicaragua*, Editorial Nueva América, 1986

Las 145 páginas del volumen reúnen una serie de relatos testimoniales, ensayos breves y reseñas históricas, resultantes de distintos momentos y procesos de escritura, que orbitan en torno a la relación de Cortázar con Nicaragua a la vez que irradian hacia otros lados, volviendo legibles distintas formas de comunidades afectivas.

Tras una breve dedicatoria general, “Gracias Julio”, aparece el poema “Noticia para Viajeros”, de Cortázar, cuyas últimas tres palabras –“estás en Nicaragua”– coinciden con las del título del libro de Ramírez. Lo que sigue parece estar orientado por un doble estímulo: por una parte, se trata de registrar la historia –Ramírez habla de “daguerrotipos” (1986, 23)– del vínculo de amistad que enlaza a Cortázar con él –y con otrxs– a través de un armado compuesto de saltos tempo-espaciales entre los sucesivos textos, en los que la narración no deja de oscilar entre el uso del pasado verbal y el presente histórico; por otra parte, a la manera de un diario personal, el tono testimonial predominante tiende a la reconstrucción, meticulosa aunque por momentos casi telegráfica, de los itinerarios y las formas de

participación del escritor argentino en el proceso de transformación sandinista, para lo cual se sirve de abundante material documental, en muchas ocasiones reproducido de manera facsimilar, a la vez que casi todos los títulos de los apartados brindan información sobre el tiempo y el lugar de los acontecimientos narrados: “Octubre, 1967. León, Nicaragua”, “Verano, 1974. Ostberlin”, “Enero, 1978. La Habana”. Así, el breve texto “Los viajes de Julio Cortázar a Nicaragua” funciona como nota-recordatorio que organiza de un modo sistemático el orden de sus visitas al país centroamericano, inscribiendo las coordenadas biográficas del escritor –la presencia o ausencia de distintos vínculos afectivos, las enfermedades, las anécdotas que apelan a la complicidad de lxs amigxs involucradxs– en la temporalidad propia de la revolución en curso, como si se tratase de la urdimbre y la trama de un mismo tejido:

Dejando por aparte su incursión clandestina a Solentiname en abril de 1976, podemos decir que los viajes de Julio Cortázar a Nicaragua después del triunfo revolucionario del 19 de julio de 1979, fueron cinco:

1. Primera llegada junto con Carol Dunlop, en septiembre de 1979, París/Martinique/Panamá (donde le roban el pasaporte) y hacia Managua en el avión ejecutivo de Somoza. Su estadía dura hasta finales de noviembre, asiste a los funerales de Carlos Fonseca cuyo cadáver es traído desde Zinica a Managua; se va después de la nacionalización de las minas.
2. Tras un largo período en que no volvió (aquí habría que preguntarle a Tomás [Borge], a Claribel [Alegría] ¿no volvió realmente?) llega en marzo de 1982 para la reunión para la reunión del Comité Permanente de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos, junto con Chico Buarque, Mariano Rodríguez, García Márquez, Matta...
3. Está de nuevo en Nicaragua al poco tiempo, para el III Aniversario de la revolución que celebramos en Masaya, julio de 1982. Se queda hasta fines de agosto, o principios de septiembre. Regreso imprevisto a París con Carol, enferma de muerte. Recordar San Francisco del Norte, El Velero.
4. Cuarto viaje, enero de 1983. Vuelve ya sin Carol. Vigilia en Bismuna, orden de la independencia cultural «Rubén Darío». Visita final a Solentiname.
5. Último viaje, julio de 1983. IV aniversario de la revolución, acto central en León. Entrega de títulos de reforma agraria en El Ostional. Las madres de Belén. (Ramírez, 1986, 77-78)<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> El recuento final de las visitas nicaragüenses de Cortázar (seis en total) es confirmado por el propio escritor en una entrevista de doce minutos concedida a la radio española en enero de 1983, mientras hacía escala en Madrid antes de su viaje a Cuba y Nicaragua y en la que anuncia la próxima publicación de *Deshoras* por Alfaguara. Por otro lado, en ese reportaje Cortázar se refiere a su condición *militante*: “mi problema es tratar de seguir escribiendo, por un lado, lo que a mí me gusta hacer, cuentos y novelas, y al mismo tiempo, ocuparme de una manera militante por el destino y la lucha de pueblos como el de Chile, el de Argentina, el de Nicaragua” (archivo RTVE).



En pocas líneas, el texto recupera –en maraña, fragmentariamente– una serie de experiencias vitales compartidas capaces de arrojar a la lectura la red de afectos que el resto del libro va desanudando. El libro de Ramírez comienza con la visita, junto a su esposa, Luis Tomasello, Roberto Armijo y Armando Morales, a las tumbas de Carol Dunlop y Cortázar en el cementerio de Montparnasse:

Con las manos en el abrigo yo siento el olor de un piso encerado, unos tacones de mujer retumban en los tablones de madera, y la estela de espuma del bote que nos acerca a la isla de Mancarrón en Solentiname se deshace bajo el brillo del sol en la distancia, el avión militar aterriza entre las lomas desoladas en la pista de Siuna y te ciega la resolana de vidrio molido en la playa del Velero frente a Puerto Sandino, y los campesinos del Ostional que no me oyen, y las madre de Belén en la penumbra.

Las tumbas son para recordar. Y uno está de pie allí, en silencio, para eso, y vos vas a armar la memoria de todos esos encuentros usando este recurso fácil que consiste en pararse frente a una tumba y recordar. (ibid.18)

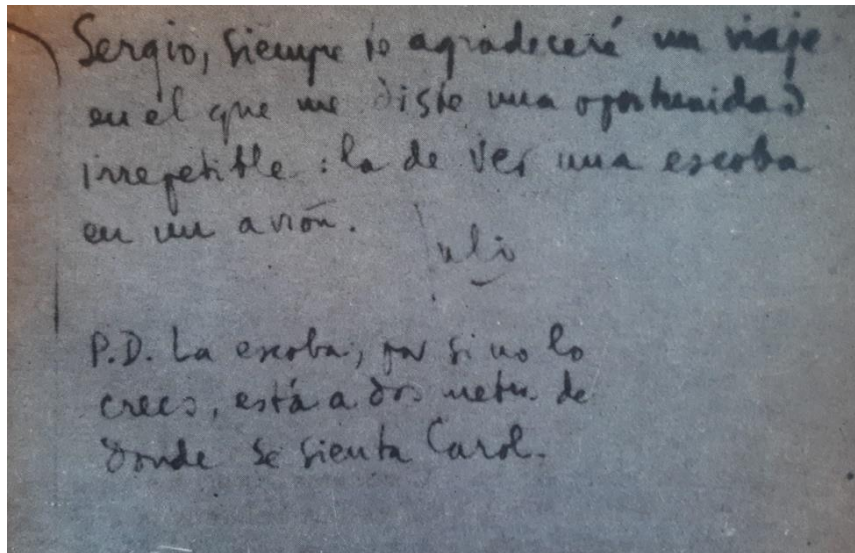
Una y otra vez, Ramírez vuelve a escribir las imágenes-daguerrotipos de actos públicos, de cosas, de gestos que integran una suerte de memoria de afectos al mismo tiempo común y personal en la que la escritura y la vida de Cortázar catalizan la emergencia de los recuerdos a la vez que se cargan de historicidad: “la edición argentina de *Bestiario*” como regalo de un amigo salvadoreño “con aspiraciones de cronopio que después [...] acabó ministro de justicia del general Molina [presidente militar de El Salvador]” (ibid.19); el “ejemplar manoseado de *Rayuela*” (ibid.116), que “pasó por las manos de Carlos Fonseca” (ibid.23) y con el que en 1967 dicta un seminario universitario en Managua sobre la novela y el *boom* mientras se entera de la caída del Che en Bolivia, y también ese otro ejemplar hallado junto a otras “pertenencias subversivas” (ibid.34) de Luisa Amanda Espinoza, joven militante sandinista asesinada en 1970 por la guardia de Somoza; en otro daguerrotipo Cortázar reaparece junto a Ramírez y a Tomás Borge “bajo la resolana en el balneario de Casares, costa del Pacífico de Nicaragua”, en octubre de 1979, donde la casa de veraneo de un coronel somocista “ha sido convertida en centro comunal”, y la escritura rescata el rostro asombrado de Cortázar –“el poder de la incredulidad y la fascinación consciente de la credulidad, lo que viene a ser la clave legítima del asombro” (ibid.98)– al escuchar el relato en primera persona de las experiencias de combate de un niño de catorce años; más adelante se relata la visita del escritor a El Ostional, en la frontera con Costa Rica, para la entrega de títulos de la reforma agraria a las cooperativas fronterizas, visita que tiene lugar el 13 de julio de 1983, en el cuarto

aniversario de la masacre de Belén, junto a los “rostros atentos, serenos, desbastados por el dolor, madres de mártires vestidas de luto, mi imagen más constante y más precisa de la revolución” (ibid.138);<sup>195</sup> luego, la nacionalización de las minas en Siuna, “un acto con rabia” en el que el escritor argentino es invitado a participar junto a Omar Cabezas, Daniel Ortega y Ramírez, cuya escritura reconstruye con material documental la historia del reciente despido del trabajador minero José Villareina Hernández por parte de la empresa minera La Luz Mines Limited: “Causa del despido: muerte del trabajador” (ibid.108);<sup>196</sup> el regreso de Ramírez, Cortázar y Dunlop a Managua en un avión en el que viaja también una escoba que motiva una nota manuscrita de Cortázar “en un trozo de papel Kraft, arrancado a una bolsa de mareo” (ibid.110), reproducida facsimilarmente (Figura 64).

---

<sup>195</sup> El 13 de julio de 1979, cuando el ejército sandinista se acercaba a la victoria, una patrulla de la guardia nacional de Somoza entró en la localidad de Belén haciéndose pasar por un grupo de guerrilleros y “llamando a los jóvenes para que se sumaran a la insurrección. Los muchachos y las muchachas salieron entusiasmados de sus casas, los concentraron en la placita frente al templo parroquial y en la soledad de la noche los masacraron a todos, lanzando sus cuerpos a un pozo, diecisiete chavales asesinados” (Ramírez, 1986, 136).

<sup>196</sup> Comandante guerrillero y de brigada de las Fuerzas Armadas de su país, jefe de la Dirección Política del Ministerio del Interior y miembro de la Asamblea Sandinista, Omar Cabezas publica en 1981 *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, texto ganador del Premio Casa de las Américas en la categoría “testimonio”. La contratapa de la edición de 1987, a cargo de Nueva América (Buenos Aires), está enteramente ocupada por una carta que Cortázar le envía al autor –no incluida en la correspondencia completa ni en ningún archivo del que tenga noticia–, en la que el argentino señala la presencia, en el libro, de cierta capacidad de *imantación*, que es una de las formas de la comunicación (RAE): “quiero decir que apenas se lo empieza a leer uno se queda como pegado a él y ya es imposible abandonarlo hasta el final [...] Desde luego, esa imantación obedece a algo, yo diría que a muchas cosas. No soy crítico, pero es evidente que el lenguaje del libro, que siendo tan oral es al mismo tiempo tan escrito...crea en el lector una inmediata relación de proximidad con vos en tanto autor y protagonista del relato. No hay barreras ni distancias, de entrada vos sos mi amigo y yo lo soy de vos, porque lo que me estás contando no solamente es una experiencia auténtica y profunda sino que me lo estás contando en un plano de contacto y de participación totales. Y eso tampoco es frecuente en las obras testimoniales, en las que siempre se siente una distancia, incluso una barrera.” (Cortázar en Cabezas, 1987, contratapa). Ver Anexos (Imagen 33).

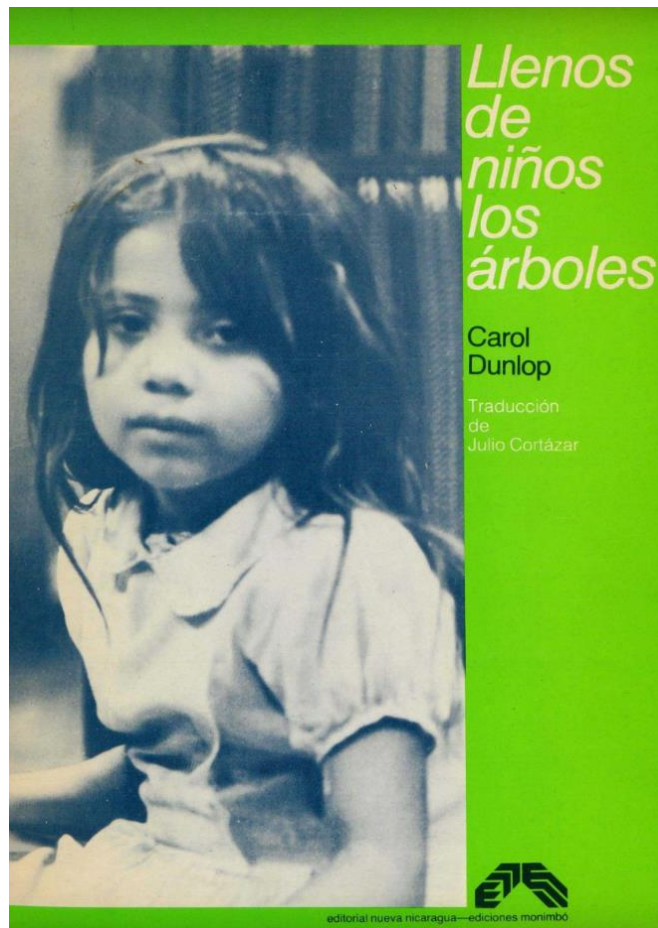


**Figura 64.** Transcripción: “Sergio, siempre te agradeceré un viaje en el que me diste una oportunidad irrepetible: la de ver una escoba en un avión.

Julio

P.D. La escoba, por si no lo crees, está a dos metros de donde se sienta Carol”

Por otra parte, aunque no las reproduce, Ramírez se detiene también en las fotografías que Carol Dunlop toma de las muñecas nicaragüenses durante los sucesivos viajes, fotografías que la escritora y traductora acompaña con registros escritos en inglés: *Llenos de niños los árboles* (Figura 65), último ejercicio de traducción literaria de Cortázar, es editado póstumamente en territorio sandinista por la editorial Nueva Nicaragua –bajo dirección de Ramírez– en agosto 1983, con un prólogo de Claribel Alegría; las fotografías ahí reunidas le dan nueva existencia a las imágenes recordadas: “Hay un sol de mediodía en ese instante, un resplandor de mar y las sonrisas, los abrazos de las mujeres, todos juntos en ese abrazo” (Ramírez, 1986, 98).



**Figura 65.** Portada de la primera edición nicaragüense (Nueva Nicaragua, 1983) en la traducción de Cortázar y con una nota biográfica a cargo de Claribel Alegría

Finalmente, me interesa recuperar un texto, publicado primero en *Cuadernos de Cultura* (nº5, 1986), que se titula “La historia del águila imperial”. En esta reedición es presentado en tres partes intercaladas, “La estrategia del águila” y dos apartados con el mismo nombre, “Cortázar entre nosotros”. Sobre el cierre se lee:

el intelectual latinoamericano que mejor y más seriamente pudo ver y entender la revolución sandinista como fenómeno latinoamericano fue Julio Cortázar; y como latinoamericano él mismo, supo hacerse cargo de las consecuencias de su compromiso. Sí, el compromiso. No las consecuencias de su obra de escritor, que pudieron no haber existido, aunque existieron; sino las consecuencias en su vida, en sus actitudes y en sus respuestas como intelectual con una posición política [...]

La revolución confiscada, dicen algunos. La revolución traicionada, otros. ¿Dónde están los antiguos dueños de esa revolución? ¿Dónde están los amantes traicionados? No es melodrama: sus cartas de amor las recibimos todos los días escritas con la sangre de nuestros niños de pecho destrozados por los obuses de morteros, con la sangre de nuestros niños descuartizados, que apenas estaban aprendiendo a caminar; si sabés de otra clase de humanismo que nosotros no conozcamos, vení explicánselo aquí, con todo el bagaje de Occidente. [...] Las categorías de Occidente, que sólo tienen que ver con el ser inmutable, acorazado por su libertad ontológica desde la obra de abrir el periódico

sobre la mesa del desayuno hasta la hora en que reclina su cabeza sobre las almohadas de la tradición. Y nada de la voluntad, ni de los planes, ni de los sueños de jóvenes armados y mujeres milicianas, obreros que discuten y campesinos que aprenden, madres enlutadas y polvazales, breñaes, baldíos, trochas, abras, lodo, caminos rurales, tumbas. Tumbas en todas partes.

La libertad, pero en concreto, para palparla, para acariciarla como un objeto sensual, como un cuerpo, sentirla, moldearla, defenderla. La libertad en la realidad, sacarla del barro, cocerla, darle forma. Y una democracia humilde que salga del mismo barro ensangrentado, amasada por tantas manos, no me preguntés antes de tiempo a qué se parece; te lo voy a explicar cuando el barro esté cocido. Y mientras tanto, si no ayudas a amasar, no estorbés.

Allí está ese hueco que hay que llenar. Julio Cortázar poniendo pie en la costa que espera con su relieve atormentado.

La firma de Julio Cortázar. Hace falta Julio Cortázar. (Ramírez, 1989, 78-81)<sup>197</sup>

La firma de Cortázar reactualiza el afecto nicaragüense en otras latitudes: en el texto-daguerrotipo “Septiembre, 1976. Frankfurt/París”, Ramírez recupera la memoria de una jornada durante la Feria Internacional del Libro en esa ciudad alemana. Al lado de Mario Vargas Llosa y Cortázar, las “luminarias del *boom*” (Ramírez, 1986, 56), los nombres de Thiago de Melo, Eduardo Galeano y el propio escritor nicaragüense son presentados como “hijos, junto con Ernesto Cardenal que es su estrella, de la Peter Hammer Verlag de Wuppertal” (ibid.56) cuyo director, Hermann Schulz, está ahí también como asistente.

#### 4.5.2. Un “amor por Nicaragua”: reenvíos entre Cortázar y Hermann Schulz

Hermann Schulz es un escritor, editor y militante político alemán nacido en Nkalinzi (Tanzania) hacia 1938. En 1966 funda en la ciudad de Wuppertal (Alemania) la editorial independiente Peter Hammer, nombre cuya historia explica en buena medida el deseo colectivo del que nace el proyecto: en verdad, nunca ha habido un tal “Peter Hammer” sino que se trata de una traducción del francés “Pierre Marteau”, una casa editorial ficticia a la que, desde el siglo XVII, ciertos autores de Francia, Alemania y Holanda se han remitido para evadir el control y la persecución política. Decidido a recuperar el perfil subversivo todavía

---

<sup>197</sup> A propósito de la firma de Cortázar, Cardenal recuerda la despedida del escritor antes de su partida hacia París tras su primera visita a Nicaragua: “Cuando nos despedimos de Cortázar, Sergio y yo le pedimos que a su regreso a Europa publicara una declaración denunciando la represión de Somoza y defendiendo la guerrilla, y él dio la mejor declaración que podía dar: nos dejó un papel en blanco con su firma, para ser llenado como quisiéramos. Sergio escribió la declaración en Costa Rica; el papel en blanco no se usó, para archivarlo como un documento histórico, y estará guardado por allí” (Cardenal, 2015, 14-15).

latente en aquel nombre, desde 1966 el proyecto publica ininterrumpidamente “Kritische (links-) politische Bücher und Literatur jenseits des Mainstream” (“libros crítico-políticos de izquierda y literatura más allá del mainstream”),<sup>198</sup> mayoritariamente de autorxs de América Latina y África. En 1984, esa casa editorial publica la versión alemana de *Nicaragua tan violentamente dulce*. Paralelamente, Schulz ha sido parte de los comités de solidaridad con la revolución sandinista sostenidos desde diversas ciudades europeas a lo largo de más de treinta años, lo que le ha permitido viajar a Nicaragua en cerca de treinta oportunidades.

En el marco de una estancia de investigación en la Universidad de Wuppertal, y por intermediación del investigador Matei Chihai, tuve oportunidad de visitar y entrevistar a Schulz sobre su vínculo con Cortázar en particular y con Nicaragua y el sandinismo en general. A su vez, durante la preparación de la entrevista, di con una intervención del editor en la radio, un registro de unos cuatro minutos de una emisión del 13 de febrero de 1984, en el marco de un homenaje a la muerte del escritor argentino ocurrida un día antes, y que forma parte del material digitalizado del Fondo Cortázar del CRLA-Archivos de Poitiers.<sup>199</sup> Dos actos de habla separados por casi cuatro décadas (1984/2021) permiten pensar lo que separa y lo que vuelve en el juego de los afectos. Los tiempos, las lenguas y los olvidos pasan también por la voz, la trabajan desde dentro.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> “Verlagsportrait” (S/A). Disponible en: <https://www.peter-hammer-verlag.de/portraet> (consultado el 7/4/2023)

<sup>199</sup> La entrevista en cuestión se encuentra disponible en el primer clip de audio (entre los minutos 32 y 36) del siguiente enlace: <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/2283> (consultado el 7/4/2023). Se trata de un material que permite escuchar, en el mismo archivo de audio, lo que al momento era el contestador del teléfono de Cortázar. Exactamente durante 15 segundos, entre los minutos 31.06 y 31.21, la voz inconfundible del escritor –voz acusmática dado que la grabación es unos días posterior a su fallecimiento– pronuncia lo siguiente: “Julio Cortázar n’est pas là pour l’instant. Veuillez laisser votre message après avoir entendu le signal sonore. Merci.” (“Julio Cortázar no se encuentra presente por el momento. Deje su mensaje después de escuchar la señal sonora. Gracias”).

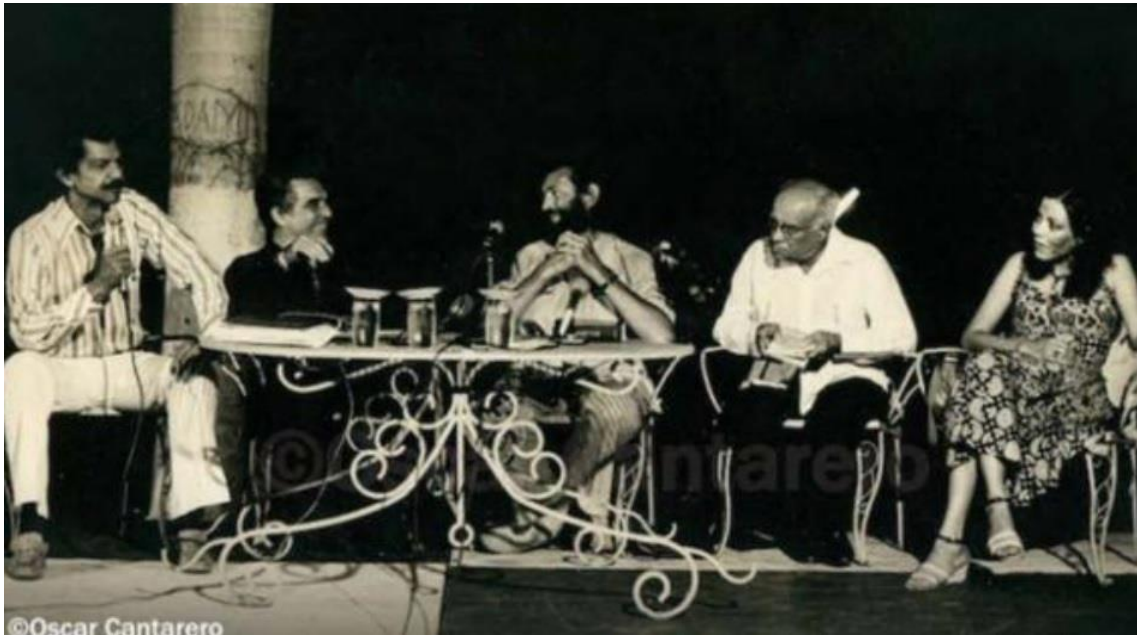
<sup>200</sup> No es esta la instancia adecuada para detenerme en las ambivalencias y las particularidades del género “entrevista” que han dado y siguen dando lugar a discrepancias epistemológicas, pero sí considero pertinente señalar el valor de “cuento” o de “trazado narrativo” (Gerbaudo, 2018, 47) que las dos entrevistas –a continuación recuperadas fragmentariamente– poseen para esta investigación, en la medida en que no suponen ni el acceso a una verdad histórica ni una pura creación ficcional. La tensión enunciativa que las recorre, la imposibilidad de decidir con justeza quién se hace cargo de la palabra en cada caso, hace bascular en estos actos de habla la figura de Schulz –y la mía como entrevistador y transcriptor– entre las posiciones de testigo y de actor. Por lo demás, a fin de evitar mayor confusión entre las entrevistas a Schulz de 1984 y la de 2021, que yo mismo realicé, en lo que sigue las referiré, respectivamente, como “Schulz, 1984, CRLA-Archivos” y “Schulz, 2021”.

En su intervención radial de 1984, Schulz empieza por comentar rápidamente sus primeros encuentros con Cortázar:

Hemos encontrado la primera vez en el año 76, cuando la feria del libro [en Frankfurt] tenía el tema “América Latina”. Este fue un encuentro muy corto, dentro de una reunión de escritores bastante aburrida para todos, pero en el año 82 me encontré con él nuevamente en París y él ya sabía que nosotros publicábamos afiches, reproducciones de pintura campesina de Solentiname y él fue un gran admirador de la obra de Cardenal en Solentiname. Él ya estaba allá [en Managua] y tenía gran amor por estos productos culturales, y cuando él lo supo, al ser presentados por Ernesto Cardenal, del que soy editor en Alemania, él me abrazó y dijo: “Un hombre que tiene amor por Nicaragua, es mi hermano para siempre”. (Schulz, 1984, CRLA-Archivos)

Según explica durante la entrevista que sostuvimos (1 de diciembre de 2021) Schulz y Cortázar se vieron una segunda vez en Nicaragua “pero no en Solentiname, en Managua, en una reunión con bastante gente” (Schulz, 2021). Más tarde, tras el triunfo de la revolución y junto a Sergio Ramírez, volvieron a encontrarse en París.

En nuestro encuentro Schulz señala que, en un primer momento, durante la fase insurreccional, todos los comités de solidaridad trabajaban junto al Frente Sandinista: “Esto fue casi como una religión para nosotros, una visión grande para el futuro tal vez de todo el Tercer Mundo” (Schulz, 2021). Pero ya para 1985, después de lo que considera “contradicciones”, “maniobras” y “problemas ideológicos” (Schulz, 2021) al interior del Frente –fundamentalmente entre Daniel Ortega y Ramírez, respectivos presidente y vicepresidente de Nicaragua–, muchos de los comités deciden descentralizar el dinero reunido y colaborar a través de “hermanamientos de ciudades” (llegó a haber cerca de ochenta, entre las que se contaban las ciudades alemanas de Wuppertal, Hamburgo y Hannover). “Nosotros no queríamos que alguien rompa nuestros sueños” (Schulz, 2021), dice Schulz, quien recuerda la ayuda recibida durante su primer viaje a Nicaragua, en 1969, por parte de Rosario Murillo, entonces secretaria del periódico La Prensa, dirigido por el poeta Pablo Antonio Cuadra. “Yo no hablaba ninguna palabra de español, entonces Pablo Antonio Cuadra, él no hablaba inglés, entonces su secretaria, Rosario Murillo, ha ido al aeropuerto para arreglar hoteles, etc. y todo, ella hablaba perfectamente inglés.” (Schulz, 2021). (Figura 66)



**Figura 66.** Fotografía de 1983: Cortázar en la sede de la Asociación de Trabajadores de la Cultura (A.S.T.C.), junto a los escritores Lizandro Chávez, Gabriel García Márquez, Rogelio Sinan y la secretaria general de la Asociación, Rosario Murillo. Material de archivo cedido por el Instituto Nicaragüense de Cultura.

Schulz se refiere también a un proyecto conversado con Cortázar durante su encuentro en París: tras debatir en torno a la necesidad de fortalecer la tradición de literatura infantil en América Latina, la propuesta por parte del editor –quien ya venía coordinando una sección desde la Peter Hammer– de escribir un pequeño libro infantil publicado al mismo tiempo en español y en alemán habría sido adversada por Cortázar:

él dice ‘Yo no tengo ninguna idea. Si tú tienes una idea, tú me lo escribes e inmediatamente empiezo’. Y diez días antes de su muerte escribí yo una carta a él contando una historia auténtica de América Latina, que es muy linda, preguntando si él acepta este tema, este material, para un libro para mí. Pero yo no recibí ninguna contesta y ahora él morir. (Schulz, 1984, CRLA-Archivos)

Durante la entrevista que mantengo no logro evitar remitirme –reiteradas veces– a ciertos comentarios o informaciones brindadas por Schulz en su intervención de 1984: en particular, le pregunto por esa “historia auténtica de América Latina”, algo que dice no recordar. En esa distante aparición radial, él se refiere a su libro *Nicaragua. Eine amerikanische Vision* (Rowohlt, 1983, *Nicaragua. Una visión americana*, traducción propia), suerte de libro álbum de la revolución sandinista en el que aparecen traducciones alemanas de un fragmento del artículo de Cortázar “Diez puntos sobre las íes” (Schulz, 1983, 133), ya abordado en esta tesis, y también del poema “Noticia para viajeros” (“Nachricht für



Reisende”, ibid.52), al que –durante la entrevista de 1984– Schulz recuerda como “Llegado a Managua”: “Y él me escribió a mí una carta después muy muy linda, muy de ternura” (Schulz, 1984, CRLA-Archivos).

La mención al pasar de esa carta “muy de ternura” en 1984, grabada en un clip de audio y guardada en el archivo digital de Poitiers, habilita mi pregunta por ese mismo documento casi cuatro décadas después. Schulz parece tenerlo muy presente. Se levanta de la silla que ocupa en el living de su casa y me conduce a su estudio, de cuyo escritorio saca un folio con la carta en cuestión, que ha permanecido inédita hasta hoy, y me la obsequia (Figuras 67 y 68).



**Figura 67.** Transcripción:

Señor  
Hermann Schulz  
Peter Hammer Verlag GMBH  
Postfach 200415 Föhrenst. 33-35  
5600 WUPPERTAL 2

République Fédérale d'Allemagne

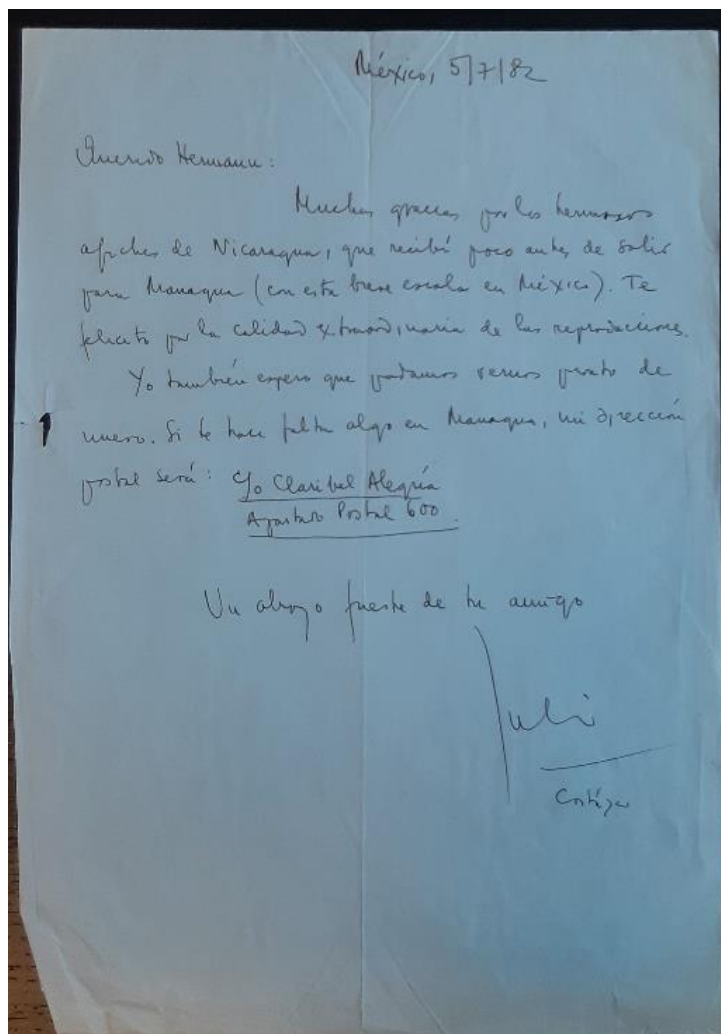


Figura 68. Transcripción:

México, 5/7/1982

Querido Hermann:

Muchas gracias por los hermosos afiches de Nicaragua, que recibí poco antes de salir para Managua (con esta breve escala en México). Te felicito por la calidad extraordinaria de las reproducciones.

Yo también espero que podamos vernos pronto de nuevo. Si te hace falta algo en Managua, mi dirección postal será: c/o Claribel Alegría  
Apartado Postal 600

Un abrazo fuerte de tu amigo

Julio  
Cortázar

Por un lado, hay un sobre –horadado por el uso y por una inscripción escritural atribuible al nombre “Julio Cortázar”– en el que coexisten las temporalidades, las espacialidades y las lenguas en tensión del tramado histórico que lo hace posible en tanto materialidad: el envío de una carta por el aire, “PAR AVION”/ “BY AIR MAIL”, en un tiempo anterior a la difusión del correo electrónico; los sellos provenientes de un “México D.F.” – punto de tránsito del autor hacia Nicaragua– hoy convertido en Ciudad de México;<sup>201</sup> la escritura de la destinación sobre el papel azulado, que inscribe la ciudad de Wuppertal en la distribución territorial bipartita de Alemania en el marco de la Guerra Fría; una escritura que alterna entre el uso del español (“Señor Hermann Schulz”), del alemán (“Peter Hammer Verlag”) y del francés (“République Fédérale d’Allemagne”); también el tiempo de un cuidado y un resguardo que sostienen, del otro lado, una amistad: tanto la carta como el sobre en cuestión se encuentran guardados en un cajón del escritorio de Schulz, preservados en una carpeta plástica que está, a su vez, dentro de un folio de papel blanco y junto a una copia escaneada en blanco y negro de la carta, a la manera de una hoja de calco. Leídos desde el presente, los cuarenta años (1982-2023) que estas materialidades guardan permiten observar las huellas de un determinado proceso de escritura, de unos trazos (la desproporción del tamaño de la inicial del nombre respecto del resto de letras y aún más respecto del apellido) y así, también, la circulación de un afecto, un “amor por Nicaragua” (Schulz, 1984, CRLA-Archivos), más precisamente, por la experiencia de Solentiname que se traduce en una red sensible de agencias culturales: los “afiches hermosos” a los que Cortázar alude en la carta son reproducciones cuidadosas, de una “calidad extraordinaria”, de la pintura campesina de la comunidad. “Productos culturales”, en palabras del propio Schulz (2021), que, tal como expliqué al comienzo de este capítulo, permitían la subsistencia económica de lxs campesinxs isleñxs. La relectura de la carta de Cortázar a través de las entrevistas de Schulz permite identificar ciertas redes transnacionales, favorecidas inicialmente por la acción de Ernesto Cardenal (Cortázar y Schulz son presentados por él), que intervienen para efectivizar la internacionalización y la posterior inscripción –más o menos agonística según las

---

<sup>201</sup> El plan del escritor era pasar dos meses en Nicaragua entre inicios de julio y septiembre, pero la salud de Carol Dunlop empeora drásticamente y deciden volver a París para iniciar un tratamiento médico.

contingencias sandinistas– del arte comunal de Solentiname en el mercado de bienes culturales. Como se vio previamente en este capítulo, es el personaje “Cardenal” creado por Cortázar en “Apocalipsis de Solentiname” el que, riéndose, acusa al protagonista de “ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes” (Cortázar, 1983, 18) cuando este se decide a fotografiar las pinturas “en la buena luz” (ibid.). En el relato cortazariano, el gesto contrabandista consiste en sustraer las imágenes a su marco de circulación y comercialización previsto para insertarlas en una forma privada de consumo que, posteriormente, acaba en el desastre visual analizado. Por su parte, la mirada de Cortázar –compartida por otros agentes del campo cultural, como Schulz– sobre la reproducción de las pinturas para ser vendidas en los mercados de arte evita la reducción exotizante de las subjetividades subalternizadas de lxs solentinameñxs a una esencia naïf/*paradisiaca*, originaria y precapitalista, complejizando los sentidos culturales alojados en la experiencia de la comunidad. Mercado e insurrección armada, impulso institucionalizador y poder insurreccional instituyente configuran, simultáneamente aunque no sin conflictos, un *estar-en-común* del Solentiname (Delgado Aburto, 2020) por el que Cortázar y Schulz escribieron y publicaron.

#### **4.5.3. Cortázar en Solentiname: lazos de afecto entre dos siglos**

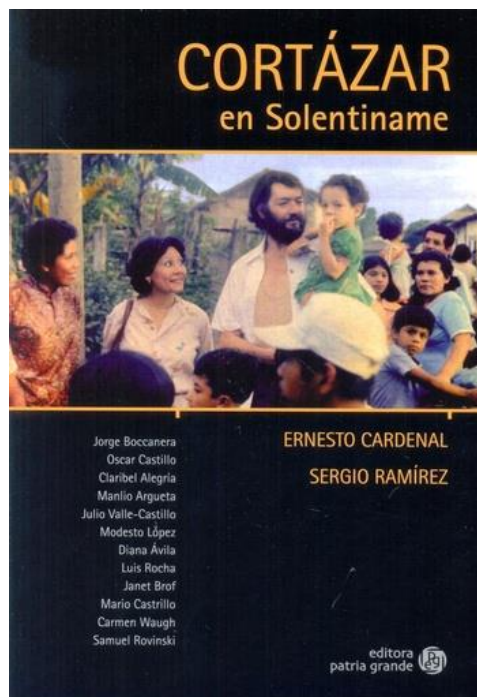
Casi tres décadas después de la primera edición de *Julio, estás en Nicaragua* (1985), en el año 2014 y en ocasión de las celebraciones por el centenario del nacimiento del escritor argentino, el mismo Sergio Ramírez coordina junto a Ernesto Cardenal y Jorge Boccanera el volumen colectivo *Cortázar en Solentiname* (Figura 69), en el que también participan Oscar Castillo, Claribel Alegría, Manlio Argueta, Julio Valle-Castillo, Modesto López, Diana Ávila, Luis Rocha, Janet Brof, Mario Castrillo, Carmen Waugh y Samuel Rovinski. Relatos, testimonios, cartas, comentarios, semblanzas y un material documental y fotográfico poco conocido –algunas fotografías de las pinturas de la isla tomadas por el propio Cortázar aparecen en el apartado “Cortázar, el fotógrafo” (V/A, 2015, 127)– se articulan en sus 168 páginas como un “lazo de afecto” (Boccanera, 2015, 8).

El breve prólogo, a cargo de Boccanera, enfatiza la “situación extraña” de que siendo uno de los escritores más leídos del continente se le hayan dispensado, más que premios a su escritura, un reconocimiento mayor e inestimable: el cariño de sus lectores

–sobre todo los jóvenes– y de la gente que, aún sin haberlo leído, reconocía su trato cordial, su ser solidario, su entrega franca (Boccanera en Cortázar, 2015, 8)

Sobre el cierre de su texto, Boccanera recupera las palabras del escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón en otro libro-homenaje a Cortázar, *Queremos tanto a Julio* (1984): “Simplemente siento que Cortázar es solidario, incitado por el fervor más que por la voluntad. ¿Compromiso? No, en manera alguna, eso quedaría para los pedantes. Es nada más respiración de su alma” (Cardoza y Aragón, 1984, 73). Esta idea de una respiración –prefiero la de *latido* o *pulso* aunque sus ritmos responden a un mismo movimiento de irrupción hacia y desde afuera– es la que intento detectar en su práctica escrituraria al leer –y así también rearmar– esa trama afectiva que la dinamiza.

En lo que sigue, mediante el trabajo con distintos materiales archivísticos, daré a ver y leer dos formas de intervención político-cultural de Cortázar, recuperadas en parte por algunos de los textos incluidos en *Cortázar en Solentiname*, y sus inscripciones textuales concretas por parte del escritor: primero abordaré su participación como difusor cultural en la gestación de lo que hoy se conoce como Museo de Arte Contemporáneo “Julio Cortázar”; posteriormente, volveré sobre la vigilia pacífica en Bismuna (Nicaragua) en enero de 1983, mediante una relectura de sus escritos ensayístico-periodísticos como corresponsal de la agencia de noticias EFE.



**Figura 69.** Portada de *Cortázar en Solentiname*, Editora Patria Grande, 2015

#### 4.6.1. El Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar: problemas de identidad e institucionalización en América Latina

Hacia noviembre de 1983, en el número 367 de la revista mexicana *Proceso*, aparece un nuevo artículo con la firma de Cortázar: “Un sueño realizado: el arte de las Américas llega a Nicaragua”, texto que es incorporado en la segunda edición de *Nicaragua tan violentamente dulce* (1984). Se trata de una entrevista de Cortázar –enmarcada en lo que podría considerarse una crónica ensayística– a la galerista y gestora cultural chilena, Carmen Waugh, con quien ya había colaborado durante la puesta en marcha del proyecto del Museo de la Resistencia Salvador Allende (Olga Lobo, 2021) (Figura 70).<sup>202</sup> Según explica Waugh, la idea de un museo de arte internacional para Nicaragua surge a instancias de Ernesto Cardenal, durante la semana latinoamericana que tuvo lugar en Roma hacia 1980 para exponer las obras de los artistas exiliados del continente. En esa ocasión, el poeta nicaragüense y entonces ministro cultural del nuevo gobierno “nos habló de los problemas de Nicaragua en ese campo y nos preguntó si no sería posible organizar un movimiento de solidaridad que se tradujera en la creación de un fondo artístico para Nicaragua” (Waugh en Cortázar, 1984, 105).

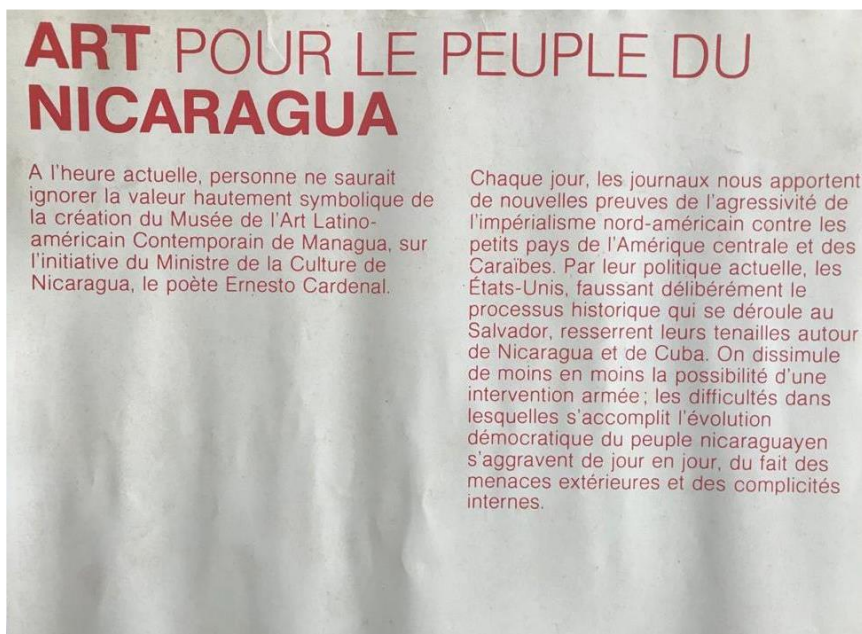
---

<sup>202</sup> Respecto de los orígenes del Museo y su vinculación con la resistencia a la dictadura pinochetista, el escritor chileno Miguel Rojas Mix explica: “En el exilio, la resistencia no era solo chilena. Era la de todos los latinoamericanos que estaban sufriendo dictaduras: brasileños, uruguayos, argentinos y paraguayos. El Museo de la Resistencia se inicia con una serie de acciones solidarias. En Francia nos recibió Julio Cortázar y nos pusimos de inmediato en actividad. Con él, y otros autores, sacamos en Gallimard, 1974, el libro que inició la denuncia: *Chili, dossier noir. Sur le front des arts visuels*, y fueron numerosas las acciones que realizamos en Europa para despertar la solidaridad.” (Rojas Mix, 2016, 21). Cortázar sería el encargado de presentar la primera exposición itinerante del museo hacia 1977, en Nancy. Ver Anexo (Imagen 34).

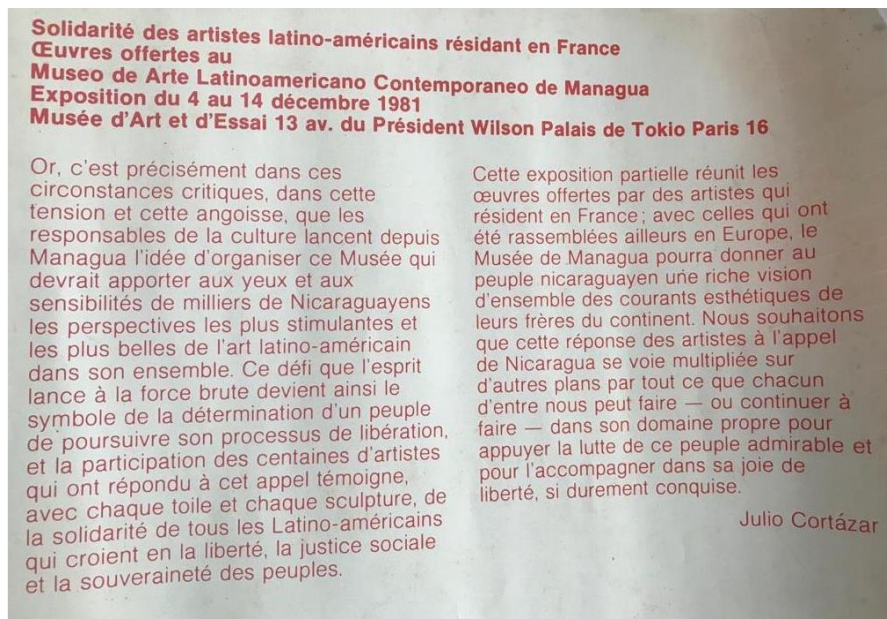


**Figura 70.** Carmen Waugh y Cortázar en Madrid, 1978. Fotografía perteneciente al archivo personal de Waugh y publicada en *Presencias: Cortázar* (Fundación Internacional Argentina, 2004, 124)

Esa pregunta cobra forma de proyecto y queda a cargo de Waugh, quien logra reunir un primer núcleo de cerca de 130 obras de artistas exiliados en Francia y España. La inauguración tiene lugar en el Palais de Tokyo en París hacia diciembre de 1981 y Cortázar es el encargado de presentarlo con un texto en francés, “Art pour le peuple du Nicaragua” (Figuras 71 y 72).<sup>203</sup>



<sup>203</sup> Se trata de un material prácticamente inhallable que integra actualmente el archivo del Instituto Nicaragüense de Cultura y al que accedí virtualmente a través de su co-director, Luis Morales Alonso.



**Figuras 71 y 72.** Discurso de Cortázar en ocasión de la presentación del Museo de Arte Latinoamericano Contemporáneo de Managua, realizada en el Palais de Tokio, París. Material domiciliado en el Archivo digital del Instituto Nicaragüense de Cultura

Mediante un mensaje que se dirige en primer término al público de la exposición, la intervención del escritor se orienta al menos en tres direcciones estratégicas: por un lado, inicia inscribiendo la creación del Museo en la órbita de la disputa antiimperialista y del aumento de las agresiones en la política exterior de Estados Unidos con El Salvador, Cuba y Nicaragua bajo la administración de Ronald Reagan; por otro, apela abiertamente a la necesidad de multiplicar la solidaridad internacional con “el proceso de liberación” sandinista, esto es, una invitación a continuar la respuesta de lxs artistas al llamado revolucionario, cada uno “desde su propio lugar”; finalmente, enfatiza la potencialidad artística de un museo de arte contemporáneo en Managua, que “deberá aportar a los ojos y a las sensibilidades de miles de nicaragüenses las perspectivas más estimulantes y más bellas del arte latinoamericano en su conjunto”. El artista plástico, editor y teórico managüense Raúl Quintanilla Armijo, por su parte, explica lo que significó para él la oportunidad de dirigir el museo entre 1989 y 1990, sobre el final del gobierno sandinista: “ese museo tuvo mucha influencia en nuestra generación; nos abrió los ojos a un tipo de obra que no conocíamos” (Quintanilla Armijo, 2018, 210). Las obras donadas, entre cuyos creadores aparecen las firmas de “Lam, Matta, Seguí, Tomasello, Gamarra, Grau Garriga, Le Parc, Cuevas, Equipo Crónica, Tapies, Posada, Rivera” (Quintanilla Armijo, 2002, 6), son enviadas a Nicaragua



por intermediación del ministro de cultura francés, Jack Lang, y con ese envío comienza la historia de los sucesivos intentos frustrados por conseguir un edificio y encontrar así una domiciliación que articulara las garantías de preservación de lo institucional con la efectiva circulación popular de la colección. La discusión en torno al modo de nombrar el fondo artístico reunido, a su vez, emerge en el texto ya mencionado de la conversación entre Cortázar y Carmen Waugh, abriendo una sección titulada **“Museo” es una palabra triste** (énfasis en original):

- La denominación definitiva del museo ha sido bastante discutida -digo-. ¿Hay un acuerdo?
- Sí, aunque por ahora seguimos hablando de «museo». El problema se planteó en diciembre del 82, cuando la inauguración provisional. En esa oportunidad, Ernesto Cardenal sostuvo que la colección de arte no debería limitarse solamente a América Latina, sino abarcar la totalidad del continente americano, incluyendo así a los Estados Unidos, el Canadá y los países caribeños, en los que hay cantidad de artistas dispuestos a mostrarse solidarios con Nicaragua. De esa idea, recogida con entusiasmo y ya en vías de materialización, surgió la denominación definitiva: ARTE DE LAS AMÉRICAS / SOLIDARIDAD CON NICARAGUA.
- Me alegro que se haya eliminado lo de «museo», que suena siempre como algo solemne y un poco polvoriento.
- Y que hubiera distanciado a muchos espectadores, es verdad. Hay que pensar que aquí no ha habido jamás un museo de esta naturaleza (ni de otras) y que nuestra intención es incorporar a todos los nicaragüenses, sea en Managua o en las ciudades del interior, a una experiencia de contacto directo con el arte del hemisferio, lo cual nunca es fácil en un comienzo.” (Cortázar y Waugh, 1984, 109-110)

El intercambio entre el escritor y la galerista deja en evidencia, ya desde comienzos de la década del ochenta, la precariedad material de las instancias institucionales existentes en el territorio latinoamericano: en efecto, la decisión del gobierno sandinista de descentralizar las actividades culturales multiplica las dificultades para alojar, preservar y exponer la colección, que durante esos primeros años se ve atomizada en distintas filiales a cargo de los “centros populares de cultura” de cada región, responsables incluso de conseguir los edificios para acoger un acervo artístico de cerca de 2.000 obras plásticas.<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> Luis Morales Alonso, director actual del Museo, explica que el acervo de obras fue creciendo a partir de sucesivas campañas de donación organizadas en España, México, Cuba y en Managua, a través de la Asociación de Trabajadores de la Cultura (A.S.T.C.).

El terremoto de 1972 en Managua –y los siguientes siete años de una dinastía dictatorial que llegaría a sumar cuarenta y dos años en el poder (1937-1979)– habían dejado a la capital nicaragüense “parcialmente en ruinas” (Cortázar, 1984, 107). Durante el período del gobierno revolucionario, el museo continuó con un estatuto de provisoriedad e itinerancia, a la espera sin suerte de un emplazamiento definitivo. En palabras de Waugh, “había que renunciar al sueño de un edificio construido especialmente y buscar, entre las ruinas de la zona, alguno que se prestara a una reconstrucción” (ibid.109). Tras su paso por el Teatro Popular Rubén Darío, el Convento San Francisco de Granada y el Palacio Nacional de la Cultura, el lugar elegido es el edificio del antiguo Gran Hotel, anteriormente propiedad de la familia Somoza, en pleno centro de Managua.



**Figura 73.** Casa Museo Julio Cortázar, Managua, 2020

En 1989, el museo recibe el nombre de Museo de Arte Contemporáneo de Managua “Julio Cortázar” por decisión del Instituto Nicaragüense de Cultura y posteriormente se domicilia en una construcción histórica sobreviviente del terremoto, la vivienda de la familia Mantica rebautizada “Casa Julio Cortázar” por la revolución (Figura 73), pero la derrota de la Junta de Gobierno en las elecciones de 1990 abre un “proceso de atomización de la comunidad artística” (Quintanilla Armijo, 2018, 183) correlativo del desmembramiento a gran escala del Frente Sandinista y de una acelerada reconversión neoliberal del país (Delgado Aburto, 2020). En ese contexto, el “Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar es hecho desaparecer por las autoridades del INC [Instituto Nicaragüense de Cultura]. Se deja de

participar en las bienales internacionales a falta de interés y presupuesto” (Quintanilla Armijo, 2018, 183).

Por su parte, el actual co-director del Museo, Luis Morales Alonso, explica en un catálogo conmemorativo de 2016:

Para celebrar 35 años del Museo elaboramos por primera vez un Catálogo General de sus obras y organizamos la gran Exposición de MAESTROS LATINOAMERICANOS [...] El acervo del Museo consta de 1,921 obras de 923 artistas de 36 países, en las especialidades de pintura, dibujo, escultura, grabado, carteles, tapices, fotografías, e instalaciones. Es el MUSEO DE ARTE más importante de Centroamérica. (Morales Alonso, archivo INC)

Esta mirada *continuista* de este catálogo de 2016 contrasta con la visión que tienen otros estudiosos de arte. Al respecto, Laura Isola afirma: “Hoy es muy difícil saber qué quedó de todo esto en el Museo...Las condiciones políticas y culturales del país se reflejan, también, en este sentido: no tiene sitio en Internet, es muy difícil acceder al catálogo” (2020, 181). Por su parte, durante una entrevista reciente Quintanilla Armijo afirma: “Los museos están cerrados. La colección del Museo Julio Cortázar está en una bodega” (Quintanilla Armijo, 2018, 225).<sup>205</sup>

El artículo de Cortázar “Aquí, la dignidad y la belleza” –firmado desde la capital nicaragüense en enero de 1983, publicado en la segunda edición de *Nicaragua tan violentamente dulce* y originalmente aparecido en el número 330 de la revista mexicana *Proceso* como “Managua, la dignidad y la belleza”–, se dedica a presentar y comentar el museo. El texto comienza así:

*Conócete a ti mismo...Es fácil decirlo, y aún más creerlo; después, en los momentos de ruptura, de implosión, de caída en uno mismo, lo que se descubre es otra cosa. Cebollas infinitas, no terminaremos jamás de retirar las telas que nos abarcan, desde los siete velos de Salomé hasta la prodigiosa espeleología del psicoanálisis; debajo, siempre más abajo, el centro rehúsa dejarse ver tal como es. Estamos lejos de muchas cosas, pero de nada estamos más lejos que de nosotros mismos.*

---

<sup>205</sup> En una nota de julio de 2021 publicada en el medio TN8, afín a la administración orteguista, se anuncia una “exposición de artes plásticas en el teatro Rubén Darío” organizada por el Instituto Nicaragüense de Cultura y el museo Julio Cortázar y enmarcada en la “celebración de los 42 años de la Revolución Popular Sandinista”. El conjunto de obras expuestas en tal ocasión, no obstante, no parece ser el de la colección reunida para la muestra *Arte de las Américas*, dado que sólo presenta a artistas nicaragüenses: <https://www.tn8.tv/nacionales/exposicion-artes-plasticas-teatro-ruben-dario/> (consultado el 7/4/2023).

Pensamientos de alto vuelo, como se ve, tal vez por hilarlos a ocho mil metros de altura mientras el avión me trae una vez más hacia Nicaragua mi muy querida (Cortázar, 1984, 66)

Tal como se ha explicado, en tanto turista político (Delgado Aburto, 2015) Cortázar se inscribe en los debates en torno a la posibilidad de una cultura latinoamericana. Resulta interesante pensar, en tal sentido, el valor de impugnación que este inicio vocativo activa en el marco de un proceso político revolucionario orientado a la búsqueda de una nueva identidad nacional nicaragüense. ¿Qué ideas preconcebidas está discutiendo Cortázar? ¿Quiénes *dicen* y *creen* fácilmente el conocido aforismo griego, con el cual caen en la sintaxis crónico-ensayística las frecuentes críticas cortazarianas dirigidas a la tradición occidental de pensamiento? ¿Cómo se sitúa Cortázar en la tarea de encontrar un “nosotros mismos” a la altura de las exigencias de la hora?

El recurso metafórico de las “cebollas infinitas”, reforzado por la referencia a los velos de Salomé, viene a señalar una no-transparencia del ser ante sí, una lejanía sideral que se abre ahí donde se intenta sellar una identificación sin más, un cierre subjetivo, una impermeabilidad del “sí mismo” ante el afuera. El museo de arte contemporáneo, principal dinamizador del texto, aparece entonces para ofrecer el encuentro con “algo nuevo y diferente en la memoria, ese «algo» que irá modificando la visión interior sin que la conciencia se dé clara cuenta” (ibid.67). Dicha novedad o diferencia alterante está dada por el carácter *contemporáneo*, “de avanzada” del arte expuesto, capaz de provocar “fascinación, repulsa, amor, antagonismo, las tomas de posición necesarias para lanzar la imaginación a todo motor” (ibid.67). Leída a contraluz, la apuesta de Cortázar por un desborde de la representación mimética se cruza con la tentativa reiterada de hacer naufragar una re-totalización identitaria, una inclinación biopolítica paralizante y monolítica por parte de un proyecto revolucionario entonces pujante, todo lo cual podría enmarcarse en lo que Delgado Aburto, al caracterizar la perspectiva estético-política cortazariana, considera una “propuesta heterológica vanguardista, esto es, una búsqueda o autorización de la lógica del otro” (Delgado Aburto, 2015, 86): lo que se descubre al ir en busca del fondo del propio ser “es otra cosa” (Cortázar, 1984, 66) que sí mismo. Tal propuesta supone el riesgo de una desestabilización y una disonancia con la disciplina gubernamental en la medida en que

interviene en un cuadro cultural y político drástico, marcadamente polarizado, de repliegue estratégico para la soberanía territorial revolucionaria: el de la amenaza concreta, cotidiana e inminente de una invasión por la frontera hondureña a cargo de Estados Unidos. Amenaza de la que, por otra parte, Cortázar tiene clara conciencia: “¿quién no sabe que la frontera con Honduras es esa gigantesca espada de Damocles suspendida sobre todo un pueblo que quiere la paz y está dando su sangre por ella?” (ibid.66). En tal sentido, conviene recordar lo que explica Delgado Aburto:

la revolución sandinista respondió a un largo proceso anticolonial, el que fue codificado, generalmente, y a partir del propio Sandino, como antiimperialismo. Como tal, la discursividad política de la revolución está relacionada con la territorialidad; la distribución territorial que el capitalismo impone al mundo y, por tanto, con su expresión en el ámbito de la creatividad política: la nación y el nacionalismo (Delgado Aburto, 2015a, 445)

La escritura ensayística de Cortázar se detiene en una realidad geopolítica que, en enero de 1983, expone importantes niveles de inestabilidad y violencia política: recién aterrizado en el aeropuerto de Managua, en compañía del dirigente Tomás Borge, el escritor es testigo del cortejo fúnebre de “uno de los combatientes caídos hace tres días en la frontera hondureña, uno de los muchos que han muerto y siguen muriendo bajo las balas de los ex guardias somocistas allí concentrados” (Cortázar, 1984, 67).

Según indica Delgado Aburto (2015a), durante el inicio de la década del 80 se configura la “coyuntura testimonial” de la revolución sandinista, una instancia histórica en la que el género adquiere una dimensión inédita en sucesivas articulaciones discursivas con los procesos revolucionarios en América Latina:

El que podría ser tomado como modelo de testimonio sandinista es el tipo de recuento heroico del guerrillero quien modelado por la doctrina guevarista del hombre nuevo se propone la refundación nacional [...] En cierto sentido se trata de textos escritos desde el poder, que intentan fundamentar la nueva legalidad y la nueva subjetividad modélica (Delgado Aburto, 2015a, 457)

En ese marco, Cortázar reduplica el gesto de moverse en los límites: si por un lado la práctica de la escritura le sirve para denunciar a través del testimonio las formas múltiples de la dominación imperialista, a la manera de un informante legitimado, por otro le permite entreverarlo con un tono donde hay lugar para una dislocación del modelo, un

distanciamiento crítico, una interrupción del cierre identitario que, sin embargo, no obturan las expresiones efectivas de su compromiso político.

#### 4.6.2. Vigilia en Bismuna

Desde 1983 hasta su muerte, Cortázar trabaja como cronista oficial de la agencia de noticias EFE. En ese marco, durante su viaje a Nicaragua de enero de 1983, decide desplazarse hasta la localidad de Bismuna (un punto en la frontera nicaragüense-hondureña entre los soldados sandinistas y epicentro de un conflicto en ciernes entre soldados sandinistas y contrarrevolucionarios que reciben el apoyo de la CÍA para incursionar en Nicaragua) para participar junto a otros intelectuales latinoamericanos en una “vigilia de la paz” convocada por un grupo de estadounidenses, “pastores bautistas y líderes de derechos civiles” (Ramírez, 1986, 127), disidentes con los cambios en la política exterior de su país promovida tras la salida del demócrata James Carter (Cortázar, 1984, 70). Una carta dirigida a Julio Silva hacia fines de enero, publicada en su correspondencia completa, permite medir la peligrosidad que tal destino supone para Cortázar. Transcribo el documento casi en su totalidad por considerar que sólo así es posible reinscribir en ella, en tanto lectores, las temporalidades urgentes y yuxtapuestas que la catalizan: por un lado, la “prodigiosa aceleración de la historia” (Cortázar, 1984, 73) dada por la lucha sandinista entonces triunfante; por otro, “el término del periplo de una vida”, la del propio escritor, “que entra en su ocaso sin ningún orgullo pero sin bajar la cabeza” (Cortázar, 1984, 90).

Managua, 21 de enero de 1983

Mi querido Patrón:

Estoy en Nicaragua desde hace tres días, y lanzado ya al trabajo, bendito trabajo que me llena la cabeza y me ayuda a vivir sin esa pesadilla diurna que me ha perseguido hasta ahora.

Lo que te voy a decir no puedo decírselo a Aurora, porque no quiero que sufra por algo que probablemente no sucederá. Pero a vos te lo voy a decir, y desde ya te pido que lo comuniqués confidencialmente a Tomasello y a Saúl [Yurkievich]; ustedes tres son mis amigos, y sé que guardarán silencio pero que llegado el caso harán lo que aquí voy a pedirles.

Hasta el 5 de febrero me voy con Sergio Ramírez a la zona de la frontera hondureña. Lo hago porque quiero ver de cerca lo que pasa, puesto que estoy empezando a escribir artículos para la agencia EFE y es necesario que tenga una visión directa de la situación en esa zona. Ahora bien, ahí todo está que arde diariamente, y

aunque no se ha producido nada definitivo todavía, el peligro es constante en lo que se refiere a la invasión, sin hablar de las incursiones que hacen las bandas somocistas y que cuestan una o dos vidas diarias de combatientes sandinistas. Desde luego ni Sergio ni yo vamos a estar en la línea de fuego, pero el problema es que allí no hay línea de fuego sino que las cosas ocurren en cualquier parte y en cualquier momento. Y entonces puede suceder que me toque a mí formar parte de la cuota de los que caen en emboscadas, etc.

Si eso ocurre, aparte de la noticia no creo que vuelva a saberse mucho de mí. Sin embargo, hasta ahora los sandinistas recuperan los cuerpos de las víctimas y los entierran en Managua. Lo que quiero decirte es simplemente esto: si ocurriera lo peor, esta carta deberá ser entregada a Claribel Alegría, en Managua, para que ella hable con los dirigentes de la Junta a quien por supuesto no puedo fastidiar ahora con un problema tan hipotético. Y entonces, entre Claribel y ustedes, con la ayuda de los amigos de la Junta, podrán cumplir mi deseo, que es el de estar junto a Carol. Sé que si alguien puede comprenderlo son ustedes cuatro, y no necesito agregar más, salvo darles las gracias y todo mi cariño.

Volviendo a mi vida aquí, empiezo a escribir notas para EFE, hablo con mucha gente y veo muchas cosas. Y entre las cosas agradables que vi se encuentra tu cuadro, expuesto con los de tantos otros pintores en el teatro Rubén Darío, a la espera de que ese Museo de la Solidaridad cuente con un edificio propio. Estamos librando una gran batalla con Carmen Waugh y Tomás Borge para que se consiga pronto ese edificio, y creo que la ganaremos.

[...]

Les deseo una buena temporada en todos los sentidos, y tengo tantos, tantos deseos de verlos de nuevo. Un beso a Catherine, y para vos todo mi afecto y mi gratitud de siempre,

Julio

No te hablo de la lápida, porque sé muy bien que no necesito hacerlo estando en tus manos y las de Luis. (Cortázar, 2012, 550-551)

Hay, en esta carta-testamento del cuerpo –cuerpo actuante pero enfermo y en duelo–, un tono triste y amoroso a la vez: oscilación que vira desde la solicitud dramática aunque prospectiva del rescate del propio cuerpo hasta los deseos de buenos augurios a sus amigxs para el año que comienza. No obstante, lo que se sostiene es la carga afectiva –que supone también un ritmo y un pulso escritural– de una apuesta ineludible por una amistad que circula entre Julio Silva, Luis Tomasello, Saúl Yurkievich y Claribel Alegría y que irradia también hacia Carmen Waugh y Tomás Borge: es el propio cuerpo de Cortázar el que, al exponer la vida, se anticipa y escribe su deseo de compañía. La muerte inesperada y reciente de Carol Dunlop, el 2 de noviembre de 1982, es la “pesadilla diurna” que sumerge al escritor en un estado de supervivencia del que nunca se repondrá. El “Museo de la Solidaridad”, a su

vez, reaparece sintomáticamente en el escenario de “una gran batalla” por una domiciliación en la que Cortázar dice confiar. Lo que circula *ahí*, en la escritura, es el afecto.

En las dos ediciones trabajadas de *Nicaragua...*, “Vigilia en Bismuna” es el texto inmediatamente posterior a “Aquí, la dignidad y la belleza”. Fechado en febrero de 1983, se inscribe entre el registro de la crónica –ordenamiento de los eventos en una secuencialidad narrativa– y el testimonio –experiencia de sujeto con presunto valor probatorio por comprometer su cuerpo y su persona– dentro de la heterogeneidad genérica del libro, en donde aparece publicado por primera vez (no hay registro de publicaciones periódicas en las que sea incluido con anterioridad). En el primer párrafo, Cortázar traza las coordenadas que configuran el escenario de la vigilia:

En las planicies pantanosas del nordeste, a muy poca distancia de la frontera con Honduras donde arde una guerra no declarada, hay un ínfimo punto en el mapa: Bismuna, ruina de lo que fue un poblado de indios misquitos y teatro, hace apenas diez días, de un encarnizado combate entre los guardafronteras sandinistas y una banda de contrarrevolucionarios (Cortázar, 1984, 70)

Acompañado por la pareja de poetas y amigxs Claribel Alegría y Darwin Flakoll, Cortázar se aloja en las cabañas anteriormente habitadas por los misquitos, “que viven ahora en uno de los nuevos asentamientos que a su vez les aseguran protección contra las incursiones” (ibid.71) (Figura 74). La denuncia de una “guerra no declarada” junto a las imágenes contrastantes de lo ruinoso, por un lado, y de la protección sandinista a los misquitos, por otro, establece una clara carga de las responsabilidades sobre el legado de la dictadura de Somoza y el saldo de cuatro años de intentos intervencionistas, y asigna a los agentes involucrados en el conflicto unas posiciones éticas estratégicas: la vigilia por la paz, explica Cortázar, busca “protestar con su actitud y su ejemplo contra las maniobras ‘Pino Grande’ que estaban llevando a cabo tropas estadounidenses en combinación con las hondureñas” (Cortázar, 1984, 70).<sup>206</sup>

---

<sup>206</sup> En una entrevista de 2017 a propósito de su libro *Banderas y harapos: relatos de la revolución en Nicaragua*, la periodista Gabriela Selser, quien fue alfabetizadora popular y corresponsal de guerra en la Nicaragua sandinista y estuvo presente en la vigilia en Bismuna, señala: “Me tocó cubrir esa visita con Cortázar y otro grupo de intelectuales que llegaron a hacer presencia pacífica. Pero estábamos a cien metros de la frontera y de los ‘contras’, o sea una locura, ¿no? Cortázar cavó refugios y trincheras junto con los soldados, como uno más.” (Selser, 2017, s/p).





**Figura 74.** Michael Najlis, Claribel Alegria y Cortázar en la vigilia de Bismuna. Fotografía publicada en *Julio, estás en Nicaragua* (Ramírez, 1986, 128)

De lo que se trata, en esta oportunidad, es de defender pacíficamente la frontera norte nicaragüense ante la amenaza de una invasión del ejército hondureño, en alianza con grupos somocistas y con el apoyo estratégico-militar de Estados Unidos, disfrazado de asesoramiento técnico.<sup>207</sup> Las figuras de David y de Goliat, frecuentes en la narrativa testimonial de Cortázar, se adhieren respectivamente a los bandos combatientes a uno y otro lado del límite: la vigilia silenciosa mide las fuerzas de “un pequeño grupo de veinte mujeres y hombres” ante los “imponentes despliegues de tropas, barcos, aviones y hasta submarinos norteamericanos” (Cortázar, 1984, 72). “Escribir una historia significa ubicar un acontecimiento en un contexto relacionándolo con una totalidad imaginable”, escribe Nofal para pensar el género del testimonio (2015, 4). En tal sentido, Cortázar inscribe también, y desde el inicio, la historia poco difundida de la disputa geopolítica local, de ese “ínfimo punto en el mapa” llamado Bismuna, en el marco más amplio y público de la dinámica injerencista del imperialismo estadounidense en Centroamérica, y la sitúa junto a otros focos de conflicto simultáneos en la región, como los casos de Guatemala, hostigada de manera sostenida desde comienzos de la década del sesenta, y de El Salvador, asediado a partir de la lucha insurreccional del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional iniciada en 1980.

---

<sup>207</sup> Según una nota del diario *El País* de España del 21 de enero de 1983, el gobierno de Tegucigalpa “subrayó que las maniobras militares ‘tienen por objeto el entrenamiento técnico para profesionalizar las Fuerzas Armadas’”. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1983/01/21/internacional/411951612\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/01/21/internacional/411951612_850215.html) (consultado el 7/4/2023).

El recurso a las formas de la oralidad funciona, a su vez, como articulador de una verosimilitud histórica en el testimonio cortazariano: la voz de William Ramírez, comandante de la zona en conflicto, es recuperada para poner en cuestión la cordura –y destacar así la audacia– de Cortázar, Alegría y Flakoll tras la decisión de desplazarse hasta la localidad de Puerto Cabezas, segunda ciudad de la zona atlántica de Nicaragua:

–Hasta ayer se estaba combatiendo en Bismuna, y a ustedes se les ocurre precisamente ir allí. No sé si podré autorizar el viaje, mañana les daré la respuesta; pero si es afirmativa, sepan que iré con ustedes porque también yo soy loco cuando se trata de cosas así (Cortázar, 1984, 70-71).

Las dos noches transitadas en el poblado fronterizo hacen convivir el drama del acecho enemigo (“Hubo alguna alerta la segunda noche, que nos obligó a dormir con las botas puestas y prontos a correr hasta la trinchera a la que teníamos orden de arrojarnos en caso de bombardeo”, *ibid.*72) con los contactos amistosos entre lxs participantes de la vigilia y “los jóvenes combatientes” mediados por las canciones de la cantora popular Norma Elena Gadea, ahí presente. En tal sentido, el señalamiento por parte de Cortázar de cierta forma de camaradería entre norteamericanos y latinoamericanos, inscrita en una circunstancia inmediata de conflicto armado, constituye un elemento que tensiona el horizonte de expectativas del testimonio en América Latina: si desde inicios de los setenta –cuando tiene lugar su canonización (Rodríguez Freire, 2010, 122)– el testimonio se erige “como la forma genérica privilegiada de una literatura que aún se requería ‘propiamente’ latinoamericana, y genuinamente revolucionaria” (García, 2013, 370), la inflexión que adquiere en el relato cortazariano abre una posibilidad de encuentro e incluso de amistad por encima –o por debajo– de una bipolaridad geopolítica –una axiomática– insoslayable para unos y otros.

Nunca las estrellas de la caliente noche tropical me parecieron más brillantes y hermosas, mientras velaba junto con mis compañeros norteamericanos; nunca estuve más seguro de que el futuro centroamericano pertenece a sus pueblos en lucha, desde Guatemala hasta El Salvador. Se lo dije a uno de esos amigos a la vez momentáneos y permanentes: «El día vendrá en que aquí podremos mirar el cielo por el placer de contemplar estas estrellas y no para detectar los aviones que traen la muerte». El humo de nuestros cigarrillos era más dulce y más perfumado en ese silencio que nos envolvía en torno a la fogata de medianoche (Cortázar, 1984, 72)

Sobre el cierre mismo de la crónica, la noche en vela junto a los “compañeros norteamericanos” –en la que una amistad al mismo tiempo momentánea y permanente,

circulante como silencio, los *envuelve* junto a los jóvenes sandinistas preparados para abrir fuego contra el enemigo– pone en suspenso una determinada *partición* identitaria, particularmente incuestionable en el escenario de una urgencia política e histórica que se presenta como ineludible. Se trata de una escritura de frontera que agujijonea el acuerdo más elemental sobre las alianzas objetivas entonces vigentes, un modo de agitar las aguas en el marco de una narrativa testimonial sandinista en la que el triunfo revolucionario de 1979 habría servido de cierre conclusivo y, por tanto, dador de un sentido moral definido (Delgado Aburto, 2015, 449). Esta escritura cortazariana se carga de historicidad en la medida en que resulta indisociable de la acción política e histórica que relata: el escritor está ahí –en ese *teatro* de los hechos que es Bismuna– para contar e informar, más allá de la región centroamericana, sobre lo que ve y lo que sucede en el límite nicaragüense-hondureño. Sin embargo, en la medida en que adscribe también al registro literario, la inscripción del testimonio de Cortázar en la masa documental resulta problemática. Cierre que no cierra, al volver sobre la vigilia en Bismuna el gesto del escritor parece optar por una forma de experimentar la comunidad –y por una política de la amistad– que no se sostiene en una *pertenencia a priori*, esencial, sino en una *participación* siempre posible, a cada paso actual pero abierta a lo que pueda –y lxs que puedan– venir: una invitación a participar de la cultura de los pájaros en vuelo, que queda plasmada en la fotografía utilizada para el ya referido *Cortázar en Solentiname* (2015).

#### **4.7. Una literatura “que es vida y realidad y arte en una sola operación vertiginosa”**

La escritura cortazariana tiende a establecer un régimen de lectura –más evidente en su práctica ensayística– que se consolida sobre la presunción de una actitud de escucha (Gómez, 2007, 79-80) tanto por parte del propio escritor como de sus eventuales lectorxs. A su vez, lo que sustentaría esa actitud es una forma de empatía y de responsabilidad que pueden ser catalizadas en cada acto de lectura.

En 2014 se edita en Managua el volumen *Miradas de Solentiname. Fotografías y reflexiones*. Se trata de un libro de autoría colectiva que incluye las fotografías tomadas por niños y jóvenes solentinameños en su comunidad durante talleres de fotografía gratuitos y de asistencia voluntaria entre enero de 2010 y enero de 2011, coordinados por Tiago Lucio Miguel Genoveze, a su vez co-autor del libro en cuestión. Esta vez, son lxs propixs habitantes,

lxs protagonistas de Solentiname, significativamente las niñeces y juventudes del lugar – quienes no vivieron el momento del triunfo revolucionario de 1979 ni su gestión gubernamental (1979-1990)–, las que se retratan a sí mismas.<sup>208</sup> En el prólogo, a cargo – cuándo no– de Cardenal, se explica que “no se trataba de capacitar a los niños para que fueran fotógrafos profesionales... Lo que él [Genoveze] quería era que se divirtieran con una nueva forma de expresión” (Cardenal en Genoveze, 2014, 13). El poeta-sacerdote reconstruye brevemente la historia que conduce a Genoveze, joven fotógrafo brasileño de 23 años, desde sus estudios en Estados Unidos hasta el proyecto artístico en el archipiélago:

Anteriormente él no había sabido nada de Solentiname. Estaba insatisfecho de su vida de mucho confort en la Universidad de Boston. Deseaba, en vez de ella, emprender alguna aventura, algo que le diera más sentido a su vida. Entonces le impactó un documental llamado *Born into Brothels* (“*Los niños del barrio rojo*”) que trataba de cómo una fotógrafa había ido a Calcuta a fotografiar las prostitutas de la Zona Roja, y mientras lo realizaba empezó a hacerse amiga de los niños de ellas, y les dio cámaras para que aprendieran como un oficio la fotografía [...] Todo esto estaba relatado en el documental, y el joven fotógrafo Tiago sintió encontrar en él el rumbo que afanosamente había andado buscando: hacer talleres de fotografía con niños que jamás hubieran tocado una cámara.

En esos días se acordó de un ensayo que había escrito para su clase de literatura, en el que analizaba mi poema *Apocalipsis* y el cuento de Julio Cortázar *Apocalipsis de Solentiname*. En el cuento de Cortázar le había llamado la atención su relación con la fotografía y con Solentiname, y allí descubrió que yo era uno de los personajes del cuento. Pero anteriormente él no había leído nada sobre mí. Ni nunca había oído hablar de Solentiname. Tampoco sabía nada de Nicaragua, aunque poco a poco fue sabiendo algo sobre la revolución, sobre la teología de la liberación y sobre Solentiname. Jamás pensó, dice él, que ese poema mío y ese cuento lo iban a llevar a Solentiname. (Cardenal en Genoveze, 2014, 11).

El libro supone una apuesta por lo múltiple y lo singular: son 116 lxs niñes y jóvenes fotógrafxs que participan con sus producciones, todxs a su vez retratadxs y con sus nombres listados en el final del volumen; desde el trópico nicaragüense, en estas miradas que jaquean el adultocentrismo del testimonio, la práctica de la fotografía manifiesta su capacidad para expresar lo diverso: fotos de niñxs que ríen y sacan la lengua o hacen gestos de concentración

---

<sup>208</sup> Llegué a este libro gracias a una conversación sobre la experiencia de Solentiname con la educadora popular e investigadora argentina Cinthia Wanschelbaum, quien tuvo contacto con Genoveze durante el armado de la publicación y a quien agradezco su generosa memoria para acercarme a este material. El libro se encuentra disponible en formato virtual en el siguiente link: [https://issuu.com/tempusedaxrerum/docs/miradas\\_de\\_solentiname\\_fotografi\\_as\\_y\\_reflexiones\\_](https://issuu.com/tempusedaxrerum/docs/miradas_de_solentiname_fotografi_as_y_reflexiones_) (consultado el 7/4/2023). Ver Anexos (Imágenes 35 a 38).

mientras manipulan y juegan con las posibilidades que les ofrecen los dispositivos digitales; capturas de viejas fotografías escolares, de un álbum del Barcelona FC con Messi a la cabeza o de una estampa del niño Jesús; decenas de panorámicas para enmarcar el Gran Lago de Nicaragua y sus embarcaciones; registros de los animales, las plantas y las viviendas de madera, de los embarazos, de las conversaciones entre vecinxs, de los trabajos domésticos; retratos personales y familiares: “el Solentiname cotidiano de hoy” (Genoveze, 2014, 13) (Ver Anexos, Imágenes 36 a 39). El propio Cardenal reflexiona sobre estas formas de captar lo plural irreductible de la vida de la comunidad cuando recupera la voz del coordinador del proyecto: “Otro valor de estas imágenes, también me dice él, es el de la multiplicidad de sus miradas, presentando las diversas realidades de su vida, y de esta manera desmitificando Solentiname” (ibid.13). Si el saldo histórico de la experiencia comunitaria en el archipiélago, entendida como una de las cifras culturales del proyecto sandinista, viene a significar en palabras de Schulz “una religión para nosotros, una visión grande para el futuro tal vez de todo el Tercer Mundo” (2021), las diversas intervenciones escriturales de Cortázar que he abordado procuran, más bien, restituir el sentido de su existencia a la comunidad misma mediante ciertas formas de profanación dadas por una mirada sostenidamente *apocalíptica*, inflexión que sin abandonar la apuesta comprometida y participativa por una cultura revolucionaria *efectiva*, no deja de recordar el vínculo imborrable entre modernidad y horror (Delgado Aburto, 2020), esto es, el “Aparato futuro” que anida como peligro en las “revoluciones-coágulo, las revoluciones prefabricadas” (Cortázar, 2014, 97). Ese aviso cobra otro sentido político al ser leído desde las coordenadas del presente, tras la pérdida de la revolución y la instauración de un régimen autoritario que, desde 2007, usufructúa el legado sandinista.<sup>209</sup>

En 1978, a propósito de “Apocalipsis...” Cortázar había concluido:

hay ahí un testimonio sobre Solentiname, una prueba de solidaridad y admiración dada con todo lo que puedo dar como escritor, dada sobre todo a los lectores, a gentes que un

---

<sup>209</sup> El tercer y último volumen de memorias de Cardenal se titula *La revolución perdida* (2003). Durante su intervención en *Cortázar: apuntes para un documental* (2002), dirigido por Eduardo Montes Bradley, el poeta nicaragüense sostiene: “tanto él como nosotros creíamos que la revolución era para siempre. Por dicha de él no llegó a ver la frustración que nosotros después hemos tenido...Yo pienso también de que él fue dichoso de no ver la pérdida que tuvimos de la revolución, no fuimos invadidos y la revolución la perdimos de otra manera. Simplemente se perdieron las elecciones y se corrompió al partido de la revolución que él había amado. Dichoso él que no vio la pérdida de la revolución en Nicaragua” (Cardenal en Montes-Bradley, 2002).

día conocerán a través de esas pocas páginas lo que fue Solentiname, lo que hizo Cardenal por su pueblo. Y lo conocerán por la literatura, que es vida y realidad y arte en una sola operación vertiginosa (Cortázar, 2006, 579).

¿Cómo medir lo que va desde el relato de un encuentro clandestino que Cortázar escribe en abril de 1976 hasta este libro de fotografías tomadas entre 2010 y 2011 por niños que entonces no habían siquiera nacido? Considero que hay ahí un “amor por Nicaragua”, un afecto comunitario que circula, una suerte de respiración, de latido o de pulso *otro*, un ritmo íntimo y verdadero que siempre es de la otredad y que comunica una y otra forma de escritura, que las alienta y las hace alentarse entre sí. Tiago Genoveze, cuyos 23 años de entonces se extienden entre las temporalidades disímiles de los ochenta y de la primera década del siglo XXI, *se acuerda* de una escritura escolar en la que volvía sobre dos textos de Cardenal y de Cortázar que hablaban de Solentiname: se pone así en marcha el ejercicio de una memoria en la que “nada queda estático o fijo, sino a la espera latente (latiendo) hasta que algo lo despierta o activa” (Gómez, 2022, 146). Memoria, tiempo y afecto se vuelven categorías operativas para pensar los modos en que estas materialidades transmiten sentidos que se encuentran. Según Susana Gómez, la obra de Cortázar coincide con la del semiólogo Juri Lotman en la compartida “preocupación por el tiempo, por la situación de los textos y de la cultura de cara a un futuro que es siempre colocado en sus escritos como una prospectiva” (Gómez, 2021, 3). De un modo incalculable, en esas escrituras hay un pulso comunitario, algo del orden de los afectos que convoca a un *estar-en común* que no se cierra sobre sí, que sostiene su invitación al encuentro como *el tres* se sostiene entre el uno y el dos (Cortázar, 1980).

El extenso itinerario de lectura trazado por estas constelaciones nicaragüenses de la obra cortazariana me permite proponer la figura de un “Cortázar explorador” (Horl, 1985) – ni descubridor ni conquistador– de los modos de lo común en América Latina, vale decir, de una identidad que es devenir antes que sustancia, dibujos imprevisibles de una bandada de pájaros o ave fénix que se reinventa tras las cenizas, presencia frágil e inestable de todo *nosotros* que pretenda conocerse a sí mismo (Cortázar, 1984, 82). En esa campaña de exploración, montada sobre un escenario histórico, político e intelectual sobredeterminado por el pensamiento bipolar y su apelación a subjetividades antagónicas e impermeables, la escritura

cortazariana se desliza por entre las fronteras –de Solentiname a Bismuna, de los compañeros nicas a los compañeros norteamericanos, del relato ficcional a la crónica periodística y el testimonio, del ingreso clandestino a la consagración oficial– abriendo el juego a lo posible, ahí donde los estatutos de verdad pierden su consistencia y las identidades se buscan, se encuentran y se pierden sólo para volver a buscarse.

## CAPÍTULO 5

### LATENCIAS COMUNITARIAS ENTRE SURREALISMO Y EXISTENCIALISMO: LO QUE EL TÚNEL COMUNICA

Si en las partes precedentes de esta tesis me he detenido en los modos diversos en que la escritura cortazariana fue capaz de actualizar un impulso hacia lo común, en este capítulo propongo un salto temporal para releer, a la luz de lo hasta aquí desarrollado, el ensayo *Teoría del túnel* (1994 [1947]), escrito en 1947 y publicado de manera póstuma, en la tentativa de analizar la preocupación de Cortázar por el vínculo entre individuo y comunidad en el marco de un estudio sobre la actualidad del surrealismo y el existencialismo escrito hacia fines de los años 40. Esta clave de lectura para ingresar a un ensayo publicado póstumamente casi medio siglo después de su escritura permite reconsiderar el conjunto de la obra cortazariana, esquivando la periodización evolutiva más canónica en etapas sucesivas (Cortázar apolítico, Cortázar comprometido) mediante el registro crítico de un pulso comunitario en estado de latencia que mueve su escritura.

Entre enero y agosto de 1947, Cortázar escribe *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*, su primer ensayo extenso, recogido en el volumen I de la *Obra crítica* (Alfaguara, 1994), a cargo del crítico platense e íntimo amigo del escritor, Saúl Yurkievich. Pocos meses antes de la escritura de este ensayo, hacia diciembre de 1946, aparece “Casa tomada”, su segundo cuento publicado, en el número 11 de la revista *Los anales de Buenos Aires*, donde en septiembre de 1947 se publica también su relato “Bestiario”.<sup>210</sup> Esas dos publicaciones significan un momento inaugural en la producción cortazariana, en la medida en que registran las primeras apariciones de la firma “Julio Cortázar”.<sup>211</sup> En cuanto a *Teoría del túnel*, su aparición pública recién en 1994 lo vuelve un texto desconocido para la primera recepción crítica sobre la obra de Cortázar, la cual empieza

---

<sup>210</sup> El 22 de octubre de 1941 el periódico socialista *El despertar*, de Chivilcoy, publica el cuento “Llama el teléfono, Delia” en un suplemento especial por el 87° aniversario de la ciudad. Se trata del primer cuento publicado por Cortázar, quien entonces firma como “Julio Denis”. Ver Anexos (Imágenes 39 a 42).

<sup>211</sup> Hasta entonces el escritor había firmado “J. Florencio Cortázar”, “Prof. Julio Florencio Cortázar”, el seudónimo “Julio Denis” y “Julio F. Cortázar”.



a sentar las bases de la lectura más establecida en etapas sucesivas, el proceso lineal de politización de su escritura que discutí en la introducción de esta tesis. En la correspondencia publicada hay sólo una referencia a la escritura de este ensayo, sugerida en una carta al pintor Sergio Sergi, con fecha del 5 de marzo de 1947, en la cual Cortázar señala: “Trabajo bastante en lo mío, he escrito y terminado *Los reyes* (...) y adelanto un ensayo sobre literatura contemporánea que quizá valga alguna cosa.” (Cortázar, 2012, 272). La decisión por parte de Cortázar de no publicar *Teoría del túnel* requiere leerse juntamente con la resistencia a destruirlo como partes de un mismo gesto lecto-escriturario: se trata de un borrador descartado pero que sin embargo es guardado, conservado y finalmente vendido, hacia diciembre de 1983, junto con gran parte de los manuscritos conservados por el autor, a la Benson Latin American Collection de la Universidad de Texas en Austin.<sup>212</sup>

Tras dictar clases en la Universidad de Cuyo entre 1944 y 1945, y fundamentalmente a partir de las tensiones con el peronismo, que lo conducen a participar de una toma estudiantil de cinco días y a una detención de cuarenta y ocho horas en la comisaría junto con sus compañeros, Cortázar renuncia a las tres cátedras que dirigía interinamente, “obrando en razón de motivos personales” (Cortázar, 2012a, 256), en junio de 1946.<sup>213</sup> A comienzos de

---

<sup>212</sup> En varios momentos de su trayectoria, Cortázar parece jactarse de haber ejercido una fuerte autocrítica con respecto a sus primeros escritos, al punto de que en distintas oportunidades reconoce haber incinerado una novela de su juventud, cuyo título habría sido *Soliloquio* y que contaba unas seiscientas páginas. Por otro lado, en carta a su madre, Herminia Descotte de Cortázar, del 23 de marzo de 1981, sugiere la posibilidad de echar al fuego la correspondencia que habían ido manteniendo: “Lo que teníamos que decirnos en nuestras cartas a lo largo de tantos años, fue dicho, y los dos recibimos nuestros mensajes que eran solamente para nosotros. ¿Qué razón hay para dejarle a otros esas cosas que fueron nuestro diálogo de madre a hijo y de hijo a madre? Creo que tu punto de vista no tiene por qué dolernos ni a vos ni a mí; lo que tenemos que decirnos lo seguiremos diciendo en nuestras cartas, y nadie tiene que meter las narices en ellas. De modo, mamita, que si seguís pensando que es mejor quemar esos papeles, no dudes ni un minuto, porque yo te acompaño en eso como en cualquier cosa” (Cortázar, 2012e, 351). En carta al propio Yurkievich del 14 de enero de 1973 Cortázar escribe: “Querido Saúl: Como nunca se sabe, te ruego que en caso de ser necesario te valgas de la autorización que te da esta carta. En uno de los placards del salón de mi departamento (abajo de donde están los discos de jazz) encontrarás montones de papeles. Te ruego disponer de ellos como mejor te parezca. Ya sé que Max Brod no quema nunca lo que le pide Kafka, y yo tampoco quemaría papeles que me dejaras. Pero sé de tu sensibilidad y tu inteligencia para elegir y juzgar. Optimista como siempre, confío en que a fines de abril quemaremos una sola cosa: estas líneas, mientras nos tomamos un trago juntos. Te quiere, los quiere, Julio” (Cortázar, 2012d, 340). Esos papeles son los que terminarían siendo alojados en el CRLA y constituidos finalmente como el Fondo Cortázar.

<sup>213</sup> En su carta presentada al Interventor de la Facultad de Filosofía y Letras, Guido Seoane Ramos, el 25 de junio de 1946, Cortázar renuncia a cuatro cargos universitarios interinos: las cátedras de Literatura Francesa I y II, de Literatura de Europa Septentrional y el seminario de Literatura I (Cortázar, 2012a). Por su parte, la carta

marzo de ese año había sido designado gerente de la Cámara Argentina del Libro, cargo en el que permanecería hasta 1949, lo que explica en parte su pronto regreso a Buenos Aires. Desde la perspectiva de Yurkievich, la posición intransigente de Cortázar frente al intervencionismo universitario en Cuyo “revela en la práctica una conciencia comunitaria que la *Teoría del túnel* pondrá de relieve en el plano reflexivo” (Yurkievich en Cortázar, 1994, 15).

Este extenso ensayo posee una considerable densidad teórica que resulta fundamental para dimensionar, por un lado, la presencia de una preocupación teórico-crítica en Cortázar y, por otro, para leer ahí una indagación de los vínculos entre individuo y comunidad en los términos de un saber eminentemente técnico pero también la insinuación de una latencia, un pulso comunitario, una inclinación en empatía hacia lxs otrxs, el reconocimiento de una necesaria alteridad que desborda los límites del sujeto cartesiano, reconocimiento no exento de conflictos que, tal como se ha ido desarrollando hasta aquí, actúan dinamizando su escritura. Este capítulo, que funciona a la manera de coda de la presente tesis, se propone registrar las latencias comunitarias que subtienden este ensayo y sus implicancias en la escritura cortazariana.

### **5.1. Movimiento centro-periferia: de la angustia a la comunidad**

En la primera edición de 1994, *Teoría del túnel* ocupa la totalidad del primer volumen de la *Obra crítica* de Cortázar: el texto se presenta dividido en dos partes con numeración romana (“I. La crisis del culto al Libro” y “II.”), las cuales a su vez se dividen en seis y once apartados, respectivamente. El epígrafe general recupera un diálogo entre Júpiter y Orestes, tomado de *Les mouches* de Sartre, en el que el último cierra afirmando que “*la vie humaine commence de l’autre côté du désespoir.*” (“la vida humana comienza del otro lado de la desesperanza”)(Cortázar, 1994, 33). En efecto, “la «Teoría del túnel» está profundamente marcada por la lectura de *L’Être et le néant*” (Chihaiia, 2018, 221). Como sostiene Bocchino,

hasta la publicación de *Teoría del túnel*, del ‘47, en 1994, podría haberse pensado que las adhesiones a surrealismo y existencialismo estaban relacionadas con las ocasionales

---

enviada a Lucienne Chavance de Duprat el 16 de diciembre de 1945 proporciona un recuento útil de los conflictos político-universitarios de ese “año cruel y amargo” para Cortázar (2012, 234-237).

reseñas de *Cabalgata, Sur* o *Realidad* pero la publicación de este texto permite revisar los viejos artículos remarcando puntos dejados de lado (Bocchino, 2004, 82)

Si bien se propone dar cuenta del surrealismo y del existencialismo en tanto expresiones dominantes en la literatura contemporánea, este ensayo de Cortázar inicia con una distinción detenida entre dos formas de concebir la literatura y, correlativamente, de interpretar el vínculo entre escritor y libro, entre creación y lengua: por un lado, “una concepción eminentemente estética de la literatura”, con fuerte presencia en Francia, que habrá de “culminar con aquel que hará del libro la razón de ser de la literatura, Gustave Flaubert” (Cortázar, 1994, 39); por otro, “la actitud del escritor del siglo XX” –con la que Cortázar acerca abiertamente posiciones–, signada por “formas agresivas contra el libro” y a la cual “la noción de géneros, de toda estructura genérica se le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel, sujeción.” (46-47). La primera concepción, tradicional, se manifestaría *conformista* con los órdenes estéticos verbales: “el literato tradicional no cuestionó nunca la validez del orden en sí, ni supuso la posibilidad de su alteración radical” (57); en cambio, la actitud *rebelde* referida y refrendada por Cortázar apunta a un cierto tipo de escritores contemporáneos que

se incorporan a la ruta literaria por razones que no dimanen de la vocación sino de la conveniencia instrumental (...) Se embarcan en la nave de las letras sin ningún respeto hacia su bandera; la barrenarán y la hundirán si con ello pueden alcanzar un resultado que les interesa; y no es difícil sospechar entonces que este resultado nada tiene que ver con la literatura, y que un nuevo caballo de Troya entra en la fortaleza literaria con su carga solapada y sin cuartel. (60-61)

El movimiento de socavar desde dentro las formas estéticas disponibles –y con ellas la literatura heredada– con el objetivo de “hacer el lenguaje para cada situación” (ibid.65) resulta ser lo que Cortázar intenta conceptualizar mediante su *teoría del túnel*, ya recuperada en la nota a pie :

Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica del túnel; destruye para construir [...] este avance en túnel, que se vuelve contra lo verbal desde lo verbal mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación. (66-67)

Lo poético surgiría ahí donde la situación no es ya informada sino que *da forma* al idioma, donde una excedencia de sentido viene a desbordar el estado de la lengua disponible, borrando los márgenes estéticos y estilísticos existentes. En la lectura de Cortázar, para los escritores rebeldes del siglo XX “el idioma constituye oscuramente una resistencia a la que importa burlar y trascender” (ibid.52), lo que supone la no menos

oscura intuición de que algo excede sus obras, de que al cerrar la maleta de cada libro hay mangas y cintas que cuelgan por fuera y es imposible cerrar [...] y sospechan angustiados que ese algo es en el fondo lo que verdaderamente importa (42).

En esa imposibilidad de cerrar la maleta-libro sobre sí residiría su potencia, su apertura afectiva a un algo excedente. Cortázar remite de este modo a formas de escritura que no pueden evitar percibir un *afuera* del libro que sería, si no su fundamento, algo así como un dinamizador de la experiencia de escribir; de tal manera que, renuentes a cualquier expresión de conformismo ante la inmanencia verbal, estos escritores –que, conviene enfatizarlo, encarnan un “modo de ser” escritor en el que la prosa ensayística de Cortázar no deja de proyectarse– estarían movilizados por “la sorda esperanza de superar su soledad y construir con órdenes humanos –a veces demasiado humanos– una sociedad, una ‘ciudad del sol’ que concilie la libertad con la comunidad” (ibid.53). Aquí se manifiesta en términos abstractos un problema que aparece en toda su conflictividad en los capítulos 3 y 4 de esta tesis, que recuperan la relación de Cortázar con Cuba y con Nicaragua, respectivamente: la lectura de Nietzsche y el conflicto entre lo “demasiado humano” y la comunidad. Como puede verse, esta primera aparición de la noción de “comunidad” en el ensayo parecería situarla en un vínculo problemático con la idea de “libertad”. Ahora bien: ¿de qué libertad se trata? ¿en qué consistiría la comunidad así planteada y por qué supondría una tensión para el ejercicio individual de la libertad?

En este punto resulta interesante notar que en su prólogo al tomo I de la *Obra crítica*, de 1994 –diez años posterior a la muerte de Cortázar–, Yurkievich recupera esta idea para señalar que la escritura cortazariana se moviliza a partir de “un motor utópico [que] la impulsa a superar la soledad buscando el puente del hombre con el hombre, a transmutarla en solidaridad que permita convenir el orden de lo planetario humano, aquel que concilia libertad con comunidad” (Yurkievich en Cortázar, 1994, 22). En efecto, si bien las nociones

de lo común y de comunidad van jalonando esta escritura ensayística, su punto de mayor concentración se sitúa hacia el cierre, en particular en los apartados 7 y 8, “Bifurcación del compromiso” y “Existencialismo”: después de detenerse en un análisis del surrealismo, este “Cortázar antes de Cortázar” (Alazraki, 1992, 571) considera que tal movimiento suele “mostrarse más activo y eficaz en manos de los no surrealistas, bien que reducido a una función instrumental y casi siempre deformada” (Cortázar, 1994, 108-109). Paralelamente a los surrealistas, habría un tipo de escritores contemporáneos que, aunque participan de la angustia existencial de su tiempo, “consideran el cuadro desde un punto de vista más contiguo al *sentido común* – común, de la comunidad, a la que representa, sirve y enseña literariamente, y de la que recibe consagración, recompensa e inmortalidad histórica” (109). Posteriormente plantea que, si entre 1910 y 1930 el lujo literario europeo tiende a “un avance mandarín y solitario”, “el occidente vuelve invariablemente a un estilo social de cultura, contragolpea toda línea ‘oriental’ de individualismo con un acrecentamiento de las problemáticas *comunes*” (112). En *Teoría del túnel* el contragolpe referido es, en efecto, el existencialismo. El uso doblemente enfático de la palabra “común” permite considerar el carácter medular de esta noción: en lo que sigue Cortázar señala que de lo que se trata es de sondear cuáles fueron y son las negociaciones resultantes, en esos dos movimientos artístico-filosófico-literarios europeos (surrealismo y existencialismo), entre persona y mundo, entre individuo y sociedad, entre libertad y comunidad. Para dar cuenta del existencialismo, en el que reconoce una actitud a la vez “realista\*, científica\*\*, histórica y social” (116),<sup>214</sup> lo distingue del poetismo, “actitud surrealista general, individualista, mágica, ahistórica y asocial” (116). Contrariamente al héroe poetista, en la novela existencialista

El héroe... es hombre que asume su soledad para superarla socialmente, en la comunidad. Comunidad harta por debajo de la superrealidad humana entrevista por el héroe (de uno u otro grupo de escritores); comunidad que convive con un sistema de valores, una concepción de la vida y un orden de ideales *que no son los del héroe*. Un Garine es héroe precisamente porque se coloca frente, contra, lejos o sobre esa sociedad, pero siempre, deliberada y angustiosamente, *en ella*. (114-115)

---

<sup>214</sup> Los asteriscos reenvían a sendas notas al pie que resulta fundamental considerar:

“\*Uso el término con latitud necesaria para abarcar el ámbito verificable en común, ergo comunicable.

\*\*Como opuesta a mágica; es decir, voluntad de posesión al igual que lo mágico, pero ejercitándose dentro del esquema lógico A-A, y no desde el mágico A-B.” (Cortázar, 1994, 116).

Cortázar identifica una actitud agonística entre una “superrealidad humana”, una instancia trascendente a alcanzar, y el orden vigente de la “comunidad” en la que el individuo interviene. Si la apelación a esa instancia superior es compartida tanto por el existencialismo como por el surrealismo, en este último se advertiría “una creciente liberación de todo compromiso común –con la comunidad– y un avance hacia la posesión solitaria de una realidad que no se da en compañía” (Cortázar, 1994, 111). La distinción no está definida entonces por cómo concibe cada movimiento la comunidad sino por el vínculo que el héroe establece con ella en cada caso, lo que es reafirmado por la marcación del “*en*”. Inmediatamente advierte que

El existencialismo no cultiva su soledad como condición auténtica del hombre, la asume para trascenderla; en eso está la lucha, y en ella la grandeza. El hombre se angustia luciferinamente porque sabe que le ha sido dado ser más, ser él y también otro, ser–en otro, escapar del solipsismo. (118)

La expresión “ser–en otro” como condición verdadera del ser, como “ser más”, señala un compromiso existencial (*en* la existencia común de la comunidad) con otro y otros. La angustia provendría entonces de encontrarse “falsamente solo [...] Al asumir su soledad como piedra de toque, buscará superarla y comunicar” (119). Tras la asunción vendría el paso a la acción, “aunque no es fácil desentrañar qué entienden [los existencialistas] por ese <<paso a la acción>>” (119). ¿Para qué, entonces, la acción?

La acción se manifiesta entonces simultáneamente en autorrealización\*\* y búsqueda de contacto para instituir la comunidad. ¿Pero no bifurcamos una misma senda? La acción existencialista determinaría sentimiento de comunidad en el acto mismo de autorrevelar el individuo en la experiencia. Como lo enseña Gabriel Marcel, imposible ser un individuo sin ser al mismo tiempo la comunidad. La angustia no se supera con un sistema de sustituciones más o menos egotistas y hedónicas; hay que asumirla libremente y anularla mediante un volcarse en la realidad a través de la acción.” (120-121).<sup>215</sup>

La idea de Gabriel Marcel que Cortázar hace suya (y que reitera hacia el cierre del ensayo) adquiere otro alcance al ser leída a la luz de los debates que la noción de *comunidad* suscitó y suscita actualmente en el campo de las ciencias humanas desde hace más de cuatro décadas: la postulación de una existencia mutua y simultánea de individuo y comunidad

---

<sup>215</sup> Conviene tener presente, en este punto, el ensayo de Gabriel Marcel *Homo Viator*, publicado en 1944.

viene a anticipar, en cierta forma, el pensamiento de lo común que despunta con el debate entre Blanchot y Nancy hacia principios de los ochenta (Nancy, 2001; Blanchot, 2016; Hill, 2018), un debate que se inicia con George Bataille y, a su vez, con Nietzsche (Martínez Olguín, 2017), y que Nancy y Blanchot sostienen mediante la pregunta por el vínculo entre *comunidad y escritura*.

En la relectura heterodoxa y en clave muy personal del existencialismo que Cortázar propone en *Teoría del túnel* aparecen dos planteos que prefiguran en parte los debates posteriores: por un lado, la idea de que así como no hay comunidad sin individuos, no hay individuo sin comunidad. Desde su perspectiva, la *angustia* que resulta de la asunción de una soledad inauténtica se acercaría a la noción de *clinamen*, mediante la cual Nancy explicará la “inclinación o...disposición del uno hacia el otro, del uno por el otro o del uno al otro. La comunidad es al menos el *clinamen* del «individuo»” (Nancy, 2001, 17).<sup>216</sup>

Por otro lado, en *Teoría del túnel* el marxismo aparece, en tanto “dialéctica viva”, como un fenómeno incapaz de comprender la articulación de libertad y elección que el existencialismo proyecta en el hombre a través de la angustia:

Importa aquí el que -contra un insostenible reparo marxista al existencialismo- esa angustia agobia al hombre como y en cuanto individuo, pero lo *faculta* al mismo tiempo (como libertad y elección) para reunirse con los otros solitarios. Harta razón tiene aquí Sartre cuando insiste en que existencialismo es humanismo; incluso aunque no aluda a esta trascendencia *social* de la angustia. Es humanismo en la medida en que el existir puede conferir ser, que (con el decir de Marcel, que no vacilo en repetir) será luego más ser en cuanto acceda a ser-con. La angustia del hombre contemporáneo no se muerde la cola: padecerla en soledad es premisa e incitación para superarla luego en altruismo: ahí se abre la etapa de reunión, de comunicación -de comunidad en su legítimo y ya alcanzado reino. (Cortázar, 1994, 131-132)

Reaparece aquí la dimensión del *ser-con* como forma superior del ser, una oportunidad de ser “más ser”. Lo que tensiona y complica la elucidación del problema de la comunicación y la comunidad es el deslinde de la agencia del individuo, cuánto de lo que *es* le

---

<sup>216</sup> Sin embargo, es el propio Nancy quien enseguida se distancia de la concepción existencialista de la comunidad y el individuo: “Ninguna teoría, ninguna ética, ninguna política, ninguna metafísica del individuo son capaces de considerar este *clinamen*, esta declinación o este declive del individuo en la comunidad. El “personalismo”, o incluso Sartre, nunca han logrado sino revestir al individuo-sujeto más clásico con una pátina moral o sociológica: no lo *inclinaron*, fuera de sí mismo, sobre este borde que es el de su ser-en-común” (Nancy, 2001, 17). Por otra parte, conviene recordar que la noción de *Clinamen* es “uno de los dogmas de la ‘Patafísica’” (Shattuck, 2012, 44).

sucede o es operado por su capacidad cartesiana de elección-acción. Paradójicamente, el humanismo existencialista de un Sartre que no dudó en reconocer al marxismo como “la filosofía insuperable” (Sartre, 1968, 10) de su tiempo, suscitaría la objeción del propio marxismo, que por entonces habría actualizado un “humanismo comunista o comunitario” tendiente a considerar al hombre como “productor (se podría decir también: el hombre *definido*, sin más), y fundamentalmente como productor de su propia esencia en las formas de su trabajo o de sus obras” (Nancy, 2001, 14-15). Cabe, si no resolver, sí puntualizar la complejidad de estas distinciones: ¿cuál es el elemento divergente capaz de generar las tensiones entre dos aproximaciones teórico-filosóficas (marxismo y existencialismo) que comparten la creencia en una esencia de lo humano dada por su existencia material? En la interpretación de Cortázar, es esa retracción en la soledad del individuo, provocada por la angustia existencial, la que el marxismo no puede o no quiere asimilar. La comunidad se perfila como una instancia que puede alcanzarse siguiendo el camino de la angustia, la cual sólo si pasa por una etapa de soledad *ilusoria* puede abrirse a la reunión, la comunicación, la comunidad. La aceptación de la soledad como pasaje es precisamente la que habilita (“*faculta*”) la reunión con otros solitarios.<sup>217</sup> Se trata de una forma de comunidad que, únicamente a condición de aceptar su “estar solos”, puede alcanzar el “reino de lo común”. En este sentido cabría entender la “soledad fecunda” a la que Cortázar alude en la siguiente nota al pie:

\*En esta hora en que marxismo –como dialéctica viva– y tomismo –como fuerza de inercia– atacan al existencialismo heideggeriano y sartriano con violencia parecida, notemos dos hechos importantes: 1) el ataque resulta de que el existencialismo propone un Hombre luciferinamente libre, en el que la conciencia y la aceptación de comunidad (no de comunismo) debe surgir del centro a la periferia, siguiendo un proceso ya apuntado; 2) la línea existencial de un Gabriel Marcel, que busca sincretismo armonioso con valores cristianos, prueba que si la axiología cristiana representaba la más alta instancia ética del hombre, el existencialismo la continúa *pero destetándola de la teología*, retirando el sostén trascendente en la seguridad de que el niño hombre ya sabe andar *solo*. Soledad fecunda, pues si principia como angustia puede concluir como encuentro –por y en la acción– con la comunidad coincidente. (Cortázar, 1994, 120)

---

<sup>217</sup> En Cortázar la cuestión de la soledad y la comunicación no cesa de reiterarse. En *Rayuela*, por ejemplo, se lee: “La incomunicación total’, pensó Oliveira. ‘No tanto que estemos solos, ya es sabido y no hay tu tía. Estar solo es en definitiva estar solo dentro de cierto plano en el que otras soledades podrían comunicarse con nosotros si la cosa fuese posible.’” (Cortázar, 1992, 90).



Nuevamente, en la lectura de Cortázar la perspectiva dialéctica marxista parece no ser capaz de entender el papel que le cabe a la angustia en la transición existencialista hacia la comunidad (y no hacia el comunismo). Tal concepción permite releer bajo otras claves de pensamiento, por un lado, las sucesivas autofiguras de Cortázar como solitario;<sup>218</sup> por otro, su resistencia sostenida a limitar las posibilidades de la acción política al horizonte de intervención marxista y su “metafísica teleológica” (Alvaro, 2014, 129), resistencia sustentada en la convicción del par indisociable acción-elección y en un movimiento nunca abandonado “del centro a la periferia”.<sup>219</sup> En cuanto a lo primero, la cuestión pasaría por pensar el fin, la finalidad de la acción. En otra nota al pie Cortázar sostiene que

\*...si busca un fin *social*, la pura acción en nuestro siglo se adscribe forzosamente a un orden histórico, y eso paraliza y coarta su libertad. El paso de la soledad a la libertad realizada no puede darse si se renuncia previamente a estar solo. La acción con *fin social* comporta casi siempre esa renuncia. Al adherir a un orden histórico, aunque sea para combatirlo, el hombre de acción pierde eficacia, poder corrosivo, gravitación... Para estar libre –para buscar ser libre– se requiere el sacrificio previo de la “libertad” dentro de una fórmula, partido, tendencia o fracción cualquiera... La acción con fin social principia siempre como una toma de posición, es decir, una deliberada limitación de posibilidades fácticas. En el orden social del siglo, no puede ocurrir de otro modo: por eso, si el angustiado está en la línea política o guerrera, completará su ámbito de acción a través del libro” (Cortázar, 1994, 130-131)

Así como no hay acción sin elección, no hay libertad sin soledad. En este sentido, es fundamental retener la doble alusión al “orden histórico” en tanto parálisis, coerción, pérdida, y la consideración sucesiva de la toma de posición como una “deliberada limitación de posibilidades fácticas”. En efecto, la intransigencia con respecto a las prerrogativas del

---

<sup>218</sup> En carta a su amigo y editor en inglés Paul Blackburn (15/08/65), rechaza una invitación a una reunión de poetas confesando: “Soy un solitario, un hombre que cree en los amigos como individuos, no como el resultado de encuentros all charges paid” (Cortázar, 2012c, 156). Diez años más tarde, durante su entrevista con Elena Poniatowska, se refiere a sus primeros años en París: “yo era verdaderamente una persona que vivía la vida que siempre me gustó vivir, la vida de un solitario, es decir, que dedicaba media día a ganarme la vida traduciendo para la Unesco y me sobraba el resto del día para leer y escribir...” (Cortázar, 1995, 66).

<sup>219</sup> En el cierre de su mensaje para el Primer Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América, convocado por Casa de las Américas, presidido por Fidel Castro y celebrado en La Habana el 4 de septiembre de 1981, Cortázar sostendrá que “las revoluciones hay que hacerlas en los individuos para que llegado el día las hagan los pueblos” (Cortázar, 1994c, 310). El texto es publicado en el número 129 de la revista de *Casa de las Américas* (noviembre-diciembre de 1981).

orden histórico (y del tiempo histórico) constituye, como se ha visto en los capítulos precedentes, un modulador clave en la escritura cortazariana.<sup>220</sup>

Hacia el final, Cortázar plantea a la vez el núcleo común y la diferencia entre surrealismo y existencialismo en estos términos: “los caminos divergen en el tránsito del Yo al Tú. Si *Yo* es siempre y solamente un hombre para surrealistas y existencialistas, *Tú* es la superrealidad mágica para aquéllos y la comunidad para éstos” (Cortázar, 1994, 134-135) y cierra considerando que “surrealistas y existencialistas –poetistas– reafirman con amargo orgullo que el paraíso está aquí abajo, aunque no coincidan en el dónde ni en el cómo, y rechazan la promesa trascendente, como rechaza el héroe el corcel para la fuga.” (137). Resulta interesante pensar esta resistencia a la trascendencia, de parte de un “humanismo heroico” que, si mira hacia un horizonte de superación comunitaria, lo hace sosteniéndose en “valores inmanentemente humanos” (133-134). La angustia es, visiblemente, el afecto por el que se pasa de la existencia al ser-con, es decir, a la comunidad: paso que va de la existencia solitaria al ser-con otros y que abre la identidad a un devenir en la medida en que posibilita una creciente “ósmosis con lo circundante” (Cortázar, 1973, 14). Algo pulsa, algo late en el dominio del individuo y lo desplaza hacia su afuera.<sup>221</sup> Desde la perspectiva cortazariana, el hombre angustiado del existencialismo sufre su soledad, “poniendo su esperanza en la superación que será libertad y encuentro con los semejantes.” (Cortázar, 1994, 133).

El hecho es que la angustia, si ha de resolverse y superarse, no puede reinducir a la soledad, porque de ella –del solo existir antes de ser– había nacido. Sartre ha afirmado que la elección de un hombre compromete a la humanidad entera...; que la angustia

---

<sup>220</sup> El número 15 de la revista *Cabalgata* (enero de 1948) publica una reseña bibliográfica que Cortázar escribe sobre *La náusea*, aparecida en Buenos Aires por Editorial Losada y con traducción de Aurora Bernárdez, a quien reconoce haber vertido “el difícil lenguaje de la obra con una exacta noción del ritmo sartriano” (Cortázar, 1994b, 108). Al inicio de tal reseña Cortázar considera que la novela de Sartre supone “una iniciación hacia lo que se llamó posteriormente <<los caminos de la libertad>>, caminos que liquidan vertiginosamente todas las formas provisorias de la libertad y que ponen al hombre comprometido existencialmente en la dura y espléndida tarea de renacer, si es capaz, sobre la ceniza de su yo histórico, su yo conformado, su yo conformista” (Cortázar, 1994, 106).

<sup>221</sup> Algunas de estas formas de ir por fuera de sí del individuo son analizadas por Cynthia Gabbay en su ensayo *Los ríos metafísicos de Julio Cortázar: de la lírica al diálogo* (Hispanamérica/Eduvim, 2015). Ahí la crítica distingue entre dos inflexiones de este impulso en la escritura cortazariana: por un lado, lo que identifica como “camaleonismo”, algo que se da como visitación de otros seres, como mutua *participación* (302-303) y que es experimentado por el personaje o la voz narrativa como una suma ontológica; por otro, lo que denomina “vampirismo”, forma en que el o los personajes se ven vampíricamente invadidos y desposeídos de su ser (26-27) y que significa una pérdida identitaria.

surge precisamente de esa responsabilidad tremenda. Basta ello para advertir que el término comunidad (que prefiero a humanidad, más lleno de resonancias iluministas y progresistas) connota hondamente razones existenciales. (135)

De este fragmento quisiera subrayar dos aspectos: por un lado, la distinción entre comunidad y humanidad a partir del rechazo de los elementos “iluministas y progresistas” inherentes a esta última, entendida más bien como cierta forma de humanismo que para 1947 había mostrado sobradamente sus límites y sus propias traiciones;<sup>222</sup> por otra parte, la noción de “responsabilidad tremenda”, que activaría el movimiento *angustia–soledad–acción–comunidad*. No se trata de una expresión elegida al azar: inmediatamente Cortázar afirma que “[l]a total responsabilidad y la falta de asideros son las condiciones mismas del héroe” (135). La elección de la que se habla *compromete* doblemente: supone comprometer a otros en un por–venir como posibilidad colectiva y también un compromiso *con* la humanidad (o más bien, la comunidad), “una responsabilidad por la conciencia de su tiempo ante la cual el escritor intercede a la vez como escucha y voz” (Gómez, 2007, 81). Imposible no sentir la proximidad de la “unidad responsable” elaborada por Bajtin en “Arte y responsabilidad” (1919), que propone un modo de entender la relación entre vida y arte, entre ética y estética:

¿Qué es lo que garantiza un nexo interno entre los elementos de una personalidad? Solamente la unidad responsable. Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida [...] El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad. (Bajtin, 1999, 11-12)

## 5.2. Volver a leer desde los latidos

En el prólogo a la edición de 1994, Yurkievich considera que “*Teoría del túnel* constituye un pretexto de la práctica novelesca de Cortázar; explicita el programa (o la preceptiva) que precede y preside la realización de sus novelas. Las fundamenta, les da cohesión, las integra en un corpus orgánico” y “permite afirmar que toda la obra novelesca de Cortázar procede de

---

<sup>222</sup> Escribe Cortázar en *Teoría del túnel*: “Es un hecho que la <<historia>> del siglo XX no basta para distinguirnos de las centurias precedentes. Dentro de la falta general de lineamientos que nos viene del siglo pasado... las secuencias históricas se continúan en el nuestro dentro de un orden pendular isócrono e inteligible (alternancia de posturas liberales y reaccionarias, como esquema general). Realmente, no ha habido quiebra histórica alguna. Incluso la revolución rusa, que la involucraba y asumía como necesidad y razón de ser, ha involucionado rápidamente a formas más consecuentes con el síndrome general de la marcha histórica; Stalin es historia moderna, después de Lenin que anunciaba la historia contemporánea.” (Cortázar, 1994, 131).

una misma matriz” (Yurkievich en Cortázar, 1994, 29-30). Importa considerar acá la utilización del término “pretexto” para referirse al ensayo en cuestión, teniendo en cuenta el alto involucramiento de Yurkievich en los debates teórico-críticos de la edición crítica de *Rayuela* (Colección Archivos, 1991), de la que fue coordinador junto a Julio Ortega.<sup>223</sup> ¿En qué medida cabría ver ahí un proyecto rector, un “programa novelesco” (Yurkievich en Cortázar, 1994, 16) capaz de orientar la poética y la producción novelística de Cortázar? A pesar de que el prólogo no da mayores explicaciones al respecto, a la luz de lo expuesto previamente en esta tesis, el análisis propuesto de este primer ensayo extenso de Cortázar permite observar la aparición concomitante y no casual de las nociones de *comunidad* y de *responsabilidad*, que reaparecerán fortalecidas aunque con otras inflexiones hacia fines de los sesenta y más marcadamente durante los setenta, con la emergencia de “la subjetividad del ensayista-revolucionario” (Gómez, 2007, 180). Es en este sentido que “*Teoría del túnel* puede ser leído como un manifiesto de la escritura por-venir” (Ferro, 2018, 117). La “conciencia comunitaria” a la que se refiere Yurkievich irá complejizándose, ramificándose, gestando líneas de fuerza en tensión permanente, lo que será ocasión de las múltiples torsiones de una escritura y un cuerpo sostenidos en una “actitud de escucha” (Gómez, 2007, 81), responsable, en empatía: es la escucha atenta que surge para responder a una responsabilidad constitutiva, una escucha activa que supone prestar oído, un hacer lugar a la existencia alterante de otrxs, un reconocimiento de y una apuesta por su alteridad y sus voces.<sup>224</sup> Es decir, no una alteridad de la que hablar, sobre la cual escribir, sino una *con* la que hablar, *con* la cual escribir y hacer comunidad.<sup>225</sup> En esa instancia de escucha el sujeto (se)

---

<sup>223</sup> La crítica genética redefine la noción de pretexto como “un proceso de no-equilibrio orientado en el tiempo” (Lois, 2001, 18).

<sup>224</sup> En “Casilla del camaleón” (*La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, 1967), Cortázar se detiene en una actitud elemental de su producción, a la que denomina sucesivamente como “sentimiento de esponja”, “ingreso afectivo a la cosa” y “Einfühlung” (Cortázar, 2010, 211), concepto alemán –generalmente vinculado al ámbito estético–, traducible por “empatía”.

<sup>225</sup> Entre los muchos prólogos que Cortázar escribió, se cuenta el que se titula “Carta de amigo”, aparecido en *Papeles inesperados*, para un libro del poeta chileno Osvaldo Rodríguez Musso (más conocido como “el Gitano Rodríguez”). Ahí el escritor argentino escribe: “Gitano, ¿para qué estas líneas cuando el que abra tu libro no las necesitará, cuando el que entre en tu poesía va a encontrarte de pies a cabeza, con tu voz y tu palabra y tu tierra y tu destierro?

Digamos que no creo en los prólogos, pero en cambio creo en la amistad y por eso a lo largo de los años he acompañado a muchos amigos artistas y poetas en sus aventuras de papel y de tela y de arcilla; como juntarse

interrumpe para alojar y acompañar a otros. Si la comunidad tiene una realidad en la producción de Cortázar es ahí donde la escucha se pone a circular para dar lugar a una escritura *con* otrxs.

En un trabajo sobre plurilingüismo y traducción, la crítica Ilse Logie afirmaba que “la consideración ética en la obra de Cortázar, la idea de la responsabilidad de los hombres ante la historia, no ha sido una aparición súbita de sus últimos textos” (Logie, 2003). En sentido análogo, a partir del recorrido propuesto, al ser leído en tanto borrador publicado póstumamente, el ensayo *Teoría del túnel* se inscribe en la obra de Cortázar para abrir y modificar el estado del conjunto en la medida en que supone una lectura de la literatura contemporánea atravesada por la pregunta sobre el vínculo entre individuo y comunidad, preocupación que pone en crisis la periodización de su obra en etapas sucesivas que describirían una politización tardía, y hace resonar –es decir, vuelve legibles– otras latencias de este pulso herido de diferencia en diversas zonas de la escritura cortazariana, tal como siempre lo vislumbró la comunidad de lectorxs (Figura 75).



**Figura 75.** Cortázar en una manifestación por los derechos humanos. Buenos Aires, 6 de diciembre de 1983.<sup>226</sup>

---

para vagar por las calles de la ciudad, charlando entre café y café, entre cigarrillo y cigarrillo. Nunca hablé de ellos sino con ellos; nunca prologué nada pero sí estuve cerca, hombro contra hombro cuando el corazón me decía simplemente: dale.” (Cortázar, 2009c, 376).

<sup>226</sup> De los hechos de esa jornada, la misma de las Figuras 45 y 46 de esta tesis, existe una crónica de Carlos Gabetta: “La noche en que nos vimos en Buenos Aires, el seis de diciembre, fue como en sus cuentos, mágica e

---

impredicible. Nos encontramos de pura casualidad y, cómo no, por calle Corrientes. Los dos salíamos del mismo cine, luego de ver *No habrá más penas ni olvido*, la película basada en el libro de nuestro amigo Osvaldo Soriano. Charlábamos en la vereda, mientras él esperaba a Jacques Deprés, el corresponsal de *Le Monde*, a quien había prometido una entrevista. Y de pronto, empezó a pasar frente a nosotros una manifestación por los derechos humanos. Unas seiscientas u ochocientas personas, en su mayoría jóvenes. Un fotógrafo lo reconoció y disparó su flash; alguien gritó: “¡Abi está Cortázar!” y ya no hubo manifestación, sino un tumulto a su alrededor. “¿Viniste a quedarte, Julio?”, “Gracias Julio, gracias por todo”, le decían chicos que tenían diez años cuando él pudo visitar la Argentina por penúltima vez en 1973, y que empezaron con la literatura y la política mientras sus libros y él mismo estaban prohibidos. “Yo quería ser la Maga, u Oliveira, o Cronopio”, decían los ya no tan jóvenes. Muchos se dispersaron por las librerías siempre abiertas de calle Corrientes y volvieron con sus libros agitando lapiceros y hasta hubo alguien -que se presentó como “el quiosquero de enfrente”- que ante la exclamación de Julio, “pero ché, éste es de Carlos Fuentes”, respondió “perdone Julio, es que ya no quedaba ni uno suyo...”. Y Julio firmó, encantado. Luego, cuando alguien recordó que la manifestación debía proseguir, surgió potente y espontáneo -faltaban sólo cuatro días para que asumiera el gobierno democrático- un coro de amor y revancha: ¡Bien-ve-nido, carajo! ¡Bien-ve-nido, carajo! Calle Corrientes se había alborotado. En el trayecto entre el cine y un bar, a cincuenta metros de allí, estrechó manos, firmó decenas de autógrafos, le pintaron la cara de besos. Su larga figura sobresalía neta sobre las cabezas de la gente que lo apretujaba, lo acariciaba, lo tocaba como a algo que no se puede creer. Jacques Deprés tuvo dificultades, ya sentados en el bar, para introducirlo en la entrevista. Julio estaba emocionado, agitado. Y entonces llegó hasta nosotros, esquivando las mesas como una mariposa, una mujer de unos dieciocho años que le estiró un ramo de jazmines, balbuceó algo ininteligible y se esfumó entre rubores. Julio se quedó un rato con el ramo en las manos, la cabeza gacha. Luego lo acercó a su nariz, aspiró y nos tendió las flores con una expresión de maravilla. “Huelan esto... jazmines del país. Con esta fragancia, no existen en ninguna otra parte”.

Lo acompañé hasta su hotel a las dos de la mañana, atravesando solitarias calles de Buenos Aires. Luego de despedirnos en la puerta, lo vi dirigirse hacia el ascensor. Estaba visiblemente cansado, pero feliz, y llevaba en las manos el ramo de jazmines.” (Gabetta, en línea: <https://cronicon.net/wp/rememorando-a-cortazar/>, consultado el 6/4/2023).

## RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

Sobre el cierre de *La vuelta al día en ochenta mundos* aparece el texto “Morelliana, siempre”, cuyo último párrafo dice lo siguiente:

Cuando Saint-Exupéry sentía que amar no es mirarse el uno en los ojos del otro sino mirar juntos en una misma dirección, iba más allá del amor de pareja porque todo amor va más allá de la pareja si es amor, y yo escupo en la cara del que venga a decirme que ama a Miguel Ángel o a E.E.Cummings sin probarme que por lo menos en una hora extrema ha sido ese amor, ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama (Cortázar, 2010, 208)

Como en la obra de Cortázar, la frase de Saint-Exupéry reverbera en el curso de esta tesis: las formas de comunidad en las que la escritura de Cortázar toma parte y de las que esta investigación ha intentado dar cuenta convergen en esta inclinación en empatía hacia lo que nace más allá de lo propio, aquello que he considerado como una suerte de pulso común y contradictorio en el que la contradicción importa menos por su valor de confrontación entre posiciones fijas que por su condición irreductiblemente múltiple y heterológica, su capacidad para alojar muchos decires y miradas. Si, tal como señala Nancy en el ya citado *Cruor*, “il n’y a « dehors » et « dedans » que par rapport au sang” (“no hay ‘afuera’ ni ‘adentro’ más que en relación con la sangre”) (Nancy, 2021, 24), lo que vuelve singular la práctica escritural cortazariana es “esa disponibilidad para latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico” (Cortázar, 2010, 210). Dicha disponibilidad, a su vez, supone una responsabilidad de escritura: la de sostener la tensión que la dimensión individual y la de lo común establecen en su mutua implicancia, en su resistencia a unificarse en una síntesis superadora.

En el capítulo 1, y mediante la práctica de una mirada archifilológica en disponibilidad para detectar conexiones imprevistas, esa resistencia cobraba forma de “aportación” dirigida a “los cronopios de la tierra americana” (Cortázar, 2012a, 485) agrupados en la Acción Poética: hacia 1964 el consejo cortazariano de “mostrar sin vacilar la hilacha” deja ver un impulso hacia modos de lo común que rechazan las salidas ofrecidas por “verdades monocráticas” (Cortázar, 2010, 209) para apostar por una multiplicidad de voces que exceden toda diagramación binaria de la vida en comunidad, del estar-en-común. Es

decir, una forma de afectar y ser afectados en la que la alteridad es sostenida y acompañada en tanto que alteridad. La idea de “acompañar en la acción”, que suple la de buscar los ojos del otro para mirarse (e identificarse) en ellos, abría –al comenzar esta tesis– una modalidad de pensamiento en la que hablar de comunidades intelectuales coexistentes y paralelas se volvía posible.

Desde esa modalidad es que la poética del *entre*, que fulgura de manera especial con la aparición de *Prosa del observatorio* (1972), puede ser entendida en la medida en que, ya abierto el campo de una inmanencia plural, las anguilas y los astros comienzan a moverse, a escurrirse, según un pulso a la vez común y polirrítmico. En ese punto las formas del pensamiento binario quedan expuestas en su mismidad, en su tendencia mal disimulada a la unidad. *Entre* el impulso poético y la intervención política, *entre* Hölderlin y Marx, *entre* las miradas de Jai Singh y de Claude Lamotte, entre palabra e imagen, Cortázar lanza la flecha de la pregunta para explorar la hendidura, eso que considero en los términos de una terceridad no subsumible que suspende la marcha teleológica del tiempo histórico para abrir flujos desviados, plurales y heterogéneos donde pueden surgir zonas de contacto impredecibles, más o menos desconcertantes. La relectura del poema “Policrítica en la hora de los chacales” desde sus archivos –sus formas de publicación y circulación– y desde su contexto de escritura, una coyuntura histórica regional en la que los intelectuales comprometidos eran llamados a deponer las letras para tomar las armas (Gilman, 2012), posibilita la emergencia de sentidos que estaban ahí, en esa escritura explícitamente *fechada*, pero que quedaron sepultados bajo los discursos totalizantes de la época, organizados en los pares “con”/“dentro” vs. “contra”/“fuera”.

*Libro de Manuel*, por su parte, irrumpe en el capítulo 3 con la fuerza de un torbellino que, parafraseando a Benjamin, engulle con su ritmo errático el material de su propia génesis (Benjamin, 2006, 242), de manera tal que, para poder escribir mi lectura de la novela, durante el primer apartado fue necesario considerar, a la vez, “todo lo que giró en torno a Manuel” (Cortázar, 1973a, 17): releer desde la intensidad afectiva de los archivos múltiples que esta novela produce –y por los que, en buena medida, es producida– me obligó, por un lado, a repensar nuevamente los géneros ahí contemplados (ficción, crónica, corrección de pruebas de galera, testimonio, narrativa documental), las formas ambivalentes y por momentos



contradictorias de lo que, en la línea de Derrida (1980), llamé “participación sin pertenencia única” de una escritura que insiste en tensar los discursos hacia sus confines, ahí donde estos dejan ver lo que, en tanto taxonomías siempre redefinibles, en ellos *falla*, aquello que los excede impidiendo su cierre completo. Por otro lado, esta forma cortazariana del desborde, que interrumpe el funcionamiento circular de la razón bipolar dominante a comienzos de los setenta, se juega también en la pulsión archivística que analicé en el *Cuaderno de bitácora de Libro de Manuel* (Princeton Library) y más detenidamente en la conformación del Fondo Cortázar del CRLA en la Universidad de Poitiers: la decisión sostenida de guardar una enorme cantidad de papeles (cerca de 2.000 documentos), los trazos críticos (Gómez, 2020) inscritos por Cortázar en esas materialidades heterogéneas y, a su vez, las múltiples manos involucradas para la constitución, el ordenamiento y la puesta en acceso de ese archivo en particular, exigen un compromiso de lectura que es el de volver a mirar, de recuperar (Rasic, 2023) la obra en la dispersión de sentidos que resultaron ilegibles por no ajustarse a las significaciones dominantes del momento. Esos sentidos emergentes que el archivo convoca me permitieron conjeturar la idea de “legados por venir”, en la medida en que la sincronía compleja que *Libro de Manuel* propone hace circular sentires político-afectivos cuyos efectos son del orden de lo incalculable, como pude reconstruir en la escritura de la socióloga Alejandra Oberti. En la misma línea, la tensión entre estética y política reapareció en la constelación abierta por la participación de Cortázar en la gestación del periódico *Sin censura* (1979-1980). El quiebre de la dimensión representativa, eso que expliqué como “desgarro de lo real” al leer “Graffiti” y “Recortes de prensa” desde materiales de archivo, hace ingresar en la práctica escrituraria cortazariana una circulación de afectos que da lugar a una estética del disenso (Patrino, 2011), una forma de crear comunidades sin suprimir las singularidades que las componen.

“Comunidades afectivas”, precisamente, fue la imagen elegida en el capítulo 4 para entrar al espesor de las escrituras diseminadas de la revolución sandinista en Nicaragua por parte de Cortázar. Sostenida en una política de la amistad estrictamente no axiomática, esta zona de su obra está habitada por modos alternativos de concebir las alternativas que producen una multiplicación de los posibles y posibilitan una concepción de la praxis política entendida como potencia antes que como reafirmación de lo mismo. A partir de una vuelta

sobre “Apocalipsis de Solentiname”, relato en que me detuve para medir minuciosamente el pensamiento-latido que ahí resiste como afecto, como dislocación, como falla geológica en la estructura narrativa, procuré seguir las vías múltiples de esa inscripción cortazariana del sandinismo prestando oído a las supervivencias de sentido, esos pequeños resplandores de verdad (Didi-Huberman, 2012) que en Cortázar se dan como heterología –como búsqueda de la lógica del otro–. Una vez más, la pregunta a asumir era la que apuntaba a la contradicción –en el marco de un proceso revolucionario en una fase administrativo-gubernamental– entre impulso comunitario y persona individual, lo que tuvo implicancias políticas concretas y abrió disputas de larga duración entre memorias sandinistas. El *Elogio del tres* (Cortázar y Tomasello, 1980), libro poco abordado por la crítica y menos conocido por el público en general, apareció entonces como un golpe para hacer resonar esa otra forma del *entre* hasta entonces sólo sugerida: el *tres* (agregación contingente de búsqueda, encuentro y pérdida) fue leído como esa instancia que se sostiene entre el uno y el dos, entre las polaridades, e impide así su resolución fusional. Lejos de entender esa “incerteza de sujeto” (González, 2014) propia de la escritura cortazariana como una apuesta por procesos de desubjetivación –capitalizados a menudo por el culto neoliberal del individualismo–, procuré iluminar diversos gestos culturales –su gestión junto a Cardenal y Waugh del “Arte de las Américas” (Museo Julio Cortázar), su amistad con Hermann Schulz sostenida en un “amor por Nicaragua”, su presencia cercana en los tiempos de la alfabetización popular y la Reforma agraria y en la defensa del territorio ante la amenaza del intervencionismo estadounidense– en los que se vislumbra una invitación a aventurarse por caminos inexplorados para estar en común.

Con *Teoría del túnel*, esta investigación cierra volviendo sobre una escritura ensayística en la que, en el juego de las temporalidades disparadas, su aparición póstuma precipita –con una tematización ignorada para la crítica hasta 1994– las ideas-fuerza que jalonan esta tesis: la intuición de lo que excede los límites de toda *literaturidad* en la imagen de las mangas que se salen de los libros; la propuesta de ser-con-otrxs y el reconocimiento de una interdependencia entre individuo y comunidad –reconocimiento que encabeza esta tesis como primer epígrafe– sostienen la noción de pulso “herido de alteridad”, pulso de lo común

mediante el cual la obra de Julio Cortázar sigue respirando, interactuando, haciendo comunidad con otrxs lectorxs.

En tal sentido, las constelaciones tramadas no pretenden agotar todos los rincones del cielo –siempre “otro”– de Cortázar. En efecto, durante el camino recorrido en esta investigación fui dando con gran cantidad de escrituras cortazarianas no publicadas en formato libro, muchas de las cuales fueron encontrando su lugar en la tesis, y también con lo que puede considerarse como escrituras en colaboración, que han dado lugar a alrededor de 14 publicaciones de variada confección y circulación en donde casi siempre se trata de algún cruce intersemiótico verbal-visual y cuya densidad exige un abordaje de conjunto que excede el alcance de esta tesis.<sup>227</sup>

Hasta aquí, he intentado armar una constelación posible –entre muchas otras– de la obra de Cortázar, construida desde una mirada archivística que involucra diversos materiales y asumida en sus contradicciones y en su intensidad afectiva, en sus modos imprevisibles de estar-con otrxs y hacer comunidad.

---

<sup>227</sup> Me refiero a *Les discours du pince-gueule* (Michel Cassé, 1966), publicado junto a litografías de Julio Silva y aparecido en español casi medio siglo después (*El último combate*, RM, 2013); *On déplore la* (Brunidor, 1966), con xilografías de Guido Llinás; *Leonardo Nierman* (Lublin Graphics, 1975), en colaboración con el propio Nierman y Max-Pol Fouchet; *Silvalandia* (GDA, 1975), también con Julio Silva; *Humanario* (La Azotea, 1976), junto a las fotografías de Alicia D’Amico y Sara Facio; *Tendres parcours* (edición de autor, 1978), con fotografías de Frederic Barzilay; el ya abordado *Un elogio del tres* (Verlag 3, 1980), con las linografías de Luis Tomasello; *Monsieur Lautrec* (Ameris, 1980), junto a ilustraciones de Hermenegildo Sabat; *Paris ou la vocation de l’image* (RotoVision, 1981), con fotografías de Alécio de Andrade; *La raíz del ombú* (Compañía Anónima de Administración y Fomento Eléctrico, 1981), historieta creada junto a Alberto Cedrón; *La puñalada. Tango opzijn retour* (Elisabeth Franck, 1982), con dibujos de Pat Andrea; el más conocido *Los astronautas de la cosmopista* (Muchnik Editores, 1983), junto a Carol Dunlop y con dibujos de Stéphane Herbert; *Negro el 10* (Éditions Graphiques, 1983), con serigrafías de Tomasello; y *Alto el Perú* (Nueva Imagen, 1984), con fotografías de Manja Offerhaus.

## ANEXO



Imagen 1. Aparición de Cortázar en *Nocilla Experience* (novela gráfica), de Pere Joan (2011).



Imagen 2



Imagen 3



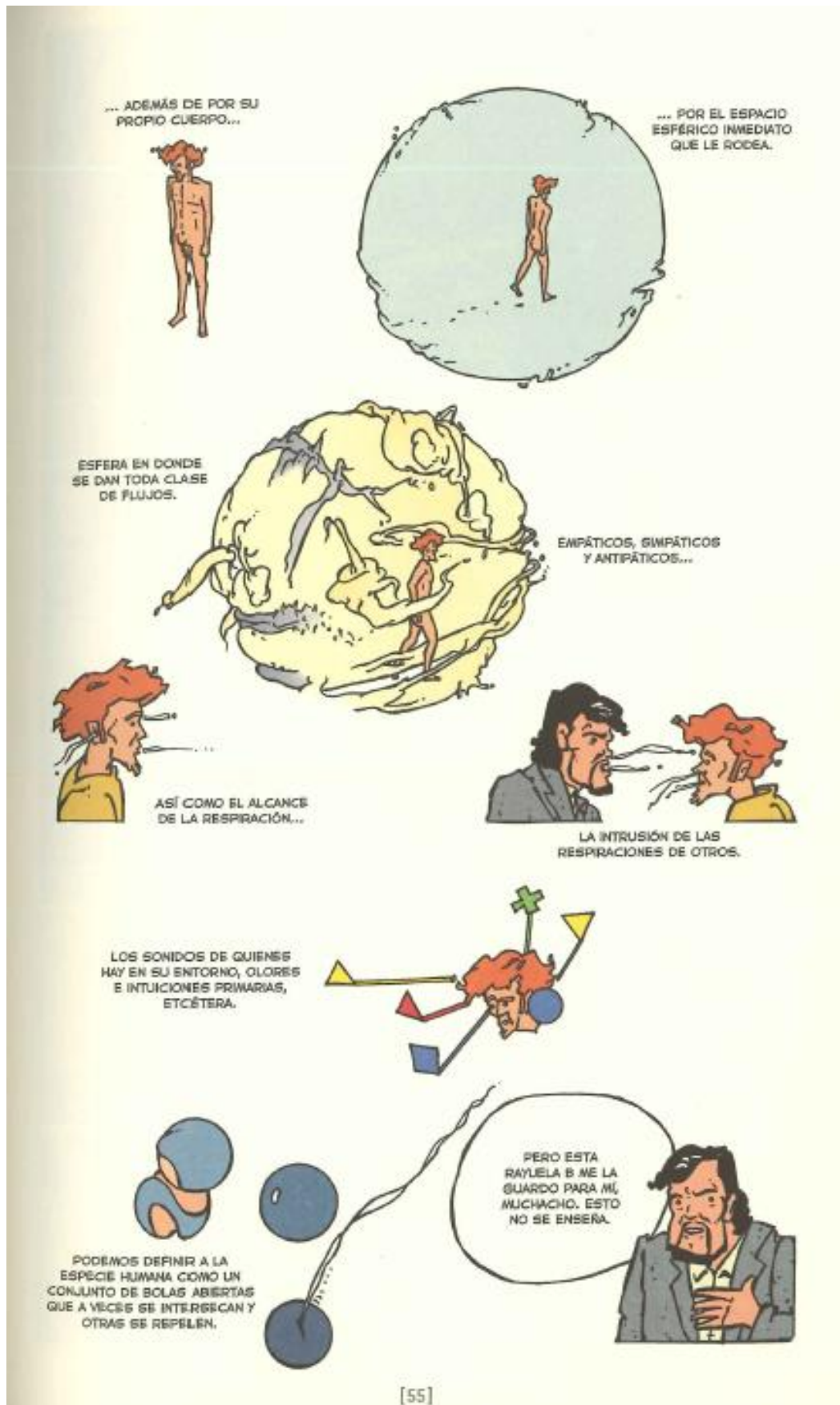


Imagen 5





A veces los ritmos de tus canciones tienen relación con los ritmos del entorno, ya sea la naturaleza o la ciudad. Otros son muy íntimos y parecen acompañar a los ritmos del cuerpo, del corazón...: Hay algo de eso porque muchas de mis canciones tienen 80 bpm, que es el ritmo del corazón cuando estás caminando. Yo escribo casi todas mis canciones cuando estoy paseando, así que hay algo de eso [ríe]. Pero no es una cosa que quiera hacer deliberadamente, que sea consciente.

Entrevista a Björk,  
*El pop después del fin del pop*, Pablo Gil,  
 Ediciones Rockdelux, 2004



Imagen 6

suplemento de la cultura.  
Diario ELMUNDO- 14 Dic.1960

## BEST-SELLERS DE BUENOS AIRES

### ARGENTINOS

- 1) "Los Premios", de R. Cortázar .. \$ 120.—
- 2) "La trampa", de M. A. Bosco .... " 130.—
- 3) "No", de D. Sáenz ..... " 68.—
- 4) "Tutú Marambá", de M. E. Walsh " 90.—
- 5) "Cuentos Fantásticos Argentinos" " 120.—

### EXTRANJEROS

- 1) "Balthazar", de L. Durrell ..... \$ 110.—
- 2) "Justine", de L. Durrell ..... " 110.—
- 3) "El abogado del diablo", de M.  
West ..... " 160.—
- 4) "La gran sed", de Ruesch ..... " 95.—
- 5) "El tercer ojo", de Rampa ..... " 135.—

suplemento de la cultura. EL MUNDO-21 Dic.1960

## "BEST SELLERS" DE BUENOS AIRES

### ARGENTINA

- 1) "Los premios", por Julio Cortázar.
- 2) "La Trampa", por M. A. Bosco.
- 3) "No", por Dalmiro Sáenz.
- 4) "Tutú Marambá", por María E. Walsh.
- 5) "Cuentos fantásticos argentinos" (antología).

### EXTRANJEROS

- 1) "El abogado del diablo", por Morris West.
- 2) "Balthazar", por Lawrence Durrell.
- 3) "Justine", por Lawrence Durrell.
- 4) "Hijo de hombre", por A. Roa Bastos.
- 5) "Antología poética", de St. John Perse.

Imagen 7. Lista de los *Best sellers* en Diario El Mundo, diciembre de 1960

## "Best-Sellers"

- 1 **TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO**, de Julio Cortázar, Editorial Sudamericana. Nuevas narraciones de uno de los mayores escritores argentinos de hoy.
- 2 **EL SIGLO DE LAS LUCES**, de Alejo Carpentier, Editorial Seix-Barral. El estilo barroco del novelista cubano sirve admirablemente a una historia revolucionaria remota.
- 3 **SOCIOLOGIA DEL TANGO**, de Julio Mafud, Editorial Américalee. Un nuevo análisis sobre el tango y su mundo que atiende el hecho social y aun metafísico antes que tanguero.
- 4 **PROBLEMAS DEL MARXISMO**, de Jean-Paul Sartre, Editorial Losada. Un intento de combinar el existencialismo con el marxismo a través de un amplio análisis de ambas corrientes.
- 5 **EL RESENTIMIENTO**, de Eduardo Mallea, Editorial Sudamericana. Una nueva obra del novelista argentino que reitera en estilo y contenido conocidas preferencias del autor.
- 6 **EL VICARIO**, de Rolf Hochhuth, Editorial Grijalbo. Una pieza teatral donde se pretende enjuiciar la conducta de la Iglesia durante la segunda guerra mundial.

**NOTA:** Esta tabla se confeccionó con datos aportados por las librerías Galatea, Hachette, Buenos Aires, Ateneo y Fausto.

Imagen 8. *Best sellers* en Clarín, junio de 1964

## "Best-Sellers"

- 1 **CASA TOMADA**, de Julio Cortázar. Ediciones **Minotauro**. En esta nueva versión del recordado cuento incluido en **Bestiario**, el relato está distribuido en las distintas partes del plano de aquella casa, según el diseño gráfico de Juan Fresán.
- 2 **ULTIMO ROUND**, de Julio Cortázar. **Siglo Veintiuno Editores**. Antes que la ocurrencia de realizar un libro con "planta baja y primer piso" está la actitud del autor de responder claramente a sus críticos y definir su pensamiento respecto de la problemática de nuestro tiempo, a través del verso y de la prosa.
- 3 **LA MAQUINA DEL AMOR**, de Jacqueline Sussan. **Editorial Grijalbo**. A través de una presunta radiografía del mundo de la televisión, el periodismo y el espectáculo, la autora escarba en los clichés sexuales de esta época, respetando el estilo de Hollywood.
- 4 **BOQUITAS PINTADAS** de Manuel Puig. **Editorial Sudamericana**. Una novela que ubica a sus personajes en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, hace más de veinte años, marcando la edad de la adolescencia y la de la final frustración.
- 5 **DIARIO DE LA GUERRA DEL CERDO**, de Adolfo Bioy Casares, **Emecé Editores**. Una violencia aparentemente absurda se desata en un tradicional barrio de Buenos Aires y un inesperado amor salva a un jubilado en medio de la psicosis que se adueña de sus viejos amigos.
- 6 **DOÑA FLOR Y SUS DOS MARIDOS**, de Jorge Amado. **Editorial Losada**. El escenario es la brasileña Bahía, impregnada de colores y aromas culinarios. Allí la protagonista y sus consortes viven esta novela, para la cual su autor propone dos subtítulos: "Edificante historia de amor" y "Extraordinaria batalla librada por el espíritu y la materia".

**NOTA:** Esta tabla se confeccionó con datos aportados por las librerías **El Ateneo, Fausto, Galatea y Hachette**.

## "Best-Sellers"

**1** **PARADISO**, de José Lezama Lima, Ediciones de la Flor. Muestra los personajes de un sector social de la Cuba de fines del siglo pasado, en medio de una atmósfera recargada de imagerías, oscura poesía y complicadas ciencias.

**2** **CIEN AÑOS DE SOLEDAD**, de Gabriel García Márquez, Editorial Sudamericana. Narra la historia completa de una ciudad, desde su fundación mitológica hasta la muerte de su último habitante.

**3** **EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ES. CRIBA**, de Gabriel García Márquez, Editorial Sudamericana. Largos momentos de la dramática espera de ayuda económica vividos por un viejo militar retirado, en medio de la miseria y del dolor por la muerte de un hijo.

**4** **LA VUELTA AL DIA EN OCHENTA MUNDOS**, de Julio Cortázar, Editorial Siglo XXI. En un "collage" que agrupa grabados, citas y textos originales, el autor propone un "divertissement" cuyo humor no excluye la seriedad de los temas tratados.

**5** **LA ASFIXIA**, de Violette Leduc, Editorial Sudamericana. Relata los recuerdos de "la bastarda" cuando niña, ante la falta de amor maternal pero asistida por los cuidados de su abuela.

**6** **BUENOS AIRES DOS POR CUATRO**, de Osvaldo Rossler, Editorial Losada. Una prueba para demostrar que el tango vive en nosotros al igual que nuestro destino se halla establecido en sus letras.

**NOTA:** Esta tabla se confeccionó con datos aportados por las librerías Buenos Aires, Fausto, El Ateneo, Hachette y Galatea.

Imagen 10

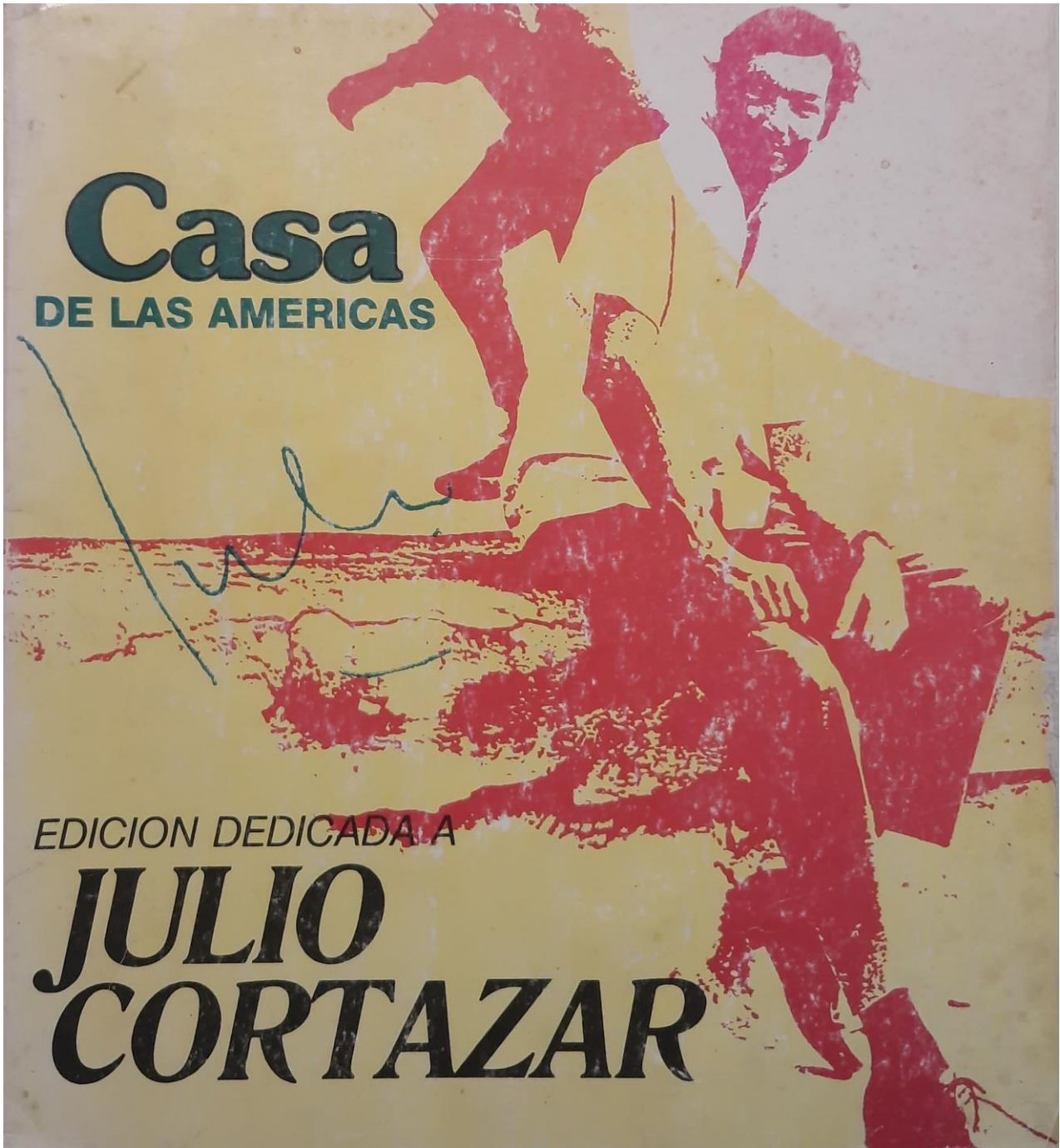


Imagen 11. Portada del número homenaje a Cortázar de revista *Casa de las Américas* (n°145-146, 1984)

<p>Revista Casa de las Américas (seis números por año). Suscripción anual: \$U.S. correo aéreo: América del Norte, 12.00; América del Sur, 14.00; otros países, 17.00. (Estos precios se establecen en dólares estadounidenses al sólo efecto de fijar la equivalencia en otras monedas). El pago debe realizarse en cualquier moneda libremente convertible, excepto, en dólares estadounidenses a través de un Banco cuyas oficinas principales no radiquen en territorio de los Estados Unidos de Norteamérica. La suscripción anual en Cuba es 2.60 pesos cubanos.</p>		<p>JULIO-OCTUBRE 1984 año XXV n. 145-146</p>
<p>Venta y suscripción: las solicitudes del extranjero deben hacerse a: Ediciones Cubanas, Obispo 461, apartado 605, La Habana. Las suscripciones en Cuba deben realizarse en Expedidora Central de Publicaciones, Dragones 488, entre Lealtad y Campanario, La Habana.</p>		<h1>Casa DE LAS AMERICAS</h1>
<p><b>Director</b> Roberto Fernández Retamar</p>	<p><b>Redactor</b> Arturo Arango</p>	<p><b>Diseño y emplaté</b> César Mazola</p>
<p>Redacción: Casa de las Américas, 3ra. y G. El Vedado, Habana, Cuba</p>		
<p>Inscrita como Impreso periódico en la Dirección Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa. Permiso n. 81222/153</p>		<p>Cada trabajo representa la opinión de su autor. No se devuelven manuscritos no solicitados.</p>
<p>Ministerio de Cultura. Imprenta Ursula Díaz Béz, La Habana, Cuba © Casa de las Américas, 1984</p>		
<p>Esta entrega... 3</p>		
<p><b>DOCUMENTOS</b></p> <p>Bases del Premio Maurice Bishop 4 George Lamming / Discurso en el acto central por el XXV aniversario de la Casa de las Américas 5</p>		
<p><b>PARA, DE, CON JULIO CORTÁZAR</b></p> <p>Tomás Borge / Julio Cortázar, compañero de prisión y libertad 12</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 17 de agosto de 1964 17</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 3 de julio de 1965 19</p> <p>Gabriel García Márquez / El argentino que se hizo querer de todos 22</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 24 de diciembre de 1965 25</p> <p>Mario Benedetti / Ese ser entrañable 27</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 23 de enero de 1966 31</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 23 de enero de 1966 32</p> <p>Augusto Roa Bastos / Variaciones sobre un tema de Julio Cortázar 34</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 7 de mayo de 1966 39</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 21 de julio de 1966 40</p> <p>Cintio Vitier / Julio Cortázar 42</p> <p>Juan Gelman / Carta 43</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 17 de febrero de 1967 44</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 18 de febrero de 1967 45</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 19 de abril de 1967 46</p> <p>Volodia Teitelboim / Julio Cortázar 47</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 10 de mayo de 1967 59</p> <p>Fina García Marruz / Cortázar 67</p>		<p>Julio Cortázar / Carta del 1ro. de julio de 1967 72</p> <p>Eduardo Galeano / Una casa de palabras 74</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 29 de octubre de 1967 76</p> <p>Jorge Enrique Adoum / Desencuentros con Julio 78</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 26 de enero de 1968 83</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 20 de octubre de 1968 83</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 15 de enero de 1969 85</p> <p>César Fernández Moreno / Un argentino irreductible 87</p> <p>José Agustín Goytisolo / Julio Cortázar en el observatorio 90</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 31 de enero de 1969 92</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 2 de abril de 1969 92</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 15 de abril de 1969 94</p> <p>Sergio Ramírez / Dario y Cortázar 96</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 10 de diciembre de 1969 102</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 4 de mayo de 1970 103</p> <p>Rogelio Sinán / Julio Cortázar y el minotauro 105</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 16 de agosto de 1970 108</p> <p>Claribel Alegría / Tensar el arco 111</p> <p>Oswaldo Soriano / Un escritor, un país, un desencuentro 112</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 29 de noviembre de 1970 116</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 10 de abril de 1971 117</p> <p>Luis Suardíaz / Estar lejos y no decir mañana 119</p> <p>Julio Cortázar / Carta del 23 de mayo de 1971 125</p> <p>Julio Cortázar / Polémica en la hora de los chacales 128</p> <p>Ermengarda Palumbo / La ternura que tengo para vos. Conversando con Omar Cabezas sobre Julio Cortázar y otras cosas 133</p>

Imagen 12. Índice del número

Julio Cortázar / Carta del 7 de diciembre de 1971 139  
 Julio Cortázar y Ugné Karvelis / Cable del 5 de enero de 1972 139  
 Julio Cortázar / Carta del 14 de enero de 1972 140  
 Lisandro Otero / Cortázar 141  
 Fernando Silva / Que me perdone Julio 143  
 Julio Cortázar / Carta del 4 de febrero de 1972 146  
 Reynaldo González / París sin Cortázar; Julio con nosotros 151  
 Julio Cortázar / Cable 157  
 Julio Cortázar / Carta del 7 de agosto de 1975 157  
 Julio Valle-Castillo / Un gigante perdido en el país de las maravillas 158  
 Carlos Alberto Gabetta / La vuelta al pago en ocho días 161  
 Julio Cortázar / Carta del 6 de octubre de 1975 164  
 Julio Cortázar / Carta del 30 de diciembre de 1975 165  
 Pablo Armando Fernández / En este lado oscuro del espejo 167  
 Fernando Butazzoni / Descubrir, nombrar, amar 169  
 Julio Cortázar / Carta del 22 de septiembre de 1976 172  
 Julio Cortázar / Carta del 29 de octubre de 1976 172  
 Ugné Karvelis / Cara de sombra y cara del sol 175  
 Julio Cortázar / Carta del 6 de junio de 1977 179  
 Julio Cortázar / Carta del 16 de enero de 1978 180  
 Julio Cortázar / Carta del 15 de agosto de 1978 180  
 Basilia Papastamatiu / Se dibuja una estrellita 182  
 Julio Cortázar / Carta 186  
 Manuel López Oliva / El juego de imágenes plásticas en Cortázar 187  
 Julio Cortázar / Carta del 22 de enero de 1979 192  
 Julio Cortázar / Carta del 22 de marzo de 1979 193  
 Luis Rogelio Noguerras / Poema sin título o por Julio o carta a Cortázar (para antes) o a un falso inmortal oh el título es tan largo que mejor lo dejamos aquí 194  
 Rogelio Rodríguez Coronel / Un hombre tan violentamente dulce 199  
 Julio Cortázar / Carta del 9 de octubre de 1979 202

Julio Cortázar / Cable 203  
 Antón Arrufat / Amistad con el perseguidor 204  
 Julio Cortázar / Carta del 22 de enero de 1980 209  
 Julio Cortázar / Carta del 6 de abril de 1980 209  
 Julio Cortázar / Carta del 7 de abril de 1980 210  
 Luis Rocha / Llenos de Cortázar los cielos 211  
 Manuel Pereira / Con Julio en Montparnasse 214  
 Julio Cortázar / Carta del 11 de agosto de 1981 217  
 Julio Cortázar / Carta del 1ro. de noviembre de 1981 218  
 Gerardo Mario Goloboff / Cosas que pensé durante la mañana de febrero en Montparnasse 220  
 Rumen Stoyanov / El escritor más joven de esta América ha muerto 222  
 Julio Cortázar / Carta del 4 de diciembre de 1981 224  
 Julio Cortázar / Carta del 13 de octubre de 1982 225  
 Manuel Díaz Martínez / Puentes cruzados 226  
 Carmen Waugh / Carta 229  
 Julio Cortázar / Carta del 22 de enero de 1983 230  
 Julio Cortázar / Carta del 25 de marzo de 1983 231  
 Roberto Fernández Retamar / Última carta 232

© 1986.

FRANCA IMPORT S.A.  
 EDICIONES LATINAS

Dr. JUAN F. ARANGUREN 1570 1406 - Capital Federal

LIBRO DE EDICIÓN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.  
 Impreso en la Argentina. Printed in Argentina.  
 Edición bajo supervisión de Jorge Winter

Las fotos de Julio Cortázar utilizadas en el diseño de este número fueron realizadas por Chinolope.

Imagen 13



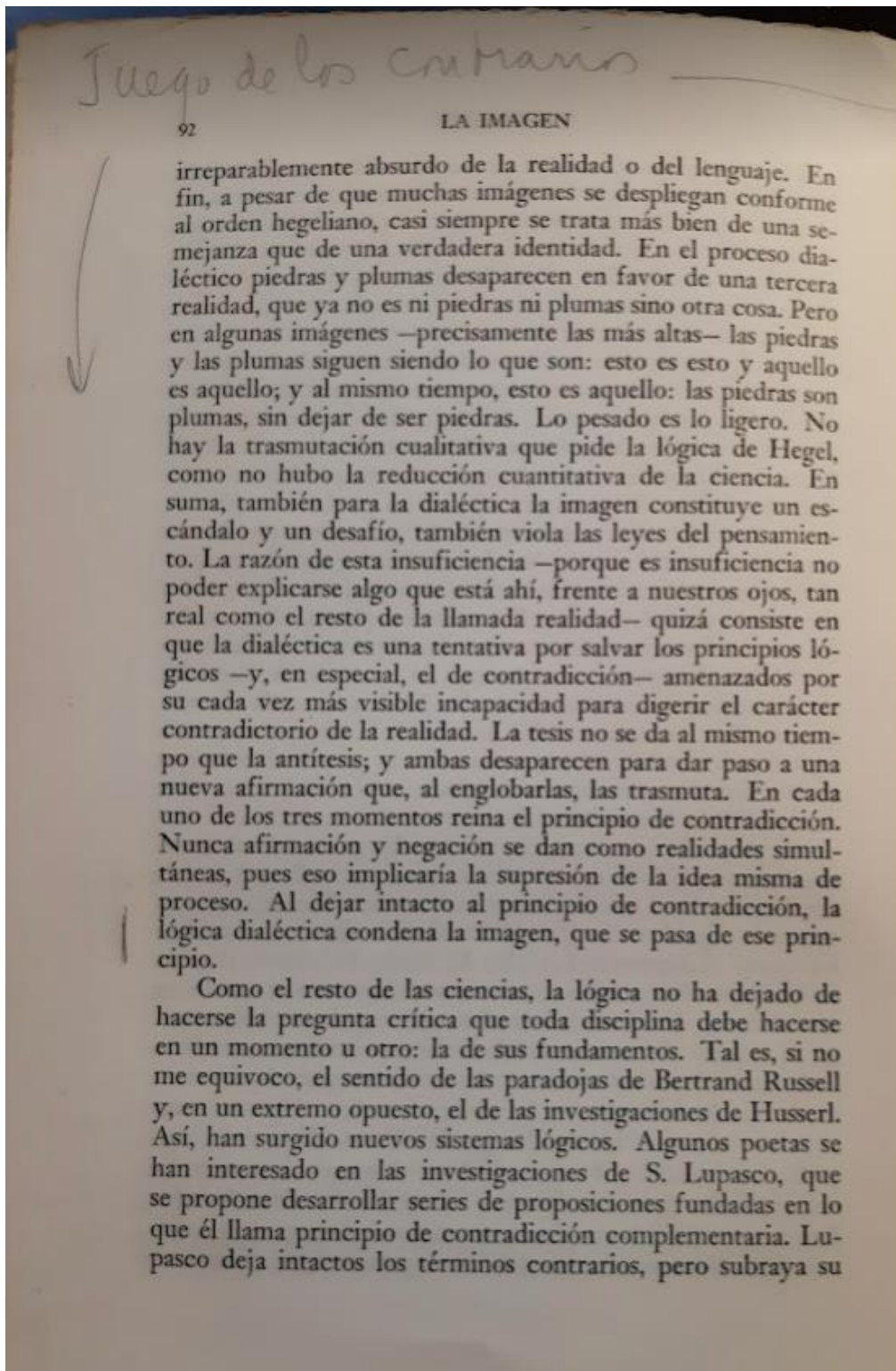


Imagen 14. Anotaciones de Cortázar en su ejemplar de *El arco y la lira* (O. Paz, 1956). Biblioteca Julio Cortázar, Biblioteca y Centro de Apoyo a la Investigación, Fundación Juan March, Madrid

interdependencia. Cada término puede actualizarse en su contrario, del que depende en razón directa y contradictoria: A vive en función contradictoria de B; cada alteración en A produce consecuentemente una modificación, en sentido inverso, en B.<sup>2</sup> Negación y afirmación, esto y aquello, piedras y plumas, se dan simultáneamente y en función complementaria de su opuesto. Esto es esto no solamente porque no es aquello, sino precisamente en la medida en que no lo es. Las piedras son piedras, es decir, algo pesado, en relación opuesta y complementaria con las ligeras plumas. Lo pesado vive en relación con lo ligero. El término negativo complementa y determina al positivo. Y a la inversa. Entre ambos existe una relación dinámica, una suerte de exclusión complementaria, por decirlo así. Las ideas de Lupasco nos hacen ver con otros ojos ciertas imágenes, precisamente aquellas que se alimentan de la tensión de dos o más términos opuestos y necesarios. Es necesario subrayar, sin embargo, que en este sistema la contradicción nunca es absoluta sino relativa. En efecto, a una actualización de A corresponde una potencialización de B; y a la inversa. Así, cesa la dependencia contradictoria de los dos términos antagónicos apenas se produce la actualización de ambos: A y B en estado actual (o potencial) se neutralizan y el resultado es igual a cero.

El principio de contradicción complementaria absuelve a algunas imágenes, pero no a todas. Lo mismo, acaso, debe decirse de otros sistemas lógicos. Ahora bien, el poema no solo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad. Y esta reconciliación, que no implica reducción ni trasmutación de la singularidad de cada término, si es un muro que hasta ahora el pensamiento occidental se ha rehusado a saltar o a perforar. Desde Parménides nuestro mundo ha sido el de la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es. El ser no es el no-ser. Este primer desarraigo —porque fue un arrancar al ser del caos primordial— constituye el fundamento de nuestro pensar. Sobre esta concepción se construyó el edificio de las “ideas claras y distintas”, que si ha hecho posible la historia de Occidente tam-

<sup>2</sup> Stéphane Lupasco, *Le Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*. Paris, 1951.

Imagen 15. Anotaciones de Cortázar en su ejemplar de *El arco y la lira* (O. Paz, 1956)

# DECLARACION DEL PRIMER CONGRESO NACIONAL DE EDUCACION Y CULTURA

- Los delegados al Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, reunidos en La Habana en los días comprendidos del 23 al 30 de abril de 1971, "Año de la Productividad", formulan la siguiente declaración:

**D**E acuerdo con el planteamiento de nuestro primer ministro, comandante Fidel Castro, expresado en la Asamblea de Trabajadores de la Enseñanza de La Habana, sobre la necesidad de analizar y resolver problemas planteados durante las discusiones de dicha asamblea, surge este Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura.

En su convocatoria, el congreso se propuso los siguientes objetivos:

—Recoger las manifestaciones concretas de la problemática educacional en todos los niveles y tipos de enseñanza.

—Conocer los factores que afectan la labor de los trabajadores de la educación.

—Propiciar la oportunidad de que con el aporte creador de las masas se promueva el estudio de problemas que requieran un análisis continuado, sistemático y profundo para las soluciones correspondientes.

—Ofrecer recomendaciones que puedan servir de base para elaborar nuestra política educacional.

Con este propósito, se organizaron numerosas reuniones en la base, congresos intermedios municipales, regionales y provinciales, y se in-

vitó al pueblo a aportar ideas y proyectos relacionados con la educación y aquellos temas de estrecha relación con ésta.

Proclamamos con satisfacción la participación en este congreso de mil ochocientos delegados, representativos del magisterio, de los organismos educacionales, científicos y culturales, así como delegados de nuestro partido, de la CTC, de los GDR, de la UJC, de la FMC, de la ANAP, de la UPC y de los organismos de producción y servicios.

Por otra parte, el congreso debatió y analizó las influencias culturales negativas que pugnan por penetrar en nuestro medio, a las cuales la Revolución hace frente con toda decisión y energía. Estas reuniones de base en torno a los problemas culturales hicieron necesario que se ampliaran los objetivos iniciales del congreso y que se transformara en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura.

De acuerdo con los objetivos planteados, se desarrollaron las discusiones del temario, en once comisiones y en sesiones plenarias.

Se ha recogido con sumo cuidado el cuerpo de recomendaciones aprobadas en las plenarias generales que servirán de base para ayudar a trazar la política educacional y cultural de Cuba.

Los principales aspectos que han sido motivo de debates, acuerdos y recomendaciones, fueron los siguientes:

El ausentismo, la deserción y el retraso escolar requieren medidas concretas y enérgicas sobre la obligatoriedad de la enseñanza y la

Imagen 16. Declaración publicada en el *Cuaderno de Marcha* n°49 tras el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (La Habana, abril de 1971)

una parte de la patología social que en escala nacional debe ser atendida, controlada y reprimida, no fundamentalmente por la jerarquía o magnitud que ésta puede haber alcanzado en el ámbito nacional, sino por la capital importancia que este fenómeno social tiene en el proceso actual en que vivimos, se plantea la necesidad de su combate frontal y a ese efecto, y previo al estudio de las causas y factores que la generan, se abordaron los siguientes puntos:

a) La importancia que en la producción de este fenómeno tienen el retraso mental y el retraso escolar.

b) La alta proporción de estos jóvenes que en el momento de ser detenidos no se encuentran incorporados a las actividades escolares.

c) La situación de estos muchachos que por no haber alcanzado la edad laboral no pueden incorporarse a las actividades productivas.

d) Las malas condiciones habitacionales de los hogares de donde proceden estos jóvenes.

e) El bajo per cápita económico familiar.

f) La alta proporción de estos menores que proceden de hogares disueltos o incompletos.

g) La incidencia de problemas de tipo religioso o de sectas religiosas, fundamentalmente las procedentes del continente africano (ñañigas o abacú).

h) La repercusión que en esto tiene el quebrantamiento de las normas de convivencia social establecidas por las leyes, y la falta de sistematización de la represión de algunas actividades delictivas y contravencionales.

i) La carencia de medios o su deficiente utilización en funciones de asistencia social.

j) La ausencia de un sistema nacional de prevención social que coordine los esfuerzos y utilice los medios existentes de los distintos organismos y organizaciones en función de una actividad preventiva.

Todo esto unido a la realidad existente en los actuales Centros de Reducción, que no cuentan con los educadores, medios técnicos, personal calificado e instalaciones adecuadas, para lograr la readaptación social de los menores remitidos a estas instituciones, además de otros factores deficitarios que inciden en la educación y en el tratamiento social adecuado de estos, nos conducen a la situación actual de este minoritario sector de la juventud.

En base a lo anteriormente señalado se llegaron a los siguientes acuerdos:

—Que la Enseñanza Especializada contemple el tratamiento de menores con retraso mental que cometan hechos delictivos o que tengan una conducta antisocial, en las aulas existentes y en aquellas que se establezcan.

—Que se creen los mecanismos necesarios para situar en Escuelas-Talleres, becas o instituciones apropiadas, a los menores inadaptados que no presentan retraso mental y que no requieren ser enviados a instituciones de reducción, y los egresados de estos últimos.

—Organizar cursos emergentes de capacitación que permitan la función técnica del personal que interviene en el proceso de readaptación de estos menores, bien sea en instituciones de reducción u otros centros adecuados.

—Que hasta tanto el MINED no desarrolle las condiciones necesarias para asimilar los centros de reducción, se realice por este organismo, en coordinación con el MININT, un análisis de las necesidades de maestros y medios auxiliares de la enseñanza con la finalidad de resolverlos en la medida de las posibilidades. Asimismo, el INDER y Cultura deberán realizar un análisis similar en lo referente a sus actividades y con la misma finalidad.

—Que se someta a análisis y discusión por parte de la Dirección de Educación las ponencias elaboradas y presentadas a la Comisión de Estudios del Comité Central del Partido que tratan sobre:

—Los Centros de Evaluación

—Las Comisiones de Dictámenes técnico-científicos.

—Las instituciones de reducción.

—El sistema de Prevención Social.

## SOBRE LA SEXUALIDAD

La Comisión analizó el problema social de la sexualidad, y dentro de ello las ideas y conceptos sobre el tema. Estudió las relaciones sexuales en sentido general e hizo especial análisis del fenómeno en la adolescencia y la juventud.

Se hizo un recuento de cómo se ha transformado la situación de las relaciones sexuales en la sociedad prerrevolucionaria, cuando tales relaciones estaban conformadas por el sistema de explotación, por la profunda desigualdad social y por la violencia que producían la lacra característica de la prostitución y las distintas modalidades de la mercantilización del sexo con su secuela de aberraciones.

En el momento presente, la transformación estructural y el desarrollo de nuestra sociedad han erradicado definitivamente esas manifestaciones propias de las sociedades de explotación pero —como sucede en todo proceso revolucionario— el cambio ha traído aparejadas nuevas contradicciones que exigen un esfuerzo constante de renovación creadora en las conductas, los hábitos sociales y las ideas.

El criterio general acepto que es preciso entender, excepto en algunos tipos de enseñanzas que por su índole y características lo hagan imposible, la enseñanza coeducacional. Que se debe brindar una información oportuna y suficiente sobre las relaciones sexuales y el proceso de procreación, dando respuestas veraces y científicas a las interrogantes de los niños y de los jóvenes en la escuela y en el hogar. A fin de disipar la ignorancia y los prejuicios que existen sobre estas materias y sin necesidad de instituir cursos especiales, se debe ofrecer el conocimiento de estos en el marco de la enseñanza general.

También se precisó que es indispensable situarse correctamente para valorar la importancia de las distintas contradicciones y de los diversos frentes de actividad revolucionaria, y que en consecuencia habrá que dar prioridad a la defensa material e ideológica y al desarrollo socio-económico, que son los campos de antagonismo fundamental. Que los cambios en el plano de las relaciones sexuales dinamizan de la sociedad a medida que ésta se desarrolla en lo económico, lo social y lo cultural y va ganando una ideología más consecuentemente revolucionaria.

Por último, se hizo énfasis en la atención que ha de dispensarse a los sentimientos y opiniones de los jóvenes, conocer sus puntos de vista y dar la posibilidad a la discusión y el análisis profundo para promover una concepción de lo que significa el amor en la formación de la pareja humana y los motivos que deben unirla, no con un criterio meramente biológico, sino con una idea de plenitud humana que incluya la admiración recíproca y la estimación profunda, en función de valores vitales y estéticos, pero por valores sociales, políticos y morales fundamentalmente.

Se analizó la prostitución en su origen socio-económico dentro de la sociedad burguesa, su liquidación total a lo largo de estos años de trabajo revolucionario dentro de la transformación operada en nuestra sociedad. Que las manifestaciones residuales y microlocalizadas existentes, caen más bien dentro del campo delinquencial.

Respecto a las desviaciones homosexuales se definió su carácter de patología social. Quedó claro el principio militante de rechazar y no admitir en forma alguna estas manifestaciones ni su propagación destacándose, sin embargo, que sería el estudio, la investigación y el análisis profundo de este complejo problema lo que determinaría siempre las medidas a tomar.

Quedó establecido que el homosexualismo no debe ser considerado como un problema

central o fundamental de nuestra sociedad, pero que es necesario su atención y solución.

Se profundizó en el origen y evolución del fenómeno así como su magnitud actual, sobre el carácter antisocial de esta actividad y las medidas preventivas y educativas que deben implementarse. El saneamiento de focos e incluso el control y reubicación de casos aislados, siempre con un fin educativo y preventivo. Se estuvo de acuerdo en diferenciar los casos, su grado de deterioro y la actitud necesariamente distinta frente a los diversos casos y grados.

En base a estas consideraciones se llegó a la conclusión de que es conveniente poner en práctica las medidas siguientes:

a) Extensión del sistema coeducacional: Reconocer la importancia de la coeducación en la formación de niños y jóvenes.

b) Educación sexual adecuada a padres, maestros y alumnos. Este trabajo no debe hacerse en el marco de una asignatura especial, sino en la programación de la enseñanza general común, de la biología, fisiología, etc.

Realizar un trabajo de divulgación a maestros y padres de estas materias para que éstos puedan a su vez satisfacer de una manera honrada y científica las interrogantes de niños y jóvenes.

c) Promover una consideración justa de la sexualidad. Realizar un trabajo de divulgación con adolescentes y jóvenes que contribuya a participar de un conocimiento científico de la sexualidad, a borrar prejuicios e inseguridades que determinan en algunos casos una jerarquización inadecuada de este fenómeno.

d) Promover una discusión con los jóvenes en los casos en que sea necesario que se profundice en el aspecto humano de las relaciones entre los sexos.

En el tratamiento del aspecto del homosexualismo la Comisión llegó a la conclusión de que no es permisible que por medio de la "calidad artística" reconocidos homosexuales ganen influencia que incida en la formación de nuestra juventud.

Que como consecuencia de lo anterior se precisa un análisis para determinar cómo debe abordarse la presencia de homosexuales en distintos organismos del frente cultural.

Se sugirió el estudio para la aplicación de medidas que permitan la ubicación en otros organismos, de aquellos que siendo homosexuales no deben tener relación directa en la formación de nuestra juventud desde una actividad artística o cultural.

Que se debe evitar que ostenten una representación artística de nuestro país en el ex-

Venezuela. Querido Julio: esto salió hace unos días en "El Nacional" de Caracas. Te lo mando como recuerdo afectuoso de Navidad con un abrazo en el que colaboran la Negra y Chindim - Paco - 23.XII.70

A-4-NACIONAL

23.XII.70

# Cortázar en Tránsito

(Especial para "El Nacional")

Francisco Luis Bernárdez

**D**ESPUES de ocho años de ausencia, Julio Cortázar llegó a Buenos Aires el 9 de noviembre último. Pero solo estuvo diez días aquí. El 19 tomó el avión de París, ciudad en la que reside desde 1954 y donde se desempeña como traductor de la UNESCO. Venía el hombre de Santiago de Chile, luego de presenciar la asunción de Salvador Allende a la Presidencia de la República trasandina; y antes de seguir viaje a Francia, quería ver a su madre y a su hermana. Y, seguramente, dar un vistazo a Buenos Aires, presente siempre en la pluma de quien ha escrito *Las armas secretas*, *Los premios* y tantas admirables historias. Su breve permanencia entre nosotros coincidió con un período bastante agitado. El 13 y el 14 fueron días de huelga general. Los dos subsiguientes, como los de cualquier fin de semana, parecieron no existir. Antes y después hubo conmoción de pizarras periodísticas, anuncios de tales y cuales declaraciones sensacionales, acontecimientos fuertes, y un sin fin de cosas tendientes a retener la atención de los gringos, impidiéndoles enterarse de otras mucho más importantes. Total: que cuando se supo que el autor de *Rayuela* había llegado a la Argentina, ya se hallaba él de regreso en la capital francesa, o en su refugio provenzal. No será aventurado pensar que Cortázar prefirió y quiso pasar inadvertido. Su popularidad es de las que atemorizan a cualquiera. En pocos años, este agudo inventor literario ha calado lo más hondo de la masa, llegando directamente al corazón de los jóvenes, que ven en Julio no el hombre de 56 años que es, sino un muchacho de ahora;

equivoco que resulta explicable si se tiene en cuenta la naturalidad del mensaje contenido en los libros mencionados, así como la conducta civil de quien los ha escrito. Cortázar llegó a Buenos Aires, se reunió con los suyos, y solo concedió una entrevista periodística, que fue la que inserté (días después de la partida del entrevistado) la revista porteña "Panorama".

¿Qué dice ese reportaje? Antes de decir, muestra. Muestra en varias fotografías, y principalmente en la que llena la cubierta del semanario en cuestión, la nueva estampa del gran narrador argentino. A quienes recordamos su rostro lampiño nos asombra verlo transformado en una cara que, sin dejar de ser la de Cortázar (¿no es aún infantil su limpia mirada?), tiene algo de la de Fidel Castro, de la de Ernesto Guevara y de la de Hemingway. Una faz coronada por abundante cabellera y prolongada por profusa barba, elementos que confieren a su propietario un extraño aire de pionero antiguo y, al mismo tiempo, de archimoderno guerrillero. Varias son las cosas que el escritor le ha confesado al periodista. Le ha dicho, por ejemplo, que a su juicio es poco o nada lo que ha cambiado Buenos Aires. "Ya verás (le habían advertido a Julio), ya verás cómo ha variado la ciudad". Y no hubo tal. Cortázar no ha notado en ella sino superficiales modificaciones. Alteraciones de la máscara urbana, únicamente. Las demoliciones de edificios, la apertura de zanjas en las aceras, la abundancia de anuncios y empalizadas que señalan

la presencia de nuevas construcciones, todo eso, en fin, no es sustancial, no ha afectado esencialmente la fisonomía de Buenos Aires. Le dijeron a Cortázar que su recordado "London Bar" ya no existía. Pero, al pasar por la esquina que la calle Perú forma con la Avenida de Mayo, él lo ha visto, pese a quienes insisten en afirmar que no lo ven ni allí ni en ningún lado. Por mi parte he de agregar que solamente percibo en la ciudad un tremendo hecho nuevo, consistente en el aplastante número de automóviles que congestionan unas calles planeadas, en su gran mayoría, para la circulación de vehículos más tranquilos. Eso sí, los automóviles se han convertido en una plaga. Como se fabrican en el país y son financiados con larga liberalidad, están desde hace tiempo al abance de cualquiera, con las consiguientes incomodidades para el desventurado peatón, cuya figura, perdida en tal océano de ruedas, se va pareciendo a la de un naufrago. Dicen que Rafael Alberti, allá en Roma, comparte mi fobia automovilística. Cuando tiene que fotografiar un monumento levanta un poco la cámara, para que los autos no lo atoren. No se ha referido a tan pe-

ligrosa novedad nuestro fugaz visitante de noviembre. Pero de dejados constancia de algo que es cierto. Buenos Aires no ha cambiado en la medida que era dado esperar. Cambiar, lo que se dice cambiar, ha cambiado San Pablo; y, según todos aseguran, Caracas. Pero Buenos Aires no. Desgraciadamente no se han dado las condiciones para que la transformación se verificase. Y el estancamiento, o poco menos, se ha producido. El reciente censo es la fiel imagen del fenómeno. La Argentina tiene la misma población que en 1950. Veintitres millones y medio. Con el agravante de que la capital no ha cesado de crecer, lo que equivale a decir que el crecimiento de la cabeza se ha efectuado a expensas del cuerpo. La urbe se ha hinchado algo más de lo que estaba. Pero su sistema de transportes, su complejo sanitario, su red telefónica, sus tuberías de gas, todos sus equipos son viejos. He aquí una ciudad que no se renova a tiempo, y hoy se siente anticuada. Una ciudad que creció desordenadamente, sin poner al día los instrumentos indispensables para la vida de una gran ciudad moderna. No sé si Cortázar habrá tenido tiempo de comprobar, durante su corta visita, estas notorias

deficiencias. De todos modos, él ha dicho que, a su entender, Buenos Aires es más o menos el de siempre. Ahora bien: ¿no habrá querido expresar tácitamente lo que cada día resulta más claro, o sea que esta ciudad ha caído en un pozo del que no puede salir, y que ese pozo es el escepticismo civil acumulado sobre su alma durante cuarenta años de parálisis política? Buenos Aires (y con él la República) perdió en 1930 su rumbo constitucional. Y desde entonces no lo ha recobrado sino en breves y confusos períodos. El juego constitucional se interrumpió con la crisis de Hipólito Yrigoyen y todavía no se ha reanudado. La interrupción se refleja desde aquella fecha en el rostro del país, y sobre todo en el de su capital. Un rostro serio y callado. Un rostro de alguien que quiere y no puede gritar. Julio Cortázar, sensible a los más ocultos movimientos del alma argentina (inteligentemente interpretada por él), ha tenido delante de sí ese rostro durante diez días. Estoy segura de que le bastaron para leerlo hasta el fondo, y para comprobar lo que en él hay de oprimido y sofocado. Lo que en él hay de protesta por lo que soporta contra su voluntad. En esto es donde probablemente Cortázar se ha apoyado para decir (conmigo) que Buenos Aires es más o menos el de siempre. El que no se conforma con una situación que le impide cambiar. Cambiar por completo y para siempre.

Imagen 19. Nota enviada, escrita y firmada por Francisco Paco Urondo para Cortázar. Fondo Cortázar, CRLA-Archivos



Imagen 20. Captura de un video de la presentación de *Chili, le dossier noir* en la televisión francesa (1974). La frase que aparece abajo, pronunciada por el entrevistador, es puesta en cuestión por Cortázar, quien señala que el discurso de Allende ya era conocido en América Latina antes de la aparición del libro, aunque en Francia pudiera no serlo.

**Luttes**  
**prose poésie**  
**d'Amérique latine**

**Octavio Paz    Cortazar**

**Yurkievich**

**Hinostroza**

**Huidobro**

**CHILI**

**Régis Debray**

**Neruda    Lezama Lima**

**Asturias**

**Union Populaire - MIR**

**21**



**COLLECTIF**  
**Change**

Imagen 21. Portada del libro *Luttes prose poesie d'Amérique Latine* (1974), del Collectif Change (Francia, Seghers/Laffont). Archivo del Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.



## OUVERTURE

En France, il y a quinze ans, une mini-anthologie de la prose latino-américaine, comme celle-ci, aurait paru incompréhensible ou ridicule. C'était le temps où toute allusion à nos littératures contemporaines commençait et finissait pratiquement avec Borges; la critique française semblait incapable de juger un livre latino-américain sans le situer d'entrée par rapport au Maître. Attitude motivée par deux raisons : l'ignorance du développement et de la diversité de nos littératures et la fascination mêlée de honte (pour l'avoir découverte si tard) devant l'œuvre splendide de Borges.

Une quinzaine d'années et peut-être aussi une quinzaine de livres ont ouvert l'horizon des Européens. Le lecteur français n'a plus besoin qu'on inclue nécessairement dans une sélection de textes latino-américains, outre Borges \*, des écrivains comme Asturias \*, Lezama Lima \*, Vargas-Llosa, García-Marquez ou Carpentier : ce lecteur les connaît déjà et préférera sans aucun doute que *Change* lui offre des textes de gens moins accessibles ou même complètement inconnus. Si un Felisberto Hernandez, un Juan-José Arreola et quelques autres commencent à être traduits et étudiés, ils sont loin cependant d'avoir la même renommée qu'en Amérique Latine; vus selon la perspective française, on peut dire que chaque auteur ici présent est une nouveauté.

Ce n'est pas ce critère qui a présidé à notre sélection, mais le désir de présenter quelques uns des innombrables écrivains qui, parallèlement aux plus connus, travaillent à cette tâche commune de faire de la littérature latino-américaine un instrument de plus en

\* Ces trois noms sont pourtant présents ici, mais comme par leurs faces cachées. Lezama Lima, non par la splendeur de sa prose, mais par un prodigieux poème, prélevé par Paul Yurkievich. Asturias, par le versant de l'Amérique latine, ce continent dans le continent... Borges, par un texte politique. (N. D. L. R.)

Imagen 22. Cortázar abre la sección Proses ("Prosas") de la publicación. Archivo del Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

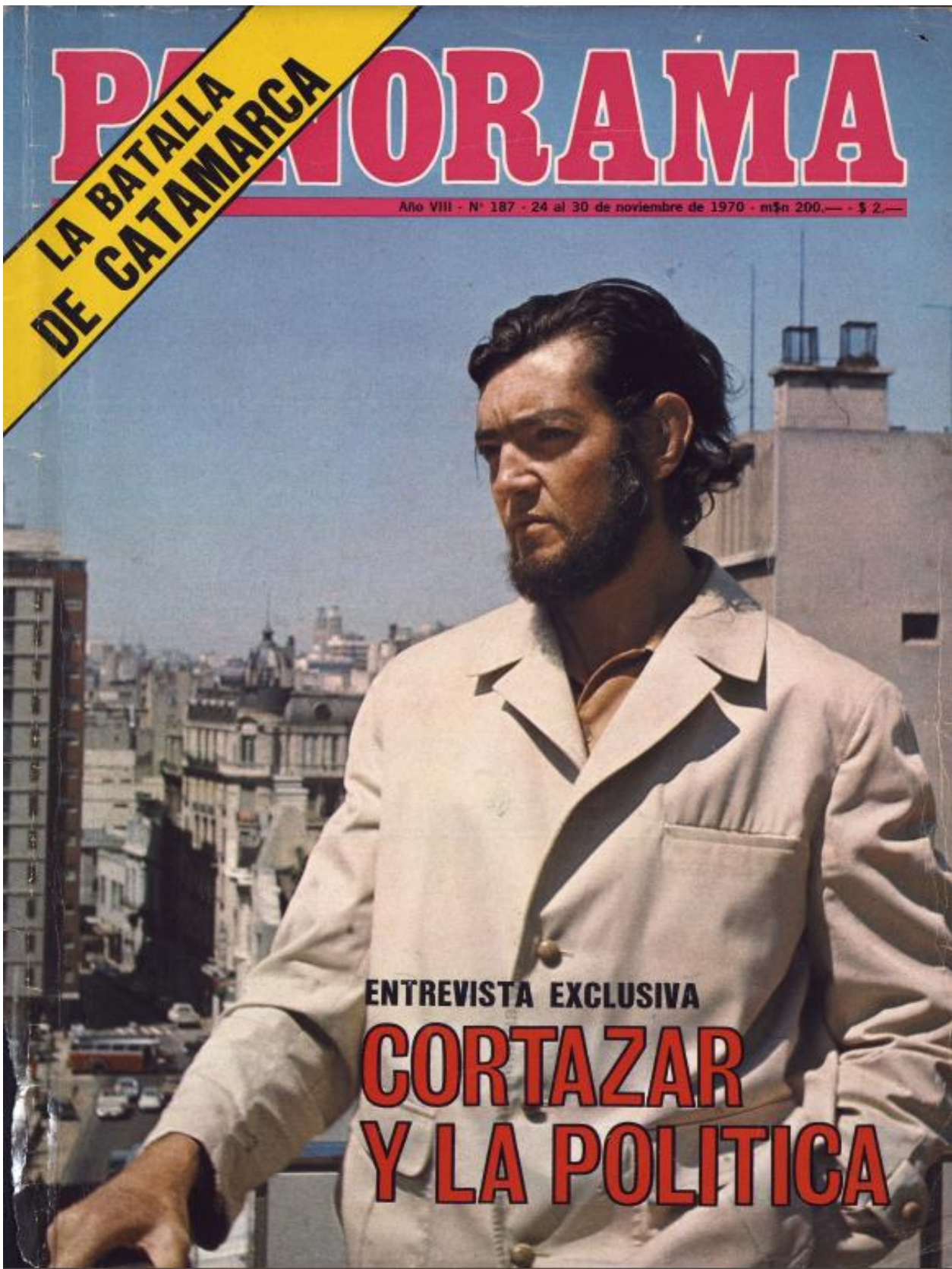


Imagen 23. Portada de revista *Panorama* (1970). Fondo Cortázar, CRLA-Archivos

Para mí  
la patria chica  
es  
la Argentina, pero  
la verdadera  
patria es  
América latina



Noviembre 9: Cortázar en Ezeiza

Luego de su paso por Chile, donde asistió a la asunción presidencial de Salvador Allende, Julio Cortázar se quedó diez días en Buenos Aires. Era la primera vuelta a la Argentina desde 1962: en ese largo lapso creció su fama literaria y se intensificó la toma de conciencia política que, de alguna manera, ya insinuaba Rayuela. El texto que sigue es el de la única entrevista concedida por Cortázar a un órgano de prensa argentino. Fue encomendada a Francisco Urondo, quien dialogó con él durante dos horas y media en una vieja casa de Palermo ante un par de vasos de whisky, un perro silencioso y un magnetófono cuya fidelidad atestigua este reportaje.

**Panorama.** —¿Cuál es su opinión sobre el actual proceso de Chile?

**Julio Cortázar.** —Mi opinión puede ser como la famosa historia del tipo que se pasó cinco horas en un aeropuerto chino; allí vio por casualidad a un chino albino y después volvió a su país diciendo que todos los chinos eran albinos. Lo que puedo dar es una serie de impresiones fragmentarias.

—¿Cuáles son, al menos, sus impresiones políticas?

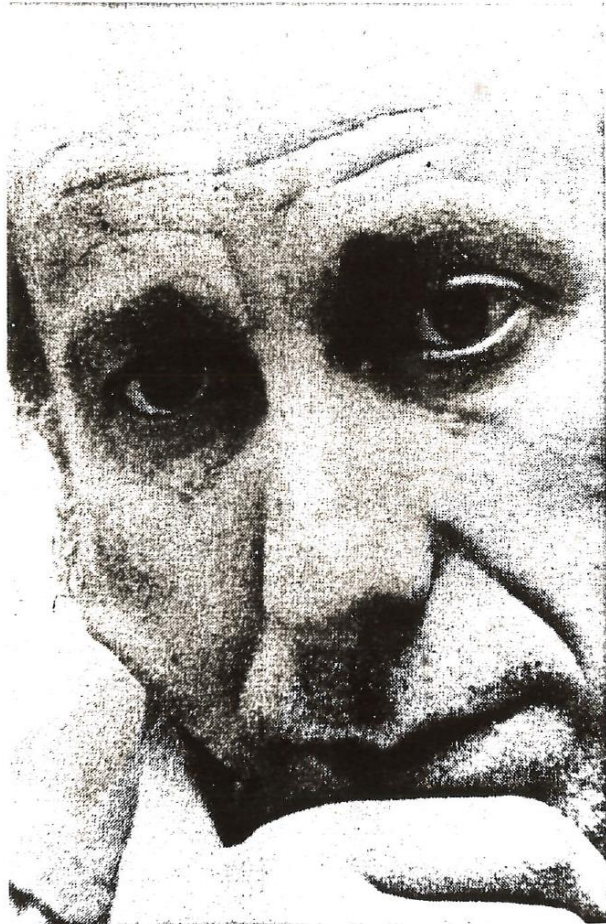
—Nada de lo que haya dicho, de lo que diga o de lo que diré, tendrá valor de análisis político. Mis impresiones fueron una verificación digamos popular, anímica, y hasta poética, de todo lo que había venido leyendo en el avión para documentarme: un largo ensayo que había hecho Carlos Núñez para *Prensa Latina* con todos los antecedentes sobre el proceso electoral de Allende. De ese trabajo surge la idea de que el socialismo tiene un gobierno que se inicia bastante condicionado por una serie de factores preelectorales, electorales y por supuesto poselectorales, cosa que se nota, me parece, en la composición del gabinete. Se supone que ese gabinete es un poco provisional, que va a durar hasta el mes de enero y que después habrá cambios; pero la presencia de dos ministros radicales ahí adentro... Evidentemente, es gente que de ninguna manera puede estar avalando de corazón los cuarenta puntos del gobierno de Allende. Me pareció notar en Chile —mejor dicho en Santiago, porque yo solamente estuve en Santiago— un sentimiento de gran alegría, de gran satisfacción, un sentimiento de que había una especie de justicia que se estaba cumpliendo. Las elecciones traducían realmente un sentimiento mayoritario, aunque Allende haya ganado por tan poco margen. Eso, además, lo verifiqué en detalles de tipo anecdótico; por ejemplo, algunos de los escritores que me fueron a buscar y me acompañaron. Me dijeron, casi inmediatamente, que eran gente que había votado por Alessandri; y además tenían especial interés en hacerlo saber. Pero si bien habían votado por Alessandri, entendían que Chile estaba antes que nada y que, por lo tanto, colaborarían plenamente con el gobierno de Allende. Ahora, desde luego, gente que vota por Alessandri y que era gente de la burguesía chilena, de la burguesía más o menos encumbrada, colaborará en la medida en que el programa político de Allende sea un programa relativamente moderado. Creo que el día en que se radicalice, suponiendo que se radicalizara, esos seño-



**l'argentine: 100 artistes disparus**  
**la argentina: 100 artistas desaparecidos**

**DONDE  
ESTAN?**

**OU EST  
CONTI?**



HAROLDO CONTI, écrivain, né à Chacabuco, province de Buenos Aires, Argentine, en 1925. Diplômé de la Faculté de Philosophie et lettres de l'Université de Buenos Aires. Il fait ses débuts littéraires en 1960, lors d'un concours organisé par la revue LIFE où fut remarqué son conte LA CAUSA. En 1962 son roman SUDESTE appela sur lui l'attention de la critique et du public. Suivent plusieurs romans et un recueil de nouvelles: TODOS LOS VERANOS, ALREDEDOR DE

6, rue de l'Eure (sous-sol) 75014 PARIS

téléphone 542. 16. 13

Imagen 25. Verso de un folleto repartido en la marcha de AIDA de noviembre de 1981 en París, en reclamo por los cien artistas desaparecidos al momento en Argentina por parte de la última dictadura cívico-ecclesiástico-militar. Archivo del Théâtre du Soleil.

LA JAULA, CON OTRA GENTE, EN VIDA; MASCARO, EL CAZADOR AMERICANO, qui obtin-  
rent de nombreuses prix.

HAROLDO CONTI, resté au pays malgré les menaces  
qui pesaient sur lui, fut enlevé à son domicile,  
le 4 mai 1976 à Buenos Aires.

"Lorsqu'un écrivain est persécuté, torturé ou porté disparu, ce personnage,  
qui avait une plus ou moins grande importance dans son pays, fait soudain fi-  
gure de symbole de la répression et concentre en lui toute l'horreur de cette  
répression. Mais de toute évidence, lorsque la police argentine ou des grou-  
pes parallèles, séquestrent et font disparaître un écrivain comme HAROLDO  
CONTI, à propos duquel tout le continent a protesté, il est évident qu'au  
même moment, à la même heure, dans une bourgade de province ou dans les fau-  
bourgs de Buenos Aires et dans les mêmes circonstances disparaissaient aussi  
des ouvriers, des syndicalistes, des paysans et d'humbles militants, tous  
anonymes. Ce sont tous Dupond et Durand de nos peuples, dont nous n'avons  
rien su pour des raisons évidentes. (...) Quand je dois parler des formes  
évidentes de la répression en Argentine, il me semble logique qu'en tant  
qu'écrivain, je sois révolté par ce qui est arrivé à RODOLFO WALSH, DI BENE-  
DETTO, HAROLDO CONTI, MIGUEL ANGEL BUSTOS et tant d'autres. Bien sûr, je ne  
connais pas les noms des quinze cents, deux ou cinq mille personnes apparte-  
nant au peuple, militants; ouvriers et paysans qui ont subi le même sort.  
Pour moi, les noms mêmes que je cite, évoquent aussi tous les autres."  
(JULIO CORTAZAR, interview de MIGUEL ROJAS MIX, en "Echanges", juin 1978)

Aujourd'hui, à l'occasion de la publication en France du livre de CONTI  
MASCARO, LE CHASSEUR DES AMERIQUES  
nous rappelons notre action pour la réapparition des CENT ARTISTES DETENUS-  
DISPARUS. Elle est un appel à la solidarité avec les MERES DE LA PLACE DE  
MAI, la COMMISSION DE PARENTS DE DISPARUS ET EMPRISONNES POUR DES RAISONS  
POLITIQUES, et de tous ceux qui en Argentine se battent pour la VERITE ET  
LA JUSTICE.

Imagen 26. Reverso del folleto, con un fragmento de una entrevista realizada por Miguel  
Rojas Mix a Cortázar hacia junio de 1978.

## CIEEN BANDERAS POR CIEEN ARTISTAS

París. Desde el mes de junio comenzamos a contactar pintores para que realizaran cien grandes telas de dos metros por tres, que serían montadas sobre cañas bambú y portadas por manifestantes vestidos como las Madres de Plaza de Mayo. No fue fácil convencer a los pintores, ni encontrar los medios y la gente. Pero "con paciencia y con saliva..." las cosas se fueron haciendo.

Para el 12 de setiembre, una quincena de grandes telas estaban preparadas y fueron presentadas en la marcha de Amsterdam. A partir de allí la gente se convenció de la importancia y la factibilidad de una tal manifestación, y las cosas anduvieron mejor.

Pintores de todas las escuelas, de todas las nacionalidades, comenzaron a preparar las telas. AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas...) ponía a su disposición la tela y la pintura; ellos debían crear una obra original que representaría a cada uno de los cien artistas desaparecidos. No se les pedía que hicieran un afiche ni un panfleto; cada cual debía traducir con su técnica lo que le inspiraba esta realidad de los colegas desaparecidos: así fue como aparecieron expresiones paisajistas, figurativas, abstractas, surrealistas... Se le pidió a Gilbert Hartman, director del grupo Urban Sax, que compusiera o preparara una música especial para acompañar la marcha. Con muy poco tiempo pero muy buena voluntad, Hartman comenzó a contactar músicos y finalmente

logró reunir alrededor de cien...

El sábado 14 de noviembre, la manifestación debía partir del Pantheon a las 11 de la mañana. A las 9 comenzamos a montar las telas sobre los bambúes. Nuestra principal preocupación era el tiempo, pero la mañana se presentaba clara y sin viento. A las 11 nuestros cálculos más optimistas no podían prever la multitud que ya estaba acompañándonos... Con veinte telas, las más livianas, comenzamos la marcha. Entre el público, Cortázar, Estrella, Solanas y muchos otros. Al frente, tambores y saxofonistas; enseguida una tela que preguntaba en francés y español: ¿DONDE ESTAN? La primera fila de manifestantes: madres de Plaza de Mayo, con su clásico pañuelo blanco.

Al descender hacia el Teatro Nacional Odeón, veinte telas más nos esperaban. En la intersección de Saint Germain des Près y la rue de l'Ancienne Comedie, otro grupo de músicos se sumaba al cortejo. Al llegar al Pont Neuf, sobre el Sena, veinte banderas más y un grupo musical latinoamericano. La multitud era ya de cinco mil personas. Las madres reconocen a Yves Montand y a Simone Signoret, los abrazan y besan emocionados. Costa Gavras, Patrice Chéreau, Jean Ferrat, Marcel Amont, Marek Halter, Hélène Cixous, y muchos otros artistas e intelectuales franceses, acompañaban por entonces la marcha. Por la rue de Rivoli, las telas fueron colocadas de a tres, ocupando todo lo ancho de la calle. Parecía como un mar de

banderas y de gente.

En la intersección con la rue du Louvre, cuarenta banderas más sumándose a la multitud. Las cien telas ocupaban entonces varias cuadras de largo, mientras la cantidad de manifestantes era evaluada en siete mil.

Así se llegó al Jardín de Tuilleries, para dejar escuchar el bandoneón de Alba Gonzales Souza y sus aires de tango... Las telas se colocaron en semicírculo detrás de ella, los músicos delante, y comenzó un concierto breve y emotivo. Entre los últimos acordes, se leyó la lista de los cien y el público respondía a cada nombre: ¿dónde están? en español.

Casi a las tres de la tarde terminaba la manifestación-espectáculo. No hubo discursos, no hubo un trayecto "clásico"... Verdaderamente los artistas demostraron que con sus medios es posible expresar la solidaridad de una manera diferente. La prensa se dio cuenta de ello, y las tres cadenas de televisión francesas, tan avaras normalmente de sus minutos, no vacilaron en consagrar largos comentarios ilustrados con magníficas imágenes.

El ministro de Cultura, Jack Lang, y madame Danielle Mitterrand hicieron llegar cartas de solidaridad. AIDA anunció que la próxima manifestación similar se haría en Hamburgo el 5 de diciembre.

Cachò

(AIDA. 6 rue de l'Eure, sous-sol. 75014, París)



Testimonio - 33

Imagen 27. Relato por parte de Envar "Cacho" El Kadri, militante fundador de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), de la marcha del 14 de noviembre de 1981 realizada en París, conocida como "la Marcha de los 100". En *Testimonio latinoamericano*, N°11 (diciembre de 1981), Archivo personal de Liliana Andreone.



## TRIBUNALE RUSSELL II'

PER LA REPRESSIONE IN  
BRASILE, CILE E AMERICA LATINA

Imagen 28. Cortázar asistiendo a una sesión del Tribunal Russell II (“Para la represión en Brasil, Chile y América Latina”).



Imagen 29



Imagen 30



jours codée), rien que de l'artifice : *Thésis*, non *Physis* ; la Photographie, disent-ils, n'est pas un *analogon* du monde ; ce qu'elle représente est fabriqué, parce que l'optique photographique est soumise à la perspective albertinienne (parfaitement historique) et que l'inscription sur le cliché fait d'un objet tridimensionnel une effigie bidimensionnelle. Ce débat est vain : rien ne peut empêcher que la Photographie soit analogique ; mais en même temps, le noème de la Photographie n'est nullement dans l'analogie (trait qu'elle partage avec toutes sortes de représentations). Les réalistes, dont je suis, et dont j'étais déjà lorsque j'affirmais que la Photographie était une image sans code – même si, c'est évident, des codes viennent en infléchir la lecture – ne prennent pas du tout la photo pour une « copie » du réel – mais pour une émanation du *réel passé* : une magie, non un art. Se demander si la photographie est analogique ou codée n'est pas une bonne voie d'analyse. L'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la Pho-

Imagen 31. Subrayado de Cortázar en su ejemplar de *La chambre claire. Note sur la photographie* (Barthes, 1980). Biblioteca Julio Cortázar, Biblioteca y Centro de Apoyo a la Investigación, Fundación Juan March, Madrid

tographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation.

et les autres pouvoirs?

37

Tous les auteurs sont d'accord, dit Sartre, pour remarquer la pauvreté des images qui accompagnent la lecture d'un roman : si je suis bien pris par ce roman, pas d'image mentale. Au *Peu-d'Image* de la lecture, répond le *Tout-Image* de la Photo ; non seulement parce qu'elle est déjà en soi une image, mais parce que cette image très spéciale se donne pour complète – *intègre*, dira-t-on en jouant sur le mot. L'image photographique est pleine, bondée : pas de place, on ne peut rien y ajouter.

Au cinéma, dont le matériel est photographique, la photo n'a pourtant pas cette complétude (et c'est heureux pour lui). Pourquoi ?

139

Imagen 32. Anotación al margen por parte de Cortázar: "et les autres pouvoirs?"

"Querido Omar:

Quería encontrarme con vos para hablar largamente de tu libro, pero bruscamente nos vemos obligados a volver a Francia, pues la salud de Carol no es buena y los análisis que acaban de hacerle aquí indican que debe someterse a un tratamiento inmediato. Nuestras vacaciones se cortan 10 días antes de lo previsto; por suerte volveremos en diciembre, y espero que en ese momento podré encontrarme con vos con todo el tiempo necesario para charlar.

De todos modos no quiero irme sin decirte cuánto me ha impresionado la lectura de tu libro. Sin duda ya sabrás por muchos otros lectores que una de sus características más salientes es la imantación, quiero decir que apenas se lo empieza a leer uno se queda como pegado a él y ya es imposible abandonarlo hasta el final. Eso me ha ocurrido en estos días, y te aseguro que es una experiencia poco frecuente para mí, porque con los años me voy volviendo más difícil y exigente con la escritura (la mía y la ajena) y más de una vez un libro que estoy leyendo sale por la ventana o va a parar debajo de una mesa.

Desde luego, esa imantación obedece a algo, yo diría que a muchas cosas. No soy crítico, pero es evidente que el lenguaje del libro, que siendo tan oral es al mismo tiempo tan escrito (lo que no es frecuente, dicho sea de paso) crea en el lector una inmediata relación de proximidad con vos en tanto autor y protagonista del relato. No hay barreras ni distancias, de entrada vos sos mi amigo y yo lo soy de vos, porque lo que me estás contando no solamente es una experiencia auténtica y profunda sino que me lo estás contando en un plano de contacto y de participación totales. Y eso tampoco es frecuente en las obras testimoniales, en las que siempre se siente una distancia, incluso una barrera.

Te imaginás como me quedo esperando ahora lo que todavía falta en tu relato, que según me dijiste ya estás empezando a escribir (o a decir, que en vos es lo mismo). Bueno, en todo caso quiero solamente que sepas todo lo que me ha alegrado un libro que tanto encarna la lucha liberadora de este pueblo muy querido, y que muestra sus enormes posibilidades en el campo de la expresión y la belleza.

El resto lo seguimos hablando en diciembre. Y un gran abrazo de tu amigo y compañero

Julio Cortázar"

editorial  
nueva  
america

Imagen 33. Contratapa de *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1987 [1981])

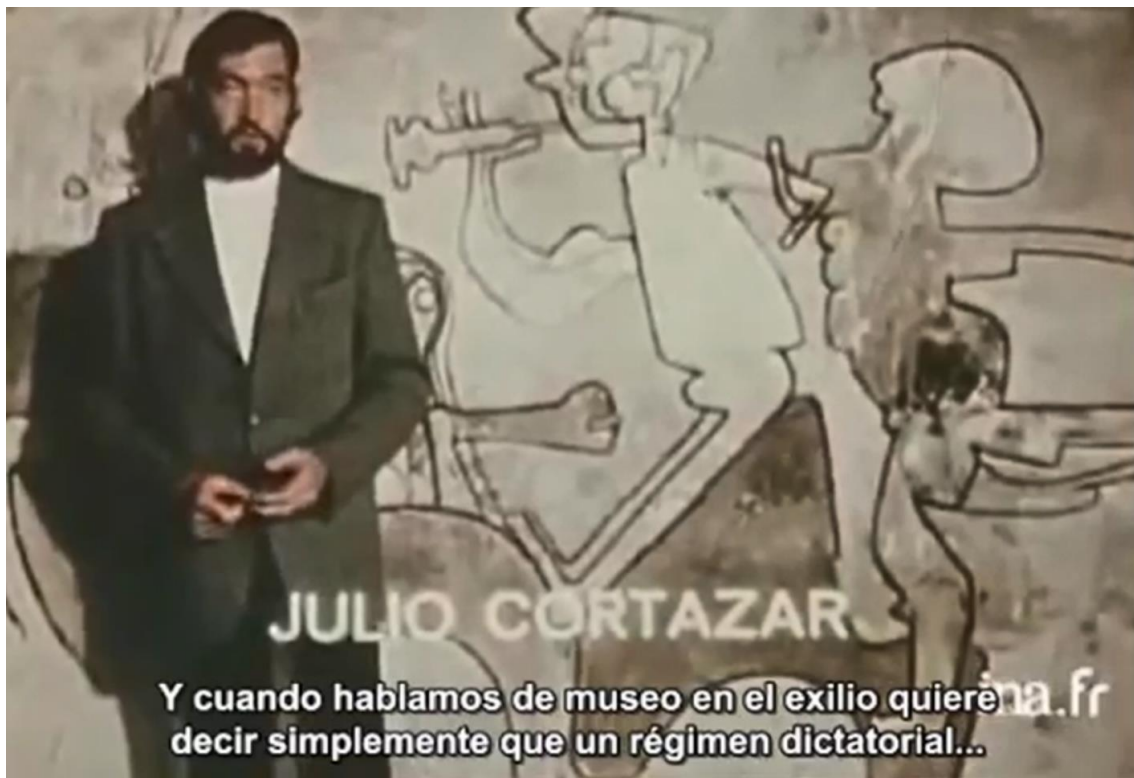


Imagen 34. Registro audiovisual (Institut National de l'audiovisuel, Francia) de la primera presentación del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, el 4 de mayo de 1977 en la ciudad de Nancy, a cargo de Cortázar

PRIMERA PARTE  
*el inicio de los talleres*

11 de febrero de 2010 – Correo electrónico enviado a Ben, Elaine, Felipe, I-Chieh, Jenna, Joe A., Joe L., Laia, María Teresa, Rodrigo, Steve, Ying S. e Ying T.

Aunque he apenas llegado hace poco más de una semana, he tenido muchas experiencias inolvidables.

Como ustedes ya deben saber, vine para enseñar clases de foto para la juventud de Solentiname. En vez de empezar las clases lo más pronto posible, resolví que debería dedicar mis primeras semanas a conocer la gente y dejar que se acostumbren a mi presencia. Las clases deben empezar en la próxima semana – ¡no veo la hora! He estado ayudando con uno de los otros proyectos de la ONG donde trabajo llamado LEER Solentiname que promueve la literatura a los jóvenes locales. Los niños que atienden las clases varían de entre 4 y 15 años de edad. ¡Es un placer enseñarles a todos!

Vivo en una habitación de 3x4.5m. que es parte del hostel de cuatro habitaciones de la familia Ugarte. Hay dos ventanas chiquitas que parecen no dejar entrar absolutamente nada de luz, una cama de matrimonio, una silla de plástico y dos mesitas. Familias de murciélagos viven entre los paneles del techo y el tejado de zinc. Comparto mi habitación con varios perrozompops que me despiertan en el medio de la noche con sus fuertes chirridos (no sabía que las salamandras tenían llamadas antes de mi llegada aquí). Son mejores compañeros de cama que los picacaballos pero cagan por donde quiera. Noté que hay una esquina de la habitación que parece servir como el inodoro comunal de la comunidad de perrozompops. Dilaté algunos días en diagnosticar la situación antes que decidí sacar todo de la esquina predestinada para la caca.

Bueno, concluiré después de comunicarles que vi más o menos 25 estrellas fugaces ayer noche en el periodo de tres horas. No lo podía creer.



Imagen 35. Lxs niñxs y jóvenes de Solentiname. Foto de Jeffrys Mariana Aguilar Varela, parte del libro *Miradas de Solentiname* (2014)



Imagen 36. Detalle de una foto de Germán José Obando en Solentiname



Imagen 37. El Gran Lago de Nicaragua, desde Solentiname. Foto de Ana Francisca Pineda Carrillo



Imagen 38. Fotos de Julio Cesar Altamirano, Jairo Joel Sequeira Rodríguez, Tania de los Angeles Altamirano Madrigal, Leonardo José Espino Madrigal y Freddy Manuel Ruiz Mendoza



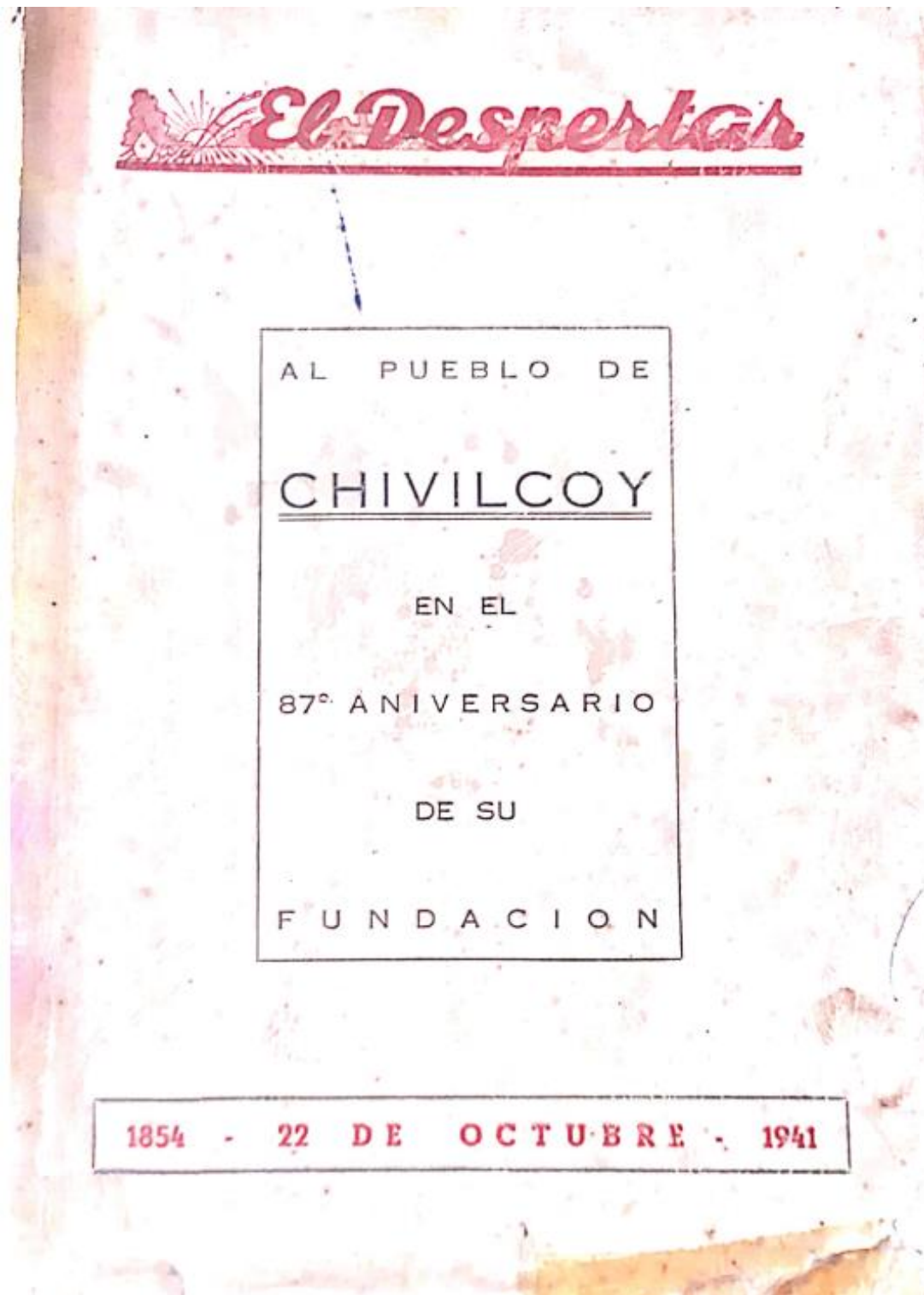


Imagen 39. Portada del ejemplar del 22 de octubre de 1941 del periódico de Chivilcoy *El Despertar*, donde se publica el primer cuento de Cortázar, quien firma como "Julio Denis"

C H I V I L E C O Y A C T U A L

## LLAMA EL TELEFONO, DELIA

**A** Delia le dolían las manos. Como vidrio molido, la espuma del jabón se enconaba en las grietas de su piel, ponía en los nervios un dolor áspero, trizado de pronto por lancinantes agujonazos. Delia hubiera llorado, sin ocultación, abriéndose al dolor como a un abrazo necesario. No lloraba porque una secreta energía la rechazaba en la fácil caída del sollozo; el dolor del jabón no era razón suficiente, después de todo el tiempo que ella había vivido llorando por Sonny, llorando por la ausencia de Sonny. Hubiera sido degradarse, sin la única causa que para ella merecía el don de sus lágrimas. Y, además, allí estaba Babe, en su cuna de hierro y pago a plazos. Allí, como siempre, estaban Babe y la ausencia de Sonny. Babe, en su cuna o gateando sobre la raída alfombra; y la ausencia de Sonny, presente en todas partes como son las ausencias.

La batea, sacudida en el soporte por el ritmo del fregar, se agregaba a la percusión de un «blue» cantado por la misma muchacha de piel oscura que Delia admiraba en las revistas de radio. Ella buscaba siempre las audiciones de la cantante de «blues». A las siete y cuarto de la tarde —la radio, entre música y música, anunciaba la hora con un «hi, hi» de ratón asustado— y hasta las siete y media, Delia no pensaba nunca: «Las diecinueve y treinta»; prefería la vieja nomenclatura familiar, tal como proclamaba el reloj de pared, de péndulo fatigado, que Babe observaba ahora con un cómico balanceo de su cabecita insegura. A Delia le gustaba mirar de continuo el reloj o recibir el «hi, hi» de la radio; aunque le entristeciera asociar al tiempo la ausencia de Sonny, la maldad de Sonny, su abandono, Babe, y el deseo de llorar, y cómo la señora Morris había dicho que la cuenta de la despensa debía ser pagada de inmediato, y qué lindas eran sus medias color ave-llana.

Sin saber al comienzo por qué, Delia se descubrió a sí misma en el acto de mirar furtivamente una fotografía de Sonny, que colgaba al lado de la repisa del teléfono. Pensó: «Nadie ha llamado, hoy». Apenas si comprendía la razón de continuar pagando mensualmente el teléfono. Nadie

llamaba a ese número desde que Sonny se había ido. Los amigos, porque Sonny tenía muchos amigos, no ignoraban que el era ahora un extraño para Delia, para Babe, para el pequeño departamento, para de las cosas se amontonaban en el reducido espacio de las dos habitaciones. Solamente Steve Sullivan llamaba, a veces, y hablaba con Delia; hablaba para decirle a Delia lo mucho que se alegraba de saberla con buena salud, y que no fue a creer que lo ocurrido entre ella y Sonny sería motivo para que dejase nunca de llamar preguntando por su buena salud y los dientecitos de Babe. Solamente Steve Sullivan; y ese día el teléfono no había sonado ni una sola vez; ni siquiera a causa de un número equivocado.

Eran las siete y veintitrés. Delia escuchó el «hi, hi», mezclado con avisos de pasta dentífrica y cigarrillos mentolados. Se enteró, además, de que el gabinete Daladier peligraba por instantes. Después volvió la cantante de «blues» y Babe, que mostraba propensión a llorar, hizo un gracioso gesto de alegría; como si en aquella voz morena y espesa hubiera alguna golosina que le gustaba. Delia fue a volcar el agua jabonosa, y se secó las manos, quejándose de dolor al frotar la toalla sobre la carne macerada.

Pero no iba a llorar. Solo por Sonny podía ella llorar. En voz alta, dirigiéndose a Babe que le sonreía desde su revuelta cuna, buscó palabras que justificaran un sollozo, un gesto de dolor.

Si él pudiera comprender el mal que nos hizo, Babe... Si tuviera alma, si fuese capaz de pensar por un segundo en lo que dejó atrás cuando cerró la puerta con un empujón de rabia... Dos años, Babe, dos años... y nada hemos sabido de él... Ni una carta, ni un giro... ni siquiera un giro para ti, para ropa y zapaticos. Ya no te acuerdas del día de tu cumpleaños ¿verdad?... fué el mes pasado... y yo estuve al lado del teléfono, contigo en brazos, esperando que él llamara, que dijese solamente: «¡Hola, felicidades!» o que te mandara un regalo, nada más que un pequeño regalo, un conejito o una moneda de oro...

Así, las lágrimas que bañaban sus mejillas le parecieron legítimas porque se derramaba pensando en Sonny. Y fue...

Imagen 40. Primera página de la primera edición de "Llama el teléfono, Delia"

ese momento que ronó el teléfono, justamente cuando desde la radio asomaba el prolijo y menudo chillido anunciando las siete y veintidós.

—Llaman — dijo Delia, mirando a Babe como si el niño pudiera comprender. Se acercó al teléfono, un poco insegura al pensar que acaso fuera la señora Morris reclamando el pago. Se sentó en el taburete. No demostraba apuro, a pesar del insistente campanilleo. Dijo:

—Hola.

Tardó en oírse la respuesta:

—Sí. ¿Quién...?

Claro que ella ya sabía, y por eso le pareció que la habitación giraba, que el minutero del reloj se convertía en una hélice enflamecida.

—Te habla Sonny, Delia... Sonny.

—Ah, Sonny.

—¿Vas a cortar?

—Sí, Sonny — dijo ella, muy despacio.

—Delia, tengo que hablar contigo.

—Sí, Sonny.

—Tengo que decirte muchas cosas, Delia.

—Bueno, Sonny.

—¿Estás... estás enojada?

—No puedo estar enojada. Estoy triste.

—¿Soy un desconocido para ti... un extraño, ahora?

—No me preguntes eso. No quiero que me preguntes eso.

—Es que me duele, Delia.

—Ah, te duele.

—Por Dios, no hables así, con ese tono...

.....

.....

—Hola.

—Hola. Creí que...

—Delia...

—Sí, Sonny.

—¿Te puedo preguntar una cosa?

Ella advertía algo raro en la voz de Sonny. Claro que podía haberse olvidado ya de un pedazo de la voz de Sonny. Sin formular la pregunta, supo que estaba pensando si él la llamaba desde la cárcel, o desde un bar... Había silencio detrás de su voz; y cuando Sonny callaba, todo era silencio, un silencio nocturno.

...una pregunta solamente, Delia.

Babe, desde la cuna, miró a su madre inclinando la cabecita con un gesto de curiosidad. No mostraba impaciencia, ni deseos de prorrumpir en llanto. Laradio,

en el otro extremo de la habitación acusó otra vez la hora: «hi, hi», las siete y veinticinco. Y Delia no había puesto aún a calentar la leche para Babe; y no había colgado la ropa recién lavada.

Delia...quiero saber si me perdonas...

—No, Sonny, no te perdono.

—Delia...

—Sí, Sonny.

—¿No me perdonas?

—No, Sonny, el perdón no vale nada, ahora...Se perdona a quienes todavía se ama un poco... y es por Babe, por Babe que yo no te perdono...

¿Por Babe, Delia? ¿Me crees capaz de haberlo olvidado?

—No sé, Sonny. Pero no te dejaría volver nunca a su lado, porque ahora es solamente mi hijo, solamente mi hijo. No te dejaría nunca...

—Eso no importa ya, Delia — dijo la voz de Sonny, y Delia sintió otra vez, pero con más fuerza, que a la voz de Sonny le faltaba (o le sobraba?) algo

—¿De dónde me llamas?

—Tampoco importa eso, — dijo la voz de Sonny, como si le apenara contestar así.

—Pero es que...

—Sí, Sonny.

(Las siete y veintisiete).

Pero, Delia... imagínate que yo me vaya...

—¿Tu...? ¿Irte? ¿Y por qué?

—Puede pasar, Delia... Pasan muchas cosas... Comprende, comprende... ¡irme así, sin tu perdón... ¡irme así, Delia, sin nada... desnudo... desnudo y solo!

(La voz, tan rara. La voz de Sonny, como si a la vez no fuera la voz de Sonny pero si fuera la voz de Sonny.)

Tan sin nada, Delia... Solo y desnudo, yéndome así... sin otra cosa que mi culpa... ¡Sin tu perdón, sin tu perdón, Delia!

—Sonny... ¿Por qué hablas así?

Porque no sé, Delia... Estoy tan solo, tan privado de cariño, tan raro...

Pero...

(Las siete y veintinueve; la aguja del reloj coincidía con la firme línea precediendo el trazo más grueso de la media hora.)

—¡Delia, Delia!

—¿De dónde hablas? —gritó ella, inclinándose sobre el teléfono, empujando a sentir miedo, miedo y amor; y se!, mucha sed, y queriendo peinar entre sus dedos el pelo oscuro de Sonny, y besarlo en la boca. ¿De dónde me hablas...?

.....

—¿De dónde hablas, Sonny?

—¡Sonny..!

—¡Hola.. hola...! ¡Sonny!

...tu perdón, Delia...

El amor, el amor, el amor. Perdón...  
qué tontería, ahora!

—¡Sonny.. Sonny, ven..! ¡Ven, te es-  
pero..! ¡Ven!

(¡Dios, Dios..!)

—¡Sonny!

—¡Sonny..! ¡¡Sonny..!!

Nada

Eran las siete y treinta. El reloj lo señalaba. Y la radio; «hi, hi..» El reloj, la radio y Babe, que sentía hambre y miraba a su madre, un poco asombrado del retardo

\* \* \*

Llorar, llorar. Dejarse ir corriente abajo del llanto, al lado de un niño gravemente silencioso, como comprendiendo que ante un llanto así toda imitación debía callar. Desde la radio vino un piano dulcísimo, de acordes líquidos, y entonces Babe se fué quedando dormido, con la cabeza apoyada en el antebrazo de su madre. La habitación era un gran oído atento, y los sollozos de Delia ascendían por los espirales de las cosas, se demoraban, hípando, antes de perderse en las galerías interiores del silencio.

El timbre. Un toque, seco. Alguien tosía, junto a la puerta.

—¡Steve!

Soy yo, Delia — dijo Steve Sullivan. —  
Pasaba, y...

Hubo una pausa larga.

—Steve... ¿viene de parte de...?

—No, Delia. Es...es otra cosa.

Steve estaba pálido, y Delia hizo un gesto maquinal, invitándolo a entrar. Notó que él no caminaba con el paso seguro de antes, cuando venía en busca de Sonny, o a cenar con ellos.

—Síntese, Steve.

—No, no... me voy enseguida, Delia.  
Usted no sabe nada de...

—No, nada.

—Y, claro, usted ya no lo quiere a...

—No, no lo quiero, Steve. Y eso que...

—Traigo una noticia, Delia.

—¿De él?

—Una mala noticia, Delia.

—¿La señora Morris..?

—Se trata de Sonny

—¿De Sonny? ¿Está preso?

—No, no está preso, Delia.

Delia se dejó caer en el taburete. Su  
mano tocó el teléfono frío.

—¡Ah..! Pensé qué podría haberme ha-  
blado desde la cárcel...

—¿El.. le habló a usted?

—Sí, Steve. Quería pedirme perdón.

—¿Sonny? ¿Sonny le pidió perdón a  
usted, por teléfono?

—Sí, Steve. Y yo no lo perdoné. Ni  
Babe ni yo podíamos perdonarlo.

—¡Oh, Delia..!

—No podíamos, Steve. Pero después...  
no me mire así... después he llorado como  
una tonta... vea mis ojos... y hubiera que-  
rido que... pero usted dijo que era una  
mala noticia... una mala noticia de Sonny.

—Delia..

—Va sé; ya sé... no me lo diga; ha  
robado otra vez, ¿verdad? Está preso, y  
me llamó desde la cárcel.. ¡Steve... ahora  
sí... ahora sí quiero saberlo!

Steve parecía atontado. Miró hacia to-  
das partes, como buscando un punto de  
apoyo.

—¿A qué hora lo llamó él, Delia?

—Hace un rato... a las siete y pico... a  
las siete y veintidos, ahora me acuerdo  
bien. Hablamos hasta las siete y media.

—Pero, Delia, no puede ser.

—¿Por qué no? Quería que yo lo per-  
donase, Steve, y recién cuando se cortó  
la llamada comprendí que estaba verda-  
deramente solo, desesperado... Y enton-  
ces era tarde... aunque grité y grité en  
el teléfono... era tarde. Hablaba desde  
la cárcel, ¿verdad?

—Delia... —Steve tenía ahora un rostro  
blanco e impersonal, y sus dedos se cris-  
paban en el ala del sombrero manoseado.

—Por Dios, Delia...

—¿Qué, Steve..?

—¡Delia, no puede ser... no puede ser..!  
¡Sonny no puede haberla llamado hace  
media hora..!

—¿Por qué no?— dijo ella, poniéndose  
de pie en un solo impulso de horror.

—Porque Sonny murió a las cinco, De-  
lia. Lo mataron de un balazo, en la ca-  
lle.

Desde la cuna llegaba la rítmica respi-  
ración de Babe, coincidiendo con el vai-  
vén del péndulo. Ya no tocaba el pia-  
nista de la radio; la voz del locutor, ce-  
rimoniosa, alababa con elocuencia un  
nuevo modelo de automóvil, moderno,  
económico y sumamente veloz.

J U L I O D E N I S

(Pseudónimo de Julio F. Cortázar)

## BIBLIOGRAFÍA

### Procedencia de los archivos consultados

FONDO CORTÁZAR (CRLA-Archivos, Universidad de Poitiers, Francia)

ARCHIVO VERTICAL DE CASA DE LAS AMÉRICAS (Cuba)

ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO “JULIO CORTÁZAR” (Nicaragua)

ARCHIVO DEL INSTITUTO NICARAGÜENSE DE CULTURA (Nicaragua)

ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE NICARAGUA Y CENTROAMÉRICA (Universidad Centroamericana, Nicaragua)

ARCHIVO DEL TESORO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO (Argentina)

ARCHIVO DEL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE (Chile)

JULIO CORTÁZAR PAPERS (Princeton University Library, Estados Unidos)

JULIO CORTÁZAR MANUSCRIPTS (Benson Latin American Collection, The University of Texas at Austin, Estados Unidos)

BIBLIOTECA JULIO CORTÁZAR DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH (España)

ARCHIVO LITERARIO DE LA MUNICIPALIDAD DE CHIVILCOY (Argentina)

AMÉRICA LEE. ARCHIVO DIGITAL DEL CEDINCI (CENTRO DE DOCUMENTACIÓN E INVESTIGACIÓN DE LA CULTURA DE IZQUIERDAS) (Argentina)

ARCHIVO DEL THEATRE DU SOLEIL (Francia)

ARCHIVO PERSONAL DE ADELINA DEMATTI DE ALAYE (Madre de Plaza de Mayo, La Plata. Declarado Memoria del Mundo en el 2007 por la UNESCO. Incorporado al Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, Argentina)

ARCHIVO PERSONAL DE LILIANA ANDREONE (Argentina)

ARCHIVO PERSONAL DE FEDERICO BAREA (Argentina)

ARCHIVO PERSONAL DE HERMANN SCHULZ (Alemania)

## Obras de Julio Cortázar consultadas

- Cortázar, Julio (1938). *Presencia*. Buenos Aires: El Bibliófilo.
- (1949). *Los reyes*. Buenos Aires: Gulab y Albadahor.
- (1951). *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1956). *Final del juego*. México: Los Presentes.
- (1959). *Las armas secretas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1960). *Los premios*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1962). *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro.
- (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1964). *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1966). *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1968). *62/Modelo para armar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1970). *Viaje alrededor de una mesa*. Buenos Aires: Editorial Rayuela.
- (1971). “Policrítica en la hora de los chacales”, en *Cuadernos de Marcha* N°49, mayo.
- (1971a). *Pameos y meopas*. Barcelona: Ocnos.
- (1972). *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen.
- (1972). *Il bestiario di Aloys Zötl (1803-1887)*. Milán: Franco María Ricci editore.
- (1973). *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1973a). *Corrección de pruebas en Alta Provenza*, en Ortega, Julio, *Convergencias/Divergencias/Incidencias*. Barcelona: Tusquets.
- (1974). “Estamos como queremos o los monstruos en acción”. Revista *Crisis*, n°11.
- (1974a). *Octaedro*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1975). *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. México: Excelsior.
- (1975). *Silvalandia*. México: Ediciones Culturales GDA.
- (1977). *Alguien que anda por ahí*. Madrid: Alfaguara.

- (1978). *Territorios*. México: Siglo XXI.
- (1979). “Graffiti”. *Sin censura*. Disponible en: [https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2020/08/SinCensura\\_n0.pdf](https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2020/08/SinCensura_n0.pdf). (consultado el 7/4/2023).
- (1979a). *Un tal Lucas*. Madrid: Alfaguara.
- (1980). *Queremos tanto a Glenda*. México: Nueva Imagen.
- (1981). “Prólogo”, en Di Benedetto, Antonio. *Caballo en el salitral*. Barcelona: Bruguera.
- (1981a). *La raíz del ombú*. Caracas: Compañía Anónima de Administración y Fomento Eléctrico.
- (1983). *Nicaragua tan violentamente dulce*. Managua: Nueva Nicaragua.
- (1983a). “El destino del hombre era... ‘1984’”. Diario *El País* de España, 9/10/1983. Material de archivo residente en el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers.
- (1983b). *Deshoras*. México: Editorial Nueva Imagen.
- (1983c). “Discurso en la recepción de la Orden de Mérito Rubén Darío”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FhLy1hVP4DM> (consultado el 7/4/2023).
- (1983d). *Los astronautas de la cosmopista*. Barcelona: Muchnik Editores.
- (1984). *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires: Muchnik Editores.
- (1984a). *Salvo el crepúsculo*. México: Nueva Imagen.
- (1984b). *Argentina: años de alambradas culturales*. Buenos Aires: Muchnik Editores.
- (1984c). *Nada a Pebujó y Adiós Robinson*. México: Katún.
- (1987). *Al término del polvo y el sudor*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- (1992). *Rayuela*. Buenos Aires: Colección Archivos/FCE.
- (1994). *Obra crítica I, II, III*. Madrid: Alfaguara.
- (1995). *Diario de Andrés Fava*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1996). *Imagen de John Keats*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1997). *Cuaderno de Zibuatanejo. El libro. Los sueños*. Madrid: Alfaguara.

- (2006). *Obra crítica*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- (2007). *Cuentos completos I*. Uruguay: Alfaguara.
- (2009). *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2009a). “Carta en mano propia”, en Hernández, F. *Las Hortensias y otros relatos*. Buenos Aires: el cuenco de plata.
- (2009b). *Papelitos*. Barcelona: Raiña Lupa.
- (2009c). *Papeles inesperados*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2010). *La vuelta al día en ochenta mundos*. China: RM.
- (2010a). *Último round*. China: RM.
- (2012). *Cartas I, II, III, IV, V*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2012a). *Corrección de pruebas en Alta Provenza*. Barcelona: RM.
- (2013). *Clases de literatura*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2013). “Presente del futuro”, en Raúl Silva Cáseres y Edgardo Mardones (comp.). *La libertad no es un sueño. Recopilación de poesía chilena de la resistencia. Del exilio, cárceles, campos de concentración y poesía clandestina*. Santiago de Chile: Signo.
- (2022). *Animalia*. Buenos Aires: Alfaguara.

### **Entrevistas a Julio Cortázar**

- Cortázar, Julio (1963). “Diálogo con Julio Cortázar”. Entrevista de Alejandra Pizarnik, *La República* (Caracas).
- (1964). “JULIO CORTÁZAR: El escritor y sus armas secretas”, Primera Plana, n°103.
- (1970). Entrevistas con Paco Urondo (“Julio Cortázar: El escritor y sus armas políticas”). Revista *Panorama* (Año VIII, n° 187).
- (1970). Entrevista con Julio Huasi (“Cortázar en Chile”). *Triunfo* (n°444).
- (1973). Entrevista con Osvaldo Soriano. Diario *La Opinión*.
- (1973). Entrevista con Alberto Carbone. Revista *Crisis* (n°2).



----- (1973). Entrevista con Hugo Guerrero Marthineiz. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=L4v6jwgyMLM&t=2767s> (consultado el 7/4/2023)

----- (1974). Entrevista con Plinio Apuleyo Mendoza (“El libro negro de Chile”). *Triunfo* (n°622).

----- (1974). Entrevista con Silvia Lemus. [https://www.youtube.com/watch?v=qRHAUE9c\\_6I](https://www.youtube.com/watch?v=qRHAUE9c_6I) (consultado el 7/4/2023)

----- (1974a). “Entrevista para la TV francesa”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=1jv8a77YRRI> (consultado el 7/4/2023).

----- (1975). Entrevista con Eligio García. “Dejo la literatura por dedicarme a la política”. *El pueblo informa*.

----- (1995 [1975]). Entrevista con Elena Poniatowska (“La vuelta a Julio Cortázar en ochenta preguntas”). En Antonio Crespo (comp.). *Julio Cortázar que he vivido y otras entrevistas*. Buenos Aires: LC Editores. (Originalmente en *Revista Plural*, n°44).

----- (1976). Entrevista con Saúl Sosnowski. *Hispanamérica* (año IV, n°13).

----- (1980). Entrevista con Joaquín Soler Serrano en *A fondo* (TVE). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PGwMViClbJ8> (consultado el 7/4/2023)

----- (1983). Entrevista con Saúl Sosnowski en Librería el Juglar. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dmJdZD0j7xk&t=8s> (consultado el 7/4/2023).

### **Obras en colaboración de Julio Cortázar citadas**

Barrenechea, Ana María; Cortázar, Julio (1983). *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.

Collazos, Oscar; Cortázar, Julio; Vargas Llosa, Mario (1970). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI.

Cortázar, Julio et al. (2014). *Materiales de la revista Casa de las Américas de/sobre Julio Cortázar*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

Cortázar, Julio; Tomasello, Luis (1980). *Un elogio del tres*. Zurich: Verlag 3.

Cortázar, Julio; Offerhaus, Manja (1984). *Alto el Perú*. México, Caracas, Buenos Aires: Nueva Imagen.

D'Amico, Alicia; Facio, Sara; Cortázar, Julio (1968). *Buenos Aires Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.

D'Amico; Alicia; Facio, Sara; Cortázar, Julio (1976). *Humanario*. Buenos Aires: La Azotea.

V/A (1973). *Convergencias/divergencias/incidencias*. Barcelona: Tusquets.

V/A (1974). *Chili, le dossier noir*. Paris: Gallimard.

V/A (1981). *Argentina, cómo matar la cultura*. Madrid: Revolución.

### **Bibliografía crítica sobre Julio Cortázar citada**

Abbate, Florencia (2020). "Cortázar en perspectiva", en V/A, *Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico*. Buenos Aires: NJ Editor.

Aguirre, Carlos (2018). "Los intelectuales de izquierda y la revolución latinoamericana: sueños y pesadillas (1959-1990)", en V/A (2018). *Ideas comprometidas. Los intelectuales y la política*. Madrid: Akal.

Alazraki, Jaime (1992). Cortázar antes de Cortázar: Rayuela desde su primer ensayo publicado: <Rimbaud> (1941), en Julio Cortázar (1992). *Rayuela*. Buenos Aires: Colección Archivos/FCE.

Alegría, Claribel y Flakoll, Darwin J. (1984). "Julio, cronopio y patafísico", en V/A, *Queremos tanto a Julio*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.

Aquilanti, Lucio; Barea, Federico (2014). *Todo Cortázar. Bio-bibliografía*. Buenos Aires: los autores.

Aronne Amestoy, Lida (1972). *Cortázar: la novela mandala*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

Barrenechea, Ana María (1964). "'Rayuela', una búsqueda a partir de cero". *Revista Sur*, n° 288.

Berg, Walter Bruno (1985). "De convergencias, confesiones y confesores ("Diario para un cuento)". *Inti: Revista de literatura hispánica*, número 22.

Boccanera, Jorge (2015). "Prólogo", en V/A, *Cortázar en Solentiname*. Buenos Aires: Patria Grande.

Bocchino, Adriana (1989). "Cortázar contra las alambradas culturales: producción política y resistencia". *Revista Letras*, número 38.

----- (1991). "Hacia un intento de clasificación de la producción cortazariana". *Revista Celebis*, N°1.

----- (2004). “Volver al ’45. Cuando Argentina queda lejos. En Homenaje a Julio Cortázar”. Revista *Celebis*, Año 13, n°16.

Cabezas, Daniel (2004). “Compromiso de escritor”, en Facundo de Almeida y Liliana Piñeiro (dir.), *Presencias: Cortázar*. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina.

Cardenal, Ernesto (2014). “Prólogo”, en Tiago Lucio Miguel Genoveze, *Miradas de Solentiname: fotografías y reflexiones*. Managua: Centro Nacional de Escritores. Disponible en:  
[https://issuu.com/tempusedaxrerum/docs/miradas\\_de\\_solentiname\\_fotografias\\_y\\_reflexiones\\_](https://issuu.com/tempusedaxrerum/docs/miradas_de_solentiname_fotografias_y_reflexiones_) (consultado el 7/4/2023).

----- (2015). “La llegada de Julio Cortázar a Solentiname”, en V/A, *Cortázar en Solentiname*. Buenos Aires: Patria Grande.

Cardoza y Aragón, Luis. (1984). “Dos, tres palabras para el gran Julio”, en V/A, *Queremos tanto a Julio*. Managua: Nueva Nicaragua.

Carlisky, Claudia. “Querido Saúl, Aquí tenés los diferentes textos que leí el lunes pasado en el Sur”. Fondo Cortázar. Centre de Recherches Latino-américaines, Université de Poitiers. Disponible en : <https://cortazar.nakalona.fr/files/show/1788> (consultado el 7/4/2023).

Casas, Fabián (2014). “Tarde en la noche, viendo a Cortázar”, en V/A (2014). *Cortázar sampleado. 32 lecturas iberoamericanas*. México: librosampleados.

Castro-Klarén, Sara (1989). “Fabulación antológica: Hacia una teoría de la literatura en Cortázar”, en V/A. *Julio Cortázar: La isla final*. Barcelona: Ultramar Editores.

Cédola, Estela (1994). *Cortázar: El escritor y sus contextos*. Buenos Aires: Edicial.

Chihaiia, Matei (2018). “Julio Cortázar, escritor, lector de Sartre (1947-1951)”. Revista *Monograma*, N°3.

Colla, Sylvie y Gómez, Susana (2008). “La visita más importante. Conversación en torno a este fondo. Entrevista a Alain Sicard (CRLA Archivos. Universidad de Poitiers)”. Disponible en: [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Site\\_Cortazar/Entrevista.html](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Site_Cortazar/Entrevista.html) (consultado el 7/4/2023).

de Diego, José Luis (2000). “De los setenta a los ochenta: la curva descendente en la valoración crítica de Cortázar”, en de Diego, J.L., *La verdad sospechosa: Ensayos sobre literatura argentina y teoría literaria*. La Plata: Al Margen.

de Lourdes Dávila, María (2001). *Desembarco en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

Delgado Aburto, Leonel (2014). "Memorias apocalípticas, administrativas y campesinas: por una crítica de la memoria del sandinismo". *MERIDIONAL*. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, número 2, pp.107-131.

----- (2015). "Julio Cortázar, viajero en el trópico: promesa vanguardista y cultura transnacional frente al proyecto político sandinista". *Cuadernos de Literatura*, Vol. XIX, número 37, enero-junio 2015, pp.83-101.

Ferro, Roberto (2018). *Julio Cortázar. Un nómada de otras orillas*. Buenos Aires: Voria Stefanovsky Editores.

Friera, Silvina y González, Horacio (2014). "Nunca se deja de entrar en Cortázar" (entrevista). Página/12, 26 de agosto de 2014. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-33170-2014-08-26.html> (consultado el 7/4/2023).

Gabbay, Cynthia (2015). *Los ríos metafísicos de Julio Cortázar: de la lírica al diálogo*. Villa María: Hispamérica/Eduvim.

Gabetta, Carlos (2013). "Rememorando a Cortázar". Disponible en: <https://cronicon.net/wp/rememorando-a-cortazar/> (consultado el 7/4/2023).

García, Victoria (2015). "Testimonio y literatura. Algunas reflexiones y tres realizaciones en la narrativa argentina: Walsh, Urondo, Cortázar (1957-1974)". Revista *Kamchatka*, n°6.

García Canclini, Néstor (1968). *Cortázar: Una antropología poética*. Buenos Aires: Nova.

Gelman, Juan (1984). "Carta". Revista *Casa de las Américas*, N° 145-146.

Gerbaudo, Analía (2013). "Julio Cortázar en la universidad argentina de la posdictadura (1984-2003): Apuntes sobre algunas escenas". Reviste *Ensemble* (Casa Argentina en París), 1, 11.

Gilman, Claudia (2013). "Cortázar: de escritor burgués a intelectual revolucionario". Maryland: University of Maryland.

Giordano, Alberto (2005). *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Goldchluk, Graciela (2002). "Julio Cortázar y la escritura incesante: de 'Diario para un cuento' a 'Las puertas del cielo'", en Mario Goloboff (coord.). *Julio Cortázar y el relato fantástico*. La Plata: FaHCE-UNLP.

Goloboff, Mario (2000). *Cortázar. La biografía*. Buenos Aires: Seix Barral.

Gómez, Susana (2007). *Julio Cortázar y la Revolución Cubana. La legibilidad política del ensayo*. Córdoba, Alción Editora.

----- (2009). “Comunicación preparada para la jornada de presentación del *Fondo Julio Cortázar*”. Poitiers, CRLA-Archivos. Disponible en línea: [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL2/ESCRITURAL\\_2\\_SITIO/PAGES/Gomez.html](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL2/ESCRITURAL_2_SITIO/PAGES/Gomez.html) (consultado el 7/4/2023).

----- (2013). “Tres palabras sobre Libro de Manuel. Temporalidad, lenguaje y (cultura) política”. *Revista Recial*, Vol.4. (4).

----- (2015). “Julio Cortázar, memoria y archivo: políticas de escritura, exhumación y restos de la escritura” en Jean-Philippe Barnabé y Kevin Perromat. *Julio Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas*. Francia: Indigo- Université de Picardie Jules Verne.

----- (2020). “Memorias semióticas y fondos documentales: el caso ‘Fondo Julio Cortázar’ ”. Una lectura con Lotman”. *Orbis Tertius*, 25(32), e163. <https://doi.org/10.24215/18517811e163> (consultado el 7/4/2023).

González, Horacio (2014). “El pasaje a la política en Cortázar”, en *Homenaje a Cortázar*: Buenos Aires: FFyL UBA.

González Bermejo, Ernesto (2013). *Revelaciones de un cronopio: conversaciones con Julio Cortázar*. Buenos Aires: el cuenco de plata.

González Echevarría, Roberto (1989). “Los Reyes: mitología de la obra literaria de Cortázar” en V/A. *Julio Cortázar: La isla final*. Barcelona: Ultramar Editores.

Hadatty Mora, Yanna (2009). “Julio Cortázar, la prosa de Moebius”. *Revista Digital Universitaria*, vol. 10, n°5.

Horl, Sabine (1986). “Cortázar explorador: el problema de la identidad latinoamericana en el contexto de la discusión histórica”. *Inti, Revista de literatura hispánica*, número 22/23.

Jensen, Silvina (2022). “Julio Cortázar: militancia antidictatorial y redes humanitarias transnacionales (1974-1983)”, en V/A, *Redes transatlánticas: intelectuales y artistas latinoamericanos en Europa de la Guerra Fría*. Frankfurt y Main, Editorial Vervuert.

Jitrik, Noé (1968). “Notas sobre la “zona sagrada” y el mundo de los “otros” en *Bestiario de Julio Cortázar*”, en V/A, *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.

----- (2004). “Crear algo entre dos”, en Facundo de Almeida y Liliana Piñeiro (dir.), *Presencias: Cortázar*. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina.

Klein, Paula (2019). “Documenter le présent, une forme d’activisme artistique : *Livre de Manuel* (1973) de Julio Cortázar”. *Fabula / Les colloques, Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives*.

----- (2021). *Petites mémoires et écritures du quotidien. Cortázar, Perec et leurs échos contemporains*. Paris : Classiques Garnier.

Link, Daniel (2014). Intervención en el marco de las Jornadas Internacionales “Lecturas y relecturas de Julio Cortázar” (26 de agosto de 2014, Biblioteca Nacional Mariano Moreno). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vWsBGgF9R7s> (consultado el 7/4/2023)

Lobo Carballo, Olga (2021). “Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende”. *Kamchatka*, Revista de análisis cultural, número 17.

Logie, Ilse (2003). “Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar”. *CIBERLETRAS*, 3(10).

----- (2019). “La escena traductora en la obra narrativa de Cortázar”, en Patricia Wilson (ed.). *Crítica y traducción en Julio Cortázar*. Madrid: Iberoamericana.

Mesa Gancedo, Daniel (2015). *La obra poética de Julio Cortázar*. (Tesis doctoral). Universidad de Zaragoza - Servicio de publicaciones. ISSN: 2254-7606.

Montero, Hugo (2017). “Juego cruzado. De London, Cortázar y otros cronopios”, en Ignacio Portela (comp.), *Nuestro Che. Crónicas de Rosario a la Higuera*. Lomas de Zamora: Sudestada.

Moraña, Mabel (2010). “Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada”, en *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Mosher, Mark (1996). “Los ‘desespacios y los destiempos’ en los ‘wormholes’ de Cortázar”. *Revista Hispanofilia*, n°116.

Montes Bradley, Eduardo (2002). *Cortázar: apuntes para un documental* (documental). Disponible en: <https://vimeo.com/108755591> (consultado el 7/4/2023)

Orloff, Carolina (2014). *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Parodi, Teresa (2015). “Presentación”, en Pablo Gianera et al. *Lecturas y relecturas de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.

Patrino, Luigi (2011). “Estéticas del disenso. Desapariciones, exilios y políticas de la visibilidad”. *Revista Letral*, número 6.

Pérez-Abadín Barro, Soledad (2010). *Cortázar y Che Guevara: lectura de "Reunión"*. Alemania: Peter Lang.

Peri Rossi, Cristina (2021). *Julio Cortázar y Cris*. Palencia: Ediciones Cálamo.

Peris Blanes, Jaume (2006). "Libro de Manuel, de Julio Cortázar, entre la revolución política y la vanguardia estética". *Cuadernos de Investigación Filológica*, N°31-32.

----- (2020). "Segunda vez' y 'Graffiti', de Cortázar. Una poética fantástica para la desaparición forzada". *Revista chilena de literatura*, n° 102.

Perrone-Moisés, Leyla (2022). "Julio Cortázar: encuentros y desencuentros" (Traducción y presentación de Max Hidalgo). *452ºF. Revista De Teoría De La Literatura y Literatura Comparada*, n°26.

Picón Garfield, Evelyn (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos.

----- (1975). *Julio Cortázar*. Estados Unidos: Ungar.

Piglia, Ricardo (1975). "Cortázar: el socialismo de los consumidores". Fondo Cortázar. Centre de Recherches Latino-américaines, Université de Poitiers. <https://cortazar.nakalona.fr/files/show/935> (consultado el 7/4/2023).

----- (1995). "Homenaje a Julio Cortázar". *Revista Casa de las Américas*, n°200, pp.97-102.

----- (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Poniatowska, Elena (1995). *La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas*, en Antonio Crespo (comp.). *Confieso que he vivido*. Buenos Aires: LC Editor.

Prieto, Martín (2013). "Una clase sobre Julio Cortázar". *Revista Recial*, 4 (4). Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/8216> (consultado el 7/4/2023).

----- (2015). "Natural", en Pablo Gianera et al. *Lecturas y relecturas de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.

Protin, Sylvie (2003). Traduire la lecture. Aux sources de *Rayuela* : Julio Cortázar, traducteur (tesis doctoral). Disponible en: [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2003/protin\\_s#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2003/protin_s#p=0&a=top) (consultado el 7/4/2023)

----- (2012). "Del otro lado o el mirar del traductor". *Revue Escritural. Écritures d'Amérique Latine*, núm. 5. Disponible en: [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL\\_5\\_SITIO/PAGES/Protin.html](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Protin.html) (consultado el 7/4/2023).

Rama, Angel (1973). "Cortázar: el libro de las divergencias". *Revista Plural* N°22.

- Ramírez, Sergio (1986). *Julio, estás en Nicaragua*. Buenos Aires: Nueva América.
- (2015). “El evangelio según Cortázar”, en V/A. *Cortázar en Solentiname*. Buenos Aires: Patria Grande.
- Rosa, Nicolás (1981). “Prólogo”, en *Cortázar, Julio. El perseguidor y otros cuentos*. Buenos Aires: Ceal.
- Sánchez, Ana María Amar (2022). *Narrativas en equilibrios inestables. La literatura latinoamericana entre la estética y la política*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Sarlo, Beatriz (1974). “Cortázar, Sabato, Puig: ¿parodia o reportaje?”. *Revista Los Libros*, 36, 32–33.
- Schulz, Hermann (1984). “1984-02-13: H. Schulz: Homenaje a Julio Cortázar” (entrevista). Material de archivo disponible en: <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/2283> (consultado el 7/4/2023).
- (2021). “Entrevista por Lisandro Relva”. Material inédito.
- Standish, Peter (2000). “Julio de 3 a 10”. *Bulletin Hispanique*, tomo 102, número 1, pp. 279-283.
- V/A (1978). *The final island*. Estados Unidos: University of Oklahoma Press.
- V/A (1984). *Queremos tanto a Julio*. Managua: Nueva Nicaragua.
- V/A (2014). *Cortázar sampleado. 32 lecturas iberoamericanas*. México: librosampleados.
- V/A (2015). *Cortázar en Solentiname*. Buenos Aires: Patria Grande.
- V/A (2018). *Sueño de Solentiname*. Compilación de la exposición *Sueño de Solentiname* (curaduría de Pablo León de la Barra), Museo Jumex, Ciudad de México, 15 de marzo a 6 de mayo de 2018. Disponible en línea: <https://www.filepicker.io/api/file/q8xe5w9RTs6DOtsRNd0K> (consultado el 7/4/2023)
- Vargas Llosa, Mario (1994). « La trompeta de Deyá ». Introducción a Cortázar, Julio, *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Villoro, Juan (2012). “Robinson deliberado”, en Julio Cortázar. *Corrección de pruebas en Alta Provenza*. Barcelona: RM.
- von der Walde, Lillian (1990). ““Grafitti: un análisis””, *Diálogo* (Revista Interdisciplinaria de la Universidad Autónoma de Zacatecas), número 16, mayo-junio.
- Waugh, Carmen (1984). “Carta”. *Revista Casa de las Américas*, N° 145-146.



Wink, Georg (2016). "Prosa del observatorio de Julio Cortázar como crítica epistemológica y manifiesto poético-político: ¿una vislumbre budista?", en S. Klengel, & A. Ortiz Wallner (Eds.), *Sur/South: Poetics and Politics of Thinking Latin America/India* (pp. 77-94). Iberoamericana Vervuert.

Witto Mättig, Sergio (2002). "Julio Cortázar: la literatura de la proximidad". Revista *Polis* N°2.

Yurkievich, Saúl (1994). "Un encuentro del hombre con su reino", en Julio Cortázar. *Obra crítica/1*. Madrid: Alfaguara.

### **Bibliografía general consultada**

Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

----- (2014). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pretextos.

----- (2016). *La comunidad que viene*. Valencia: Pretextos.

Ahmed, Sarah (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.

Allende, Salvador (1972). Intervención en "El diálogo de América", documental dirigido por Álvaro Covacevich.

Alvaro, Daniel (2014). *El problema de la comunidad: Marx, Tönnies, Weber*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Antelo, Raúl (2014). *Imágenes de América Latina*. Sáenz Peña: UNTREF.

----- (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim.

----- (2015a). «Reinventar la filología». Entrevista a Raúl Antelo. Disponible en: <https://www.eduvim.com.ar/blog/reinventar-la-filologia-entrevista-raul-antelo> (consultado el 7/4/2023).

----- (2016). "El diseño de la máquina *entre-lugar*", Cuadernos del CILHA, vol.17, n°1. Disponible en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152016000100004](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152016000100004) (consultado el 7/4/2023).

Bajtín, Mijail (1999). "Arte y responsabilidad", en *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI editores.

----- (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.

- Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Benedetti, Mario (1971). “Las prioridades del escritor”. *Cuadernos de Marcha*, n°49.
- Benjamin, Walter (2001). *Ensayos escogidos*. México: Filosofía y Cultura Contemporánea.
- (2006). “El origen del Trauerspiel alemán”, en *Obras completas. Libro I, Vol. I*. Madrid: Abada.
- (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México, UACM.
- Blanchot, Maurice (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- (2008). *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.
- (2010). *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión*. Madrid: Tecnos.
- (2016). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros.
- Borges, Jorge Luis (1984). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Bustos, Ciro (2007). *El Che quiere verte: la historia jamás contada del Che en Bolivia*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Butazzoni, Fernando (2017). *Una historia americana*. España: Alfaguara.
- Butler, Judith (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia hoy* (Trad. Inga Pellisa Díaz). España: Taurus.
- Caimari, Lila (2020). “El Momento Archivos”, *Revista Población y Sociedad*, vol.27, n°2. Disponible en línea: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/pys/article/view/5392/5721> (consultado el 7/4/2023).
- Campuzano, Luisa (1992). “La revista Casa de las Américas en la década de los sesenta”. *CRICCAL*, n° 9-10.
- Caramés, Diego y D’Iorio Gabriel (2018). “La vida interpelada”, en Schwärzböck, Silvia, *Los espantos: Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Las cuarenta y El río sin orillas.
- Carassai, Sebastián (2015). *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo Veinte Editores.
- Carballar, Diego (2020). “Presentación”, en Dossier “Ernesto Cardenal”. *Revista Chuy*, n°8.
- Cardenal, Ernesto (1974). *Antología. Cuadernos Latinoamericanos/6* (Selección y prólogo de Pablo Antonio Cuadra). Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- (1974a). *En Cuba*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.

----- (1979). *El evangelio en Solentiname*. San José de Costa Rica. Departamento Ecuménico de Investigaciones.

----- (1984). *Nostalgia del futuro*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.

----- (2002). *Las islas extrañas*. Madrid: Trotta.

Castro, Fidel (1962). “Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el acto homenaje a los Mártires del asalto al Palacio Presidencial, en la escalinata de la Universidad de La Habana, el 13 de marzo de 1962”. Disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1962/esp/f130362e.html> (consultado el 7/4/2023).

----- (2011 [1961]). “Palabras a los intelectuales”, en V/A. *Palabras a los intelectuales*. México: Ocean Sur.

Chama, Mauricio (2016). “Movilización y activismo por la defensa de los presos políticos durante los primeros setenta en Argentina: actores, tramas y estrategias”. IX Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2016, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.8871/ev.8871.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8871/ev.8871.pdf) (consultado el 7/4/2023).

Colla, Fernando (s/f). “Amos Segala (1931-2016). In memoriam”, Maison des Sciences de l’Homme et de la Société de l’Université de Poitiers. Disponible en: <http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/Homenaje.pdf> (consultado el 7/4/2023).

Cragolini, Mónica (2012). “Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo”. Disponible online en: [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/35900/CONICET\\_Digital\\_Nro.04c6e873-7d2c-4f05-a5ca-b8b8613f1dc2\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/35900/CONICET_Digital_Nro.04c6e873-7d2c-4f05-a5ca-b8b8613f1dc2_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y) (consultado el 7/4/2023)

----- (2012a). “Las humanidades en la época del posthumanismo”, en *Espacios de crítica y producción*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, n°48, pp. 10-14.

Cristiá, Moira (2017). “Imaginación y resistencia antidictatorial en los años ochenta: La acción por América Latina de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA)”. Revista *Izquierdas*, 36.

----- (2018). “Diálogo(s) de exilio(s). Un proyecto transnacional de resistencia cultural durante la última dictadura argentina: el libro colectivo Argentine : Une culture interdite / Argentina: cómo matar la cultura (1981)”. Disponible en: <http://cedinpe.unsam.edu.ar/content/cristia-moira-dialogos-de-exilios-un-proyecto-transnacional-de-resistencia-cultural-durante> (consultado el 8/3/2023).

----- (2019). “El drama argentino en una capital de los derechos humanos. Articulaciones de asociaciones, repudio y acciones de denuncia en escenarios parisinos (1977-1983)”. *Revista De La Red Intercatedras De Historia De América Latina Contemporánea*, 1(10), 1–25.

----- (2021). *AIDA. Una historia de solidaridad artística transnacional (1979-1985)*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.

Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960–2002)*. Santiago de Chile: Melusina / RIL editores.

Dardot, Pierre ; Laval, Christian (2015). *Commun. Essai sur la révolution au XXIe siècle*. France : La Découverte.

de Diego, José Luis (2003). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?: Intelectuales y escritores en Argentina 1970-1986*. La Plata : Al Margen.

Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris: PUF.

Delgado Aburto, Leonel (2014a). “Desplazamientos discursivos de la representación campesina en la Nicaragua pre y post-sandinista”. *Latinoamérica*, Revista de Estudios Latinoamericanos, 2014 (58), pp. 33-58.

----- (2020). “*Las ínsulas extrañas* de Ernesto Cardenal: dinámicas de comercialización, purificación e institucionalización en el proyecto de Solentiname”, *Revista de Estudios Hispánicos*, número 54.

Derrida, Jacques (1980). “La ley del género”. Traducción de Ariel Schettini. Disponible en: <https://profesorsergiogarcia.files.wordpress.com/2016/03/derrida-jacques-la-ley-del-genero.pdf> (consultado el 7/4/2023).

----- (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.

----- (1998). *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Madrid: Trotta.

----- (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta.

----- (2009) “¿Cómo no temblar?”. *Revista Acta Poética*. Vol.30 N°2 (2009), pp.19-34.

----- (2013). “Archivo y borrador” (Traducción de Anabela Viollaz y Analía Gerbaudo), en Graciela Goldchluk y Mónica Pené (comp.) *Palabras de archivo*. Santa Fe: Editorial de la UNL.

Despret, Vinciane (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Buenos Aires: Cactus.

Didi-Huberman, Georges (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.

- (2015). *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. Cantabria: Shangrila.
- (2021). “El archivo arde”, en Graciela Goldchluk y Juan Ennis (Coords.). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico ; 7); 15-34. Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174> (consultado el 7/4/2023). Traducción de Juan Ennis.
- Dufourmantelle, Anne (2021). *Potencia de la dulzura*. Buenos Aires: Editorial Nocturna y Archivada.
- Eidelman, Ariel (2009). “El PRT-ERP y la lucha por la libertad de los presos políticos, 1971-1973”. Revista *Sociohistórica*, N°25.
- Esposito, Roberto (2012 [1998]). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fathy, Safaa (1999). *D’ailleurs, Derrida* (documental). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2dFM1OO315k> (consultado el 7/4/2023).
- Fernández Hellmund, Paula (2013). “La fractura del movimiento revolucionario: tendencias dentro del Frente Sandinista de Liberación Nacional (1972-1979)”. *Cuadernos de Marte*, año 3, n°4.
- Fernández Mallo, Agustín (2008). *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara.
- Fistetti, Francesco (2004). *Comunidad. Léxico de política*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Forné, Anna (2021). “Narrar la derrota: el testimonio revolucionario a partir del nuevo milenio”. Revista *El hilo de la fábula*, 19 (22).
- Fornet, Ambrosio (2007). “El Quinquenio gris: revisitando el término”. Revista *Casa de las Américas*, n° 246.
- Foster, Hal (2016 [2004]). “Impulso de archivo”. Revista *Nimio* (N° 3), pp. 102-125. Traducción de Constanza Qualina.
- Franco, Jean (1977). “Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta”. *Escritura* (Caracas), Año II, N° 3.
- Funes, Patricia (2014). *Historia mínima de las ideas políticas en América Latina*. Madrid: Turner y El Colegio de México.
- Gatto, Ezequiel Guillermo (2012). “‘El nuestro es un combate de creación’: la revista *Eco Contemporáneo*, Argentina 1960–1969”. *Revista CS*. N°9, enero-junio.
- Genoveze, Tiago Lucio Miguel (2014). *Miradas de Solentiname: fotografías y reflexiones*. Managua: Centro Nacional de Escritores. Disponible en:

[https://issuu.com/tempusedaxrerum/docs/miradas\\_de\\_solentiname\\_fotografi\\_as\\_y\\_reflexiones\\_\(consultado\\_el\\_7/4/2023\)](https://issuu.com/tempusedaxrerum/docs/miradas_de_solentiname_fotografi_as_y_reflexiones_(consultado_el_7/4/2023)).

Gerbaudo, Analía (2018). “El fuego, el agua, la biodegradabilidad. Apuntes metodológicos para un archivo por-venir”, en Pampa Arán y Diego Vigna (comp.). *Archivos, artes y medios digitales. Teoría y práctica*. Córdoba : Centro de Estudios Avanzados.

Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

----- (2010). “Casa de las Américas. Un esplendor en dos tiempos (1960-1971)”, en Carlos Altamirano (dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, vol. 2.

----- (2015). “Ernesto Guevara: soldado y soldador del mundo”. Revista *Kamchatka*, n°6.

----- (2018). “Los primeros años de Casa de las Américas: estética y política en la construcción de una red”, en César Zamorano Díaz (ed.). *Escrituras en tránsito: revistas y redes culturales en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Goldchluk, Graciela (2015). “El archivo como política de lectura: preguntas en torno a la crítica genética. I Jornada de reflexión sobre la construcción del archivo. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/112996> (consultado el 7/4/2023).

----- (2019). Comunidades. Presentación: “La comunidad del archivo”. *El Taco En La Brea*, 2(10). Disponible en: <https://doi.org/10.14409/tb.v1i10.8692> (consultado el 7/4/2023).

----- (2022). *El libro de la vieja: tiempos de archivo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral - Vera Cartonera.

----- (2023, en prensa). “Archivar para dispersar: reflexiones y estrategias en torno a los archivos de la literatura”, comunicación leída en el Segundo Coloquio Internacional “Archivar, desarchivar, anachivar. Memoria y estrategia”, Organizado por el PELCC con la colaboración de Trans.Arch, UNTREF, agosto de 2022. Versión revisada para su publicación en libro.

Gómez, Susana (2017). “Khôra: el espacio propiciatorio de una investigación no causalista en literatura”. Revista *Pelícano*, n°3.

----- (2022). “Memoria. Memoria, bifurcaciones”, en Silvia Barei y Ariel Ponce (eds.), *Lotman revisitado. Perspectivas latinoamericanas*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

Gramuglio, María Teresa (1995). “Novelas y política”. Revista *Punto de Vista*, año XVIII, n°52.

- Grinberg, Miguel et al (1963). *Eco contemporáneo. Revista interamericana*, n° 6/7.
- Grinberg, Miguel et al (1965). *Boletín Arte y rebelión*. Buenos Aires: Eco contemporáneo y The Angel Press.
- Grinberg, Miguel (2010). *Poesía y libertad. Manifiesto del Movimiento "Nueva Solidaridad"*. Rosario: Editorial Fundación Ross.
- (2015). "Intervención en Radio Nacional". Disponible en línea: <http://www.radionacional.com.ar/encuentro-de-poetas-latinoamericanos-mexico-1964/> (consultado el 7/4/2023).
- Guevara, Ernesto (2013). *Pasajes de la guerra revolucionaria*. Cuba: Editorial Pueblo y Educación.
- Hamacher, Werner (2011). *95 tesis sobre la filología/Para - la filología*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Haraway, Donna (2020). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- Harss, Luis (1969). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hill, Leslie (2018). *Nancy, Blanchot. A Serious Controversy*. E.E.U.U: Rowman & Littlefield.
- Isola, Laura (2020). "Sueño de Solentiname". *Revista Chuy: revista de estudios literarios latinoamericanos*, número 8.
- Joan, Pere (2011). *Nocilla Experience. Novela gráfica*. Madrid: Alfaguara.
- Klein, Paula y Quintana, Cécile (2019). "Poéticas del archivo en la narrativa documental del Cono Sur, ¿extensible a las escrituras mexicanas de la "post-memoria" del 68?", en *Ficción-no ficción del 68 en México*. México: Editorial Eón.
- Koselleck, Reinhart (2001), *Los estratos del tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Kristeva, Julia (1999). *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, Jacques (1988). *Escritos II*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lamotte, Claude (1971). "Le grand voyage des jeunes anguilles vers l'Europe s'achève avec le printemps". *Le Monde*. Disponible en: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/04/14/le-grand-voyage-des-jeunes-anguilles-vers-l-europe-s-acheve-avec-le-printemps\\_2460871\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/04/14/le-grand-voyage-des-jeunes-anguilles-vers-l-europe-s-acheve-avec-le-printemps_2460871_1819218.html) (consultado el 7/4/2023)

Lois, Elida (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial.

Longoni, Ana (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.

Louis, Annick (2020). “Êtres et objets éphémères : frontières des archives”. *Critique*, n°879-880.

Maheu, René (1972). “1972: Año del Libro”. Disponible en línea: <https://es.unesco.org/courier/1972-international-book-year> (consultado el 7/4/2023).

Maíz, Claudio (2017). “Discursos del yo frente a un cronotopo llamado *Cuba*”, en *CUADERNOS DE LITERATURA*, VOL. XXI N.º42.

Manzano, Valeria (2017). “Fraternalmente americanos: el Movimiento Nueva Solidaridad y la emergencia de una contracultura en la década de 1960”. Revista *Iberoamericana*. XVII, 66.

Marchán Fiz, Simón (2010). “La factografía o la utopía de una objetividad sin mediaciones”, en Victor del Río. *Factografías*. Madrid: Abada.

Martí i Puig, Salvador (1998). “La Revolución Sandinista y el problema campesino”. *Mientras Tanto*, número 71, pp. 27-60.

Martínez Olgún, Juan José (2017). “La comunidad de la escritura. El diálogo Blanchot – Nancy.”. Revista *Anacronismo e Irrupción*, vol.7, n°13.

Marx, Karl (2017). “Tesis sobre Feuerbach”, en Karl Max y Friedrich Engels, *La ideología alemana*. Madrid: Akal.

Melis, Antonio (2013). “Due apocalissi nicaraguensi. Ernesto Cardenal e Julio Cortázar”. *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, n° especial, Extra 1.

Mengue, Philippe (2013). *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*. Paris: Éditions Germina.

Mesa Gancedo, Daniel (2014). “Ernesto « Che » Guevara”, en Leonardo Romero Tobar (ed.), *Temas literarios hispánicos (II)*, Zaragoza: Prensas Universitarias.

Moreiras, Alberto (2013). *Tercer espacio, literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: LOM/Universidad Arcis.

Morejón Arnaiz, Idalia (2017). *Política y polémica en América Latina. Las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo*. Estados Unidos: Almenara.

Nancy, Jean-Luc (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.

----- (2014). *¿Un sujeto?* Adrogué: Ediciones La Cebra.



----- (2016). *La comunidad revocada*. Buenos Aires: Mardulce.

----- (2021). *Cruor*. Paris: Galilée.

Oberti, Alejandra (2014). “Testimonio, responsabilidad y herencia. Militancia política y afectividad en la Argentina de los años setenta”. *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, N° 2.

----- (2015). *Las revolucionarias*. Buenos Aires: Edhasa.

Ortega, Julio (1973). *Convergencias/divergencias/incidencias*. Barcelona: Tusquets.

Orotolani, Luis (1972). “Moral y proletarización”. Revista *La Gaviota Blindada*, N° 0, Cárcel de Rawson. Disponible en: <https://ojs.politicadela memoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/399/375> (consultado el 7/4/2023).

Pené, Mónica (2013). “En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura”, en Goldchluk, G. y Pené, M. (comp.). *Palabras de archivo*. Ediciones UNL y CRLA-Archivos.

Pené, Mónica; Bossié, Florencia; Calvente, Victoria; Giménez, Flavia (2021). “Los archivos personales conservados en bibliotecas universitarias argentinas y su importancia para la investigación y la cultura”. Revista *Investigación bibliotecológica*, 35(86).

Pérez Esquivel, Adolfo (2021). “La política de derechos humanos no es sólo para paliar el dolor ajeno, es un proceso de transformación de nuestros pueblos”. Disponible en línea: <https://argentina.indymedia.org/2021/09/02/la-politica-de-derechos-humanos-no-es-solo-para-paliar-el-dolor-ajeno-es-un-proceso-de-transformacion-de-nuestros-pueblos/>. (consultado el 7/4/2023)

Persano, Roberto y Nacif, Santiago (2011). *Nicaragua... el sueño de una generación* (documental). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=13uvM2W1PF0> (consultado el 7/4/2023).

Plante, Isabel (2013). *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.

Ponsone, Julián (2023). “Ezequiel y Facundo Posse: los bailarines hermanos que se besaron en Cosquín”, Página/12, Suplemento SOY (10/02/2023). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/522378-ezequiel-y-facundo-posse-los-bailarines-hermanos-que-se-besa> (consultado el 7/4/2023).

Porrúa, Ana (2004). “Confesar la memoria” (reseña de *Vida perdida. Memorias I y Las islas extrañas. Memorias II*, de Ernesto Cardenal, México, Fondo de Cultura Económica, 2003). Revista *Bazar Americano*, abril. Disponible en:

<http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=219&tabla=resenas&que=porr%C3%BAa> (consultado el 7/4/2023).

Prieto, Adolfo (1983). “Los años 60”. Revista *Iberoamericana*, vol. XLIX, n° 125.

Prieto, Martín (2011). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Prósperi, Germán (2021). “El sabio y el idiota. Las dos dimensiones de la política y su presuposición recíproca”, en Dossier “Modos posthumanos de la subjetividad y del ser con otros”. Revista *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, número 26.

Quintanilla Armijo, Raúl (2002). “Sobreviviendo a la ‘democracia’ en la periferia del culo del diablo”. *Atlántica: revista de arte y pensamiento*, número 31.

----- (2018). *Zona de turbulencia: arte en Nicaragua, de la revolución al neoliberalismo*. San José de Costa Rica: TEOR/Ética.

Raggio, Marcela (2019). “Thomas Merton en Latinoamérica. Su presencia en la revista *Sur*”. Revista *Prismas*, n°23.

Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Rasic, Eugenia (2023). “El Archivo en el astillero. Una lectura situada”, en Goldchluk, G. (coord.). *El archivo como política de lectura*. Poitiers: CRLA-Archivos (en prensa).

Revueltas, José (1971). “A favor y en contra”. *Cuadernos de Marcha*, n°49.

Retamozo, Martín y Schuttenberg, Mauricio (2016). “Gorila, más que una palabra. Usos y controversias en la Argentina contemporánea”. Revista *Oficios terrestres*, N°35. Disponible en:

[https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/67067/CONICET\\_Digital\\_Nro.120fcf3c-2aee-4a86-bc7d-6e85cd7cc3f8\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/67067/CONICET_Digital_Nro.120fcf3c-2aee-4a86-bc7d-6e85cd7cc3f8_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y) (consultado el 7/4/2023).

Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rodríguez Freire, Raúl (2010). “Literatura y poder: Sobre la potencia del testimonio en América Latina”. Revista *Atenea* (Concepción), n° 501.

Rojas Mix, Miguel (2016). “La solidaridad hecha museo”, en V/A. *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (1975-1990)*. Santiago de Chile: MIRSA.

Rueda-Estrada, Verónica (2021). “Ni paladines de la libertad ni mercenarios. La experiencia de los comandos de Nicaragua”. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, DOI: 10.1080/08263663.2021.1970333.

Ruffel, Lionel (2012). “Un réalisme contemporain : les narrations documentaires”. *Littérature*, n°166.

S/A (2022). “Verlagportrait”. Disponible en: <https://www.peter-hammer-verlag.de/portraet> (consultado el 7/4/2023).

S/A. (1971). “Segunda carta de los intelectuales a Fidel Castro”, en Diario *Madrid* (20/05/1971). Disponible en línea: <https://rialta.org/segunda-carta-de-los-intelectuales-a-fidel-castro> (consultado el 7/4/2023).

S/A. “Casa Carlos Esteban Alaye”. <https://www.fahce.unlp.edu.ar/facultad/secretarias-y-prosecretarias/academica/prosecretaria-de-derechos-humanos/casa-carlos-esteban-alaye>. (consultado el 7/4/2023).

S/A (2014). “Programación de la Jornada Cortázar”. MALBA. Disponible en: <https://www.malba.org.ar/evento/jornadas-julio-cortazar/> (consultado el 7/4/2023).

Sáitta, Sylvia (2009). “Del compromiso político a la crítica social en treinta años de literatura argentina”. *Ayer*. Revista de Historia Contemporánea, n°73.

Santiago, Silviano (2018). *Una literatura en los trópicos. Ensayos escogidos*. Adrogué: Ediciones La Cebra.

Sartre, Jean-Paul (1968). *Crítica de la razón dialéctica I*. Buenos Aires: Losada.

Schwarzböck, Silvia (2018). *Los espantos: Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Las cuarenta y El río sin orillas.

Schulz, Hermann (1983). *Nicaragua. Eine amerikanische Vision*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Selser, Gabriela (2017), “Convertimos la revolución en un proyecto de vida”, Entrevista para Página/12, <https://www.pagina12.com.ar/47918-convertimos-la-revolucion-en-un-proyecto-de-vida> (consultado el 02/03/2023)

Shattuck, Roger (2012). En el umbral de la ‘Patafísica. En A. Jarry, *Patafísica: epitomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*, compilado por Rafael Cippolini. Buenos Aires: Caja Negra.

Stedile Luna, Verónica (2023). “Las revistas como aparatos de sensibilidad. Una mirada desde el archivo”, en Goldchluk, G. (coord.). *El archivo como política de lectura*. Poitiers: CRLA-Archivos (en prensa).

Tatián, Diego (2021). “ARMENIA, AXOLOTL”. Publicación en Facebook disponible en: <https://www.facebook.com/profile/100007743452063/search/?q=armenio> (consulta el 5/3/2023).

Tusquets, Oscar (1971). "Colección Palabra e Imagen, 1961-1966". Disponible en: <http://www.tusquets.com/fichag/592/fichag/592/01-coleccion-palabra-e-imagen?lang=es> (consultado el 7/4/2023).

V/A (1971). "Cuba. Nueva política cultural. El caso Padilla". *Cuadernos de Marcha*, N°49.

V/A (1979-1980). *Sin censura*. Periódico de información internacional para América Latina. Archivo América Lee. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas. Disponible en: <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/sin-censura/> (consultado el 7/4/2023).

V/A (2000). *Historia crítica de la literatura argentina (11): La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé.

V/A (2017). *Estar en común sin comunidad*. Adrogué: Ediciones La Cebra.

V/A (2018). *Ideas comprometidas. Los intelectuales y la política*. Madrid: Akal.

Viñas, David (1972). "Entrevista con Mario Szichman", Revista *Hispanamérica*, n°1.

----- (1984). "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana", en Ángel Rama (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones.