

Compromiso político y ficción en “Segunda vez” y “Apocalipsis de Solentiname” de Julio Cortázar

MARÍA CRISTINA PONS

CON LA PUBLICACIÓN de la colección *Alguien que anda por ahí*, en 1977, la cual fue censurada por la dictadura militar argentina de esa época, aparecen los primeros cuentos en los que Cortázar incorpora la realidad histórico-política.¹ En ellos se denuncia la situación de persecución y crimen que imperaba en muchos países latinoamericanos. Nos referimos a los cuentos “Segunda vez”, donde se plantea la realidad de los desaparecidos, y “Apocalipsis de Solentiname”, que aborda la situación de violencia que sufrieron muchos de los intelectuales latinoamericanos, y de la cual, como el cuento lo demuestra, Cortázar no queda exento. En 1980, en la colección *Queremos tanto a Glenda*, aparecen otros dos cuentos que asimismo denuncian la represión en Latinoamérica: “Recortes de prensa”, que retoma el problema de la producción artística frente a la violencia, y “Graffiti”, que denuncia la persecución y muerte de todo el que intente una expresión de resistencia. En la última colección de cuentos de Cortázar, *Deshoras* (1982), se incluyen otros dos relatos del mismo tenor que los anteriores: “Satarsa”, en el que se relata la persecución de un grupo guerrillero, y “Pesadillas”, que como su nombre lo indica, alude a la pesadilla que vivió Argentina durante la última dictadura militar.

En todos estos cuentos, en los que se hace ficción a partir de una realidad-histórico-política concreta, notamos que Cortázar se sale de su línea tradicional. La incorporación a la ficción, de manera sumamente gráfica y explícita, de los crímenes, las desapariciones y torturas que padecieron algunos países latinoamericanos bajo dictaduras, dista mucho de ser un elemento característico de su obra.

Sin embargo, estos cuentos son muy cortazarianos. Si un lector que conociera la trayectoria artística y política de Cortázar leyese esos relatos sin saber que son

¹ De hecho. “Reunión” fue el primer relato que incorpora a la ficción, de manera inequívoca, el momento histórico-concreto de la Revolución cubana, donde se narra el encuentro del Che Guevara con Fidel Castro. También podrían mencionarse otros relatos como “Casa tomada”, “La banda”, “El otro cielo”, en los cuales se han leído alusiones críticas a la época peronista. Sin embargo, la lectura de estos relatos, a diferencia de los que aparecieron entre 1977 y 1983, no es inequívoca, y si hay alusiones al peronismo, son elusivas y tangenciales. También hay que observar que el relato que le da el nombre a la colección, “Alguien que anda por ahí”, es un cuento político. Este cuento se diferencia de los otros dos relatos, “Segunda vez” y “Apocalipsis de Solentiname”, en que no se trata de un cuestionamiento y denuncia de la violencia de las dictaduras militares en el cono sur, sino más bien de una reivindicación (como en “Reunión”) de la Revolución cubana.

suyos, posiblemente descubriría rápidamente que le pertenecen. Cuando se reconoce la firma del autor en alguno de sus textos de ficción, significa que hay elementos en ese texto que le son muy propios.

En el caso de Cortázar, ese reconocimiento de su firma tiene sus bases fundamentalmente en una consideración de su obra anterior. Sin embargo, en cuentos como “Apocalipsis de Solentiname” y “Recortes de prensa”, su firma también se reconoce al considerar, amén de sus datos autobiográficos, su trayectoria como intelectual latinoamericano marcada por la constante problematización de las relaciones entre su producción artística y su compromiso con América Latina. Al nivel del texto individual, reconocer las rupturas en la continuidad, que los relatos mencionados representan en la cuentística de Cortázar, implica una comparación que saca saldos de diferencias y similitudes, identifica repeticiones, presencia y ausencia de estrategias narrativas, temas y obsesiones. Sin embargo, en la medida en que la ruptura está marcada por la temática de la represión y la representación de la violencia en la ficción cortazariana, considerar la trayectoria política e intelectual del autor nos da la dimensión del cambio en Cortázar, y más aún la dimensión de la violencia en América Latina.

A la luz de estas consideraciones se analizarán entonces los dos primeros cuentos mencionados, “Segunda vez” y “Apocalipsis de Solentiname”. El propósito de este trabajo es, en primer lugar, esbozar los principales aspectos que se destacan de la trayectoria artística e intelectual de Cortázar con el conexto histórico latinoamericano. En segundo lugar, analizar, a partir de la identificación de estos cuentos como cortazarianos, la forma en que esos mismos elementos, al combinarse con la presencia inequívoca del contexto histórico-político, cambian su efecto y significación. Específicamente, el análisis de los cuentos se centrará en el encuentro entre dos realidades diferentes, una sólita y otra insólita, y la problemática del intelectual ante la ficcionalización de lo real.

1. DE LA UTOPIÍA AL DESENCANTO: LA FICCIÓN MANO A MANO CON LA HISTORIA

Los seis relatos mencionados, que crean ficción a partir de la situación histórica concreta de la violencia en América Latina, reactivan el dilema que acompañó a Cortázar en gran parte de su trayectoria intelectual: mantener la autonomía de la ficción respecto del contexto sociopolítico.

Cuando Cortázar publica su novela *Libro de Manuel* (1973), alude a este dilema en las palabras preliminares:

si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas latinoamericanos estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se han juntado, pero su conciliación no ha tenido nada de fácil, como acaso lo muestre el confuso y atormentado itinerario de algún personaje. (11)

A pesar de la conciliación de las dos aguas de las que habla Cortázar en la cita anterior, *Libro de Manuel* conserva algunos rasgos de la perspectiva utópica relacionada con la vanguardia, característica de *Rayuela* y de *62. Modelo para armar*, en cuanto que rompe con la tradición de un orden establecido y el grupo guerrillero caracterizado en ella se sigue presentando como elitista, descentrado, característico de la perspectiva vanguardista (Franco, 115).² Esa sempiterna negación de Cortázar a incorporar el contexto histórico-político en sus obras de ficción, se relaciona justamente con su percepción de la vanguardia literaria. La radicalización política de Cortázar coincide con los movimientos de liberación política y social que tienen lugar en la década de los sesenta, que es cuando expresa su compromiso de apoyo al proceso socialista cubano. Paralelamente a este compromiso comienza su gran defensa y esfuerzo por conciliar una literatura “revolucionaria-experimental” con su compromiso político, considerando que la vanguardia literaria era tan importante para la lucha de Latinoamérica como la vanguardia política.³ Halperín Donghi observa que muchos escritores cuyas obras literarias se nutren de las promesas de la Revolución cubana, rara vez aluden a la coyuntura de la que surgen (11). Las visiones irreductibles a la historia o al contexto histórico que las nuevas narrativas manifiestan, si bien no se puede decir que son “optimistas (en la medida en que no son históricas, esa dimensión les es ajena), están evidentemente atravesadas por una desbordante alegría vital” (Halperín Donghi, 10). En el arte de esos escritores, como empresa de conocimiento y como empresa lúdica, es donde se reconoce el ánimo de una masa de lectores, de un cada vez mayor espíritu militante, que creía tocar con las manos ese mundo prometido por la revolución (Halperín Donghi, 11).

Es así como en su arte, Cortázar va a revelar una rebeldía frente a los modos estereotipados de la sociedad burguesa, tecnocrática y cientificista en que vivimos. Cortázar se constituye en un representante de la vanguardia intelectual que quiere cambiar al hombre y a la sociedad, y que vuelca cierto potencial revolucionario en los grandes marginados y transgresores, ya sean artistas o locos (Franco, 110).⁴ Los “perseguidores”, artistas, “píantados” o “cronopios” comienzan a habitar, entonces, en la ficción cortazariana. Ellos buscan evadirse de la rutina que los atrofia, y van en pos de zonas que permitan la reconstitución de la unidad original del ser, perdida y fragmentada por el mundo racional. Pero la liberación que buscan es

² *Libro de Manuel* presenta la figura del guerrillero similar al modelo revolucionario planteado por el Che Guevara. Franco observa que este modelo revolucionario guevarista “closely resembles the avant-garde’s conception of the dynamics of change” (110). En este modelo la detonación de la revolución, “could only be achieved by a group of exceptionally heroic people” (Franco, 110). Para el modelo de militancia política, véase Guevara, *El socialismo y el hombre de Cuba*.

³ Rama señala al respecto: “Como los grandes del vanguardismo europeo y latinoamericano, de Picasso a Neruda, concluye [Cortázar] postulando la equivalencia de las dos grandes vanguardias (la artística y la política) porque ambos son intrépidos modos de reconquistar la plenitud dinámica de la humanidad” (18).

⁴ Respecto de la utopía en la obra de Cortázar, véase Franco, Stabb, Sicard y Sosnowski (*Cortázar: una búsqueda mítica*).

ahistórica, los condicionamientos históricos del contexto en el que viven no les afectan en gran medida. Estos “perseguidores”, que en los años setenta serán los perseguidos y en los noventa nos pueden parecer personajes estereotipados, son un eco de la visión utópica, no sólo de Cortázar, sino de toda una generación de escritores y lectores, influidos por el surrealismo y la visión romántica del marxismo.

En la cuentística de Cortázar su compromiso con los procesos de liberación se manifiesta a partir de la significación que, con el tiempo, adquiere la dimensión de lo fantástico y la perspectiva ontológica y metafísica de sus relatos. En éstos, procura la expansión de nuestra sensibilidad perceptiva hacia la existencia de una realidad de dimensiones ocultas y que desborda nuestra capacidad cognoscitiva, nuestra estrecha visión de la realidad, reducida a lo visible cotidiano como resultado de la atrofia causada por las convenciones del mundo dominado por la lógica positivista en que vivimos.⁵ Como señala Yurkievich, en sus cuentos de entonces, “las figuraciones de Cortázar... constituyen una suerte de fenomenología de la percepción.... Lo que comienza como turbación o perturbación de la conciencia se convierte en mostración o advenimiento de presencias o de potencias soterradas que rompen la costra de la costumbre, que rasgan la cáscara de lo apariencial” (157-58). Lo fantástico, la magia, el juego, la imaginación son las puertas que nos permiten vislumbrar esa otra dimensión de lo real, erosionando y superponiendo otras imágenes o experiencias a lo visible cotidiano. Por eso en los cuentos de Cortázar, en cuanto “petrificaciones de extrañamiento o descolocación” (Cortázar, *La vuelta al día*, 23), lo insólito irrumpe y se instala en lo sólito y cotidiano, los espacios y los tiempos se superponen, lo real se enreda con la ficción, y el sueño con la vigilia.

En las colecciones de cuentos de la década de los setenta, *Octaedro* y *Alguien que anda por ahí*, comienza a perfilarse un marcado tono lúgubre y pesimista sobre la existencia y destino del individuo. En esta última colección, a excepción de “Alguien que anda por ahí” y “La noche de mantequilla”, el resto de los cuentos se centran en torno a experiencias cotidianas del individuo: la incomunicación y el hastío de una pareja que termina en el suicidio; el tema del incesto, la homosexualidad y la impotencia; el odio de un niño por su madre, la influencia de la ficción de las telenovelas en lo real. Además, hay que señalar que en *Alguien que anda por ahí* la presencia de relatos fantásticos había mermado considerablemente, siendo “Reunión con círculo rojo”, el que recupera el tema del vampirismo presente en *62. Modelo para armar*, el único relato que podría considerarse fantástico.

El sabor pesimista y la disminución de lo fantástico en la cuentística de Cortázar de los años setenta, no es casual. A fines de esta década la Revolución cubana “comenzó a repetir la trayectoria de otras que, tras de una primera etapa abierta a la innovación artística, que les parece una extensión a ese campo de la lección de audacia renovadora por ellas propuesta, celebran su consolidación reorientándose

⁵ Para la poética y la función de lo fantástico en los cuentos de Cortázar, véase, entre otros, Alazraki, Castro-Klaren, Yurkievich, Sosnowski (“Los ensayos de Julio Cortázar”).

hacia ideales menos aventureros” (Halperín Donghi, 7). Comienza así un distanciamiento entre Cuba y el grupo de vanguardia literaria que a principios de los años sesenta se había considerado como vanguardia política.⁶ Más aún, el fracaso de las guerrillas urbanas y el resurgimiento de las dictaduras militares en Latinoamérica en la década de los setenta, resquebrajan el optimismo y la visión utópica de un hombre y un orden nuevos que predominaba en los intelectuales progresistas de la década precedente. El crimen institucionalizado y sistemático de las corporaciones militares y paramilitares en el poder, azota al cono sur.

Para muchos escritores como Cortázar, la represión no era algo de lo que se podía hacer caso omiso, tanto por la presencia intimidatoria de la censura como porque esa realidad, más allá de lo esperable y tolerable, estaba incorporada a la cotidianidad. Julio Cortázar fue uno de los tantos escritores que incorporaron la violencia y la represión a sus obras literarias en repudio al “apocalíptico” aniquilamiento de individuos que estaban llevando a cabo las dictaduras militares. En los años setenta, su ficción vanguardista contestataria a un orden burgués dominante, ya no era suficiente para expresar, paralelamente a sus ensayos, entrevistas y conferencias, su compromiso con Latinoamérica. Las condiciones histórico-políticas han cambiado rotundamente y Cortázar responde con su ficción a las necesidades de ese momento histórico. Dice Cortázar en 1981:

Yo ya no sé escribir como antes, hacia dondequiera que me vuelva encuentro la imagen de Haroldo Conti, los ojos de Rodolfo Walsh, la sonrisa bonachona de Paco Urondo, la silueta fugitiva de Miguel Ángel Bustos. Y no estoy haciendo una selección elitista, no son solamente ellos los que me acosan fraternalmente, pero un escritor vive de otras escrituras y siente, si no es el habitante anacrónico de las torres de marfil del liberalismo y del escapismo intelectual, que esas muertes injustas e infames son el albatros que cuelga de su cuello, la cotidiana obligación de volverlas otra vez vida, de negarlas afirmándolas, de escupirlas en la cara de esa otra muerte, esa que Pablo Neruda viera proféticamente “vestida de almirante” (“Realidad y literatura”, 11).

Es esa cotidianidad de horror uno de los rasgos que marcan los cuentos que propongo analizar en este trabajo, y que se filtra en la ficción de Cortázar, fisurando o “contaminando” la tan defendida y aclamada autonomía de la creación literaria en la que los problemas históricos latinoamericanos estaban ausentes.

2. “SEGUNDA VEZ”

A raíz de que el volumen *Alguien que anda por ahí* fue censurado en Argentina por la inclusión de “Apocalipsis de Solentiname” y “Segunda vez”, Cortázar afirma:

⁶ Este distanciamiento llega, para el caso de Cortázar, a su máxima expresión en 1971, con el discurso de Fidel Castro dirigido a los 54 intelectuales europeos y latinoamericanos (entre los que se encontraba Cortázar) que habían firmado una carta de preocupación por la detención del escritor Heberto Padilla. Véase “El caso Padilla”, *Libre*, 1 (1971): 95-145.

[La junta] hizo saber al editor que el libro sólo podría aparecer si yo aceptaba la supresión de dos relatos que consideraba agresivos para el régimen. Uno de ellos se limitaba a contar, sin la menor alusión política, la historia de un hombre que desaparece bruscamente en el curso de un trámite en una oficina de Buenos Aires; ese cuento era agresivo para la junta militar porque diariamente en Argentina desaparecen personas de las cuales no se vuelve a tener noticias (“El lector y el escritor”, 84).

A pesar de estas afirmaciones, no se ha leído este cuento —por quienes conocen la realidad latinoamericana— desde ninguna otra perspectiva que no sea la política, es decir, como denuncia de las desapariciones llevadas a cabo por la dictadura militar.⁷ Las observaciones de Cortázar sobre su cuento y las lecturas (incluyendo la de la censura) que se hicieron del mismo, nos dan la pauta de la importancia del contexto sociopolítico en el que fue publicado, en cuanto que condicionó su lectura.

Esta importancia del contexto sociopolítico en el condicionamiento de la lectura de este relato, es aún más evidente en tanto que “Segunda vez”, cuya historia transcurre en Buenos Aires, no fue escrito en 1976, sino en 1974, cuando las desapariciones todavía no eran del conocimiento general y la gran diáspora de argentinos hacia el exterior todavía no se había producido.⁸ Sin embargo, es importante aclarar, por un lado, que no era ese el caso de Uruguay o Chile, por ejemplo, los cuales sufrían la violencia militar antes de 1973. Por otro lado, es importante observar que el exterminio selectivo de ciudadanos se había iniciado en Argentina con el gobierno de Isabel de Perón, hacia 1974.⁹ Incluso en “Segunda vez” se hace mención a esta primera etapa de “relativa” selección, cuando el jefe de los que ejecutan las desapariciones dice: “lo único que les pido es que no se me vayan a equivocar de sujeto, primero la averiguación para no meter la pata y después pueden proceder nomás” (47).

⁷ Dos años más tarde, en 1986, en una entrevista con González Bermejo, Cortázar se refiere a “Segunda vez” como un cuento “que no se puede calificar de fantástico, pero tiene una mezcla de suspense, de misterio, que no se puede explicar racionalmente, e incluso desde el punto de vista práctico las cosas no podrían haber sucedido así, y sin embargo me parece que es un cuento que concentra en 6 páginas parte del horror de la represión en Argentina” (109).

⁸ Comenta Cortázar: “Hace más de tres años un relato mío fue prohibido en Argentina; en él se narra la inexplicable desaparición de un hombre en una oficina nacional a la que había sido convocado junto con otras personas. Que ese cuento fuera visto como una denuncia y una provocación no tiene nada de extraño; tal vez a los censores del régimen les hubiera parecido más extraño enterarse de que el cuento había sido escrito dos años antes de que en mi país las desapariciones se transformaran en un nuevo, silencioso y eficaz vehículo de muerte” (“Respuesta a una carta”, 7).

⁹ Para ilustrar que la represión ya estaba instalada de lleno en el cono sur hacia 1974, sólo basten dos ejemplos, uno de Uruguay y otro de Argentina. En el primer caso se puede mencionar que Cristina Peri Rossi se exilia en España en 1972, desde donde sigue escribiendo obras de denuncia. Y en 1974 el ejército encarceló a Juan Carlos Onetti, Carlos Quijano y Nelson Marra, entre otros, por haber participado en un jurado que premió un cuento de Marra, donde lateralmente toca el tema de la represión. Marra, por ello, estuvo preso cuatro años. En 1974, en Argentina, el gobierno de Isabel tolera y promueve la formación de una organización terrorista de derecha, la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y sus Escuadrones de la Muerte, a los cuales Amnistía Internacional hace responsables del asesinato de más de 1 500 personas en 18 meses. Véase Gillespie, 264.

Sin embargo, más allá de estas consideraciones sobre el contexto en que fue producido el relato, hay en el texto indicios que evocan una serie de aspectos que reconocemos como las condiciones en que se realizaban las desapariciones. Por ejemplo, la oficina de la calle Maza, donde se lleva a cabo el crimen “oficial” bajo la fachada de un edificio nada fuera de lo común y no-oficial, nos recuerda las cárceles clandestinas regadas por la ciudad de Buenos Aires. La protagonista, María Elena, no deja de asombrarse, primero, de la ubicación de la oficina: “era raro que ahí hubiera un ministerio, pero su hermana había dicho que estaban instalando oficinas en cualquier parte” (48). Y luego se sorprende de “no ver la bandera patria” en la puerta (49), y observa “los pocos autos estacionados a la altura de la Dirección, casi todos con alguien en el volante leyendo el diario o fumando” (49). Otro de los elementos que nos recuerdan la represión es el tipo de interrogatorio al que María Elena es sometida en cuanto *sospechosa en potencia*: “el resto fueron preguntas, algunas fueron inútiles porque ella ya las había contestado en la planilla, pero también sobre la familia, los cambios de domicilio en los últimos años, los seguros, si viajaba con frecuencia y adónde, si había sacado pasaporte o pensaba sacarlo” (56).

Por supuesto que la desaparición de un individuo a manos de un organismo jerarquizado y aquella espada de Damocles que pendía sobre todos y cada uno de los ciudadanos, son otros de los elementos más obvios que nos recuerdan los años de la dictadura militar argentina. La protagonista, por ejemplo, sin saberlo se convierte en testigo de una desaparición. Y por ende, pasa de ser posible sospechosa a cómplice, con lo cual su suerte ya estaba echada: tiene que volver la segunda vez, lo que equivale a desaparecer: “Nadie parecía preocuparse mucho por las respuestas [piensa María Elena], y en todo caso el empleado no las anotaba. Bruscamente le dijo a María Elena que podía irse y que volviera tres días después” (56). Asimismo, otro aspecto que evoca la triste realidad de los desaparecidos es la búsqueda de alguna explicación y la esperanza inútil sobre la transitoriedad de la situación. Como sucedió con las primeras desapariciones en Argentina, cuando se buscaba encontrar alguna explicación razonable, pero sobre todo se confiaba en que de un momento a otro aparecería el desaparecido, María Elena busca alguna explicación lógica al hecho de que Carlos hubiera desaparecido en un espacio cerrado:

[María Elena] miró hacia la puerta de la casa, se dijo que iba a esperar un momento para ver salir a Carlos. No podía ser que Carlos no saliera, todos habían salido al terminar el trámite. Pensó que acaso él tardaba porque era el único que había venido por segunda vez.... Parecía raro no haberlo visto en la oficina, aunque a lo mejor había una puerta disimulada... algo se le había escapado, pero lo mismo era raro.... (56-57)

Muchos de los aspectos que se destacan en este cuento, entre ellos, lo raro de la convocatoria y el trámite, jefes que dan órdenes, verdugos que ejecutan, víctimas y acusados que no saben el “por dónde ni el porqué” de las desapariciones (como diría la futura desaparecida del cuento, María Elena), obviamente re-

cuerdan *El proceso* de Kafka.¹⁰ El mismo Cortázar, en 1983, establece la relación entre *El proceso* de Kafka y el crimen institucionalizado y clandestino en Argentina:

Yo creo que la máquina del horror tiene en el campo de la novela dos ejemplos extraordinarios. Uno de ellos es *El proceso*, de Kafka.... Ahí ya se da el caso de ese destino que se va cumpliendo inexorablemente, paso a paso, sin que jamás se sepa hasta la última línea, sin que se llegue a saber jamás cuáles eran las motivaciones que determinaban ese destino. Muchas veces yo he pensado, leyendo casos típicos de desaparecidos y torturados en Argentina, que ellos han vivido exactamente *El Proceso* de Kafka, porque han sido detenidos muchas veces por ser sólo parientes de gente que tenía una actuación política (ellos no la tenían, o la tenían de manera muy parcial) y han sido torturados, han sido detenidos y finalmente muchas veces ejecutados. Y esa gente, en cada etapa de su destino, ha debido preguntarse quién era el responsable, de dónde le venía esa acumulación de desgracias, y no lo ha podido saber nunca porque lo único que ha conocido es a los ejecutores, a los torturadores. Quienes, por otra parte, tampoco sabían quiénes eran los jefes (citado en Prego, 134).

Cortázar no es el único que establece un paralelismo entre *El proceso* de Kafka y la dictadura militar argentina. Ricardo Piglia, en su novela *Respiración artificial*, publicada en Argentina en 1980, establece esta relación de manera extensa y explícita. En un pasaje, por ejemplo, se lee: "Esa novela [*El proceso* de Kafka] presenta de un modo alucinante el modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror. Describe la maquinaria anónima donde todos pueden ser acusados y culpables, la siniestra inseguridad que el totalitarismo insinúa en la vida de los hombres, el aburrimiento sin rostro de los asesinos, el sadismo furtivo" (265). En "Segunda vez" se puede reconocer todos los aspectos destacados en estas referencias a *El proceso* de Kafka.

Más allá de los matices kafkianos de este relato, la incredulidad ante lo insólito e inexplicable de la desaparición de Carlos en un cuarto cerrado, nos remite a formas literarias que se basan en ello: la literatura fantástica y la detectivesca, aunque "Segunda vez" no sea ni lo uno ni lo otro, y sólo juega con elementos de estas corrientes literarias. Lo "raro" o inusual en torno al trámite; el misterio o enigma insoluble de la desaparición de Carlos en un cuarto cerrado; los personajes como sospechosos y testigos (como María Elena, que sabe mucho sin saber que sabe), todos víctimas de un trámite absurdo, son todos aspectos que nos recuerdan a la novela detectivesca, y más específicamente, a los misterios "del cuarto cerrado". Pero, en "Segunda vez" no hay un cuerpo, no hay muerto. El desaparecido es alguien de quien no se puede aseverar que esté vivo, pero tampoco muerto. El desaparecido anula la noción de muerte característica de los cuentos de Cortázar en tanto pasaje o salida hacia otra vida u otra realidad, como punto final de un deseo o una búsqueda, o como solución al hastío de lo cotidiano.

La noción del desaparecido, junto con la del cuarto cerrado, elimina la posibilidad de toda salida: no hay pasajes o puertas, no hay buscadores de asesinos sino de

¹⁰ Hofmann la Torre y Hudde llevaron a cabo una encuesta sobre "Segunda vez" entre lectores alemanes que no conocían a Cortázar, así como tampoco sabían que el cuento le pertenece. Dos de los encuestadores calificaron al cuento no como fantástico, sino como kafkiano (180-181).

víctimas, tampoco se ofrece una solución al enigma. En este relato no hay detective que solucione el enigma según explicaciones acordes con un pensamiento lógico, quedando latente, así, el absurdo de un trámite y lo inexplicable de una desaparición. De alguna manera se podría decir, siguiendo el paralelo de la novela de misterio del “cuarto cerrado”, que este cuento no se narra desde la convencional perspectiva del detective que busca resolver el enigma, sino desde la perspectiva de los victimarios y de las víctimas.

De hecho, el relato se organiza en dos grupos, los que saben, y los que no saben. Al principio del cuento dice el narrador: “Ellos, claro, no podían saber que los estábamos esperando, lo que se dice esperando” (48), y casi con las mismas palabras termina el cuento: “Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros...” (57). Esta división entre los que saben lo que pasa y los que lo ignoran se ve reforzada por las voces narrativas y el juego de cambio de focalizaciones.

El cuento comienza y termina con una voz narrativa que narra en primera persona del plural, un “nosotros” que se identifica con el personal de la oficina, en oposición a “los otros”, los convocados al trámite, sospechosos en potencia. Este narrador homodiegético cuenta la cotidianidad de esa diabólica maquinaria de hacer desaparecer personas: “Así que todos los días lo mismo, llegábamos con los diarios, el negro López traía el primer café y al rato empezaban a caer para el trámite” (48). Como todo narrador homodiegético, la voz narrativa que comienza y termina el relato, está involucrada en la historia que narra. Pero, además, contrariamente a lo que sucede con este tipo de narradores, esta voz narrativa adquiere cualidades de omnisciencia al poder recuperar el pensamiento de la protagonista: “Capaz que entonces las cosas cambiaban [pensó María Elena] y que la hacían salir por otro lado aunque no supiera por dónde ni por qué. Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos” (57).

Esta transición de una voz narrativa a otra (aunque no hay cambio en el nivel narrativo), se aprecia también al comienzo del cuento: “La convocatoria decía eso, trámite que le concierne, nosotros solamente ahí esperando. Ahora que eso sí, aunque venga en papel amarillo una convocatoria siempre tiene un aire serio; por eso María Elena la había mirado muchas veces...” (48). De un narrador homodiegético se pasa a uno heterodiegético. Y como todo narrador heterodiegético, la segunda voz narrativa del relato no está involucrada en la historia que cuenta. A cargo de esta voz está la narración del acontecer de los convocados al trámite. Este narrador, a pesar de poseer también una cierta omnisciencia, puesto que conoce el pensamiento de los personajes, adopta por medio de un discurso indirecto libre la focalización de María Elena. El discurso de este narrador, entonces, se inunda de la incertidumbre, las dudas, la perplejidad e ingenuidad de María Elena.

La historia de esta segunda voz narrativa es la historia de los que no saben, de los que padecen ese “raro” proceso burocrático que interrumpe y *contamina* su cotidianidad. La rutina del “nosotros”, los que ejecutan, se impone a la vida

cotidiana de “ellos” que sólo se sienten liberados cuando están “del otro lado de la sala de espera” (54), como observa María Elena: “todo el mundo tenía un aire más joven y más ágil al salir, como un peso que les hubieran quitado de encima” (54).¹¹

El relato destaca así el encuentro de dos realidades, una sólita, dentro de los parámetros de lo racional, y otra insólita, totalmente fuera del alcance de la razón. La fusión de ambas dimensiones de la realidad, es uno de los rasgos que caracterizaron los cuentos fantásticos cortazarianos. En cuentos anteriores, lo fantástico emerge por el encuentro y ósmosis de dos dimensiones de la realidad (Cortázar, *Último round*, 45). Una dimensión de la realidad ordinaria, visible y anestesiada por la fuerza de la razón y la rutina, y la otra, que trasciende la apariencia inmediata y sobrepasa las fronteras de lo concebible, dejando vislumbrar “otro orden más secreto y menos comunicable” (Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, 4).

En “Segunda vez”, contrariamente a lo que se manifiesta en cuentos fantásticos cortazarianos, lo sólito ya deja de ser aquella cotidianidad, aquella costumbre “donde él y tantos más estamos muertos” (Cortázar, *La vuelta al día*, 109). Ahora lo sólito es el “otro lado de la sala de espera”, es la posibilidad que queda de estar vivos ante el “nosotros” que según las órdenes del jefe abre la puerta que lleva a la infernal realidad de los desaparecidos. El acontecimiento fantástico o inexplicable, que para Cortázar implicaba “descubrir el paraíso perdido ahí, a la vuelta de todas las esquinas” (Entrevista, *Alcor*, 2), en “Segunda vez” es la desaparición que también es inexplicable y la encontramos a la vuelta de todas las esquinas en cuanto a que se presenta como actividad cotidiana, pero está lejos de ser un paraíso perdido. La tan simbólica imagen de la puerta de los cuentos cortazarianos, la que se abre para ir a jugar o para entrever el unicornio, ahora es una puerta que oculta un mundo irracional, sí, pero siniestro y cotidiano.

En “Segunda vez”, la desaparición de Carlos no es más que la punta del iceberg que oculta, bajo la superficie de lo visible y las apariencias, todo el mundo clandestino de los “sótanos del poder”.¹² Recordemos que el narrador que comienza y termina el cuento es el narrador del “nosotros”, es el que se identifica con los que saben y ejecutan, además de tener la primera y la última palabra.¹³ Estas

¹¹ El espacio cerrado como afixante, perturbador, que ejerce una acción negativa sobre los personajes ya se observaba en cuentos anteriores como “Ómnibus”, “Carta a una señorita en París”, “El ídolo de las Cícladas”, “Las ménades”, “Casa tomada”, “No se culpe a nadie”, entre otros, en los que ese efecto negativo sobre los personajes se elimina liberándose de ese espacio-orden cerrado.

¹² Oszlak, en su trabajo “Privatización autoritaria y recreación de la escena pública”, denomina “sótanos del poder” a la situación del Estado argentino, durante los últimos años del gobierno de Isabel y durante la dictadura militar, en que “con el desmembramiento y atomización de la sociedad, con la supresión de las mediaciones institucionales, los ‘puentes’ tradicionales entre sociedad civil y el Estado fueron así reemplazados por túneles y redes subterráneas que importaban la sustitución del juego democrático por una política de camarillas” (42).

¹³ Esta división entre los que saben y los que no saben, nos recuerda la metáfora de la sociedad enferma, y al “caos” como síntoma de la enfermedad, a la que recurrieron los militares. Tomándose muy en serio la metáfora, los militares decidieron “curar” a la sociedad. Delich, en su trabajo “La metáfora de la sociedad

características del narrador, sumadas a la desaparición de Carlos, nos remiten a una realidad extratextual que nos es familiar. En el relato se puede reconocer al Estado represivo argentino que se atribuyó el monopolio del saber, del poder y de la palabra. Ese Estado terrorista, desde sus “sótanos de poder”, tejió el discurso del “nosotros” de la corporación militar, opuesto al “otro” anónimo, potencial o real “enemigo” del orden por restablecer. Y, también desde estos sótanos del poder, en cuanto jueces infalibles, los represores se convierten en los amos de la vida y de la muerte.¹⁴ Y es justamente esa sistemática y cotidiana violencia generalizada en el cono sur, la razón por la cual este cuento, contrariamente al parecer de algunos lectores, no se podría considerar como un cuento fantástico.¹⁵

De manera que, a pesar de que se pueden reconocer en “Segunda vez” muchos de esos elementos que configuran las bases de un cuento fantástico cortazariano, este relato no se manifiesta como tal. Es decir, pareciera que los aspectos que en otros cuentos podrían colaborar al efecto fantástico del relato, en “Segunda vez” están al servicio de otro nivel de significación dada la presencia de un contexto sociopolítico que nos es familiar, que lo reconocemos como posible, y que en algún momento formó parte de la cotidianidad. Se anula, entonces, la suspensión de incredulidad sobre ese hecho fantástico de la desaparición de una persona.

En última instancia, la anulación de lo fantástico en este cuento es una cuestión de verosimilitud. Entendido el término verosimilitud, en este caso, como la correspondencia entre el mundo narrado y el extratextual, lo cual implica una apariencia de veracidad que conlleva la suspensión de la duda.¹⁶ De alguna manera, a la luz de los acontecimientos histórico-políticos de la década de los setenta, resulta más extraña la convocatoria y el trámite para “hacer desaparecer” a alguien que la desaparición misma. Es así como lo insólito e irracional de la desaparición, que en otro momento histórico podría haberse considerado fantástico, disolviendo “toda suspensión de descreimiento [que] obra como una tregua en el seco, implacable asedio que el determinismo hace al hombre” (Cortázar, *Último round*, 44), en “Segunda vez” la tregua, el alivio, se convierte en lo sólito; el asedio implacable que determina el destino del hombre es lo irracional e insólito de las desapariciones de individuos.¹⁷

enferma”, señala que la relación que se establece es la de médico-paciente. El médico es el que sabe y, de acuerdo a su saber, “diagnostica de un modo solitario e invariablemente correcto” sin tener en cuenta la opinión del paciente que no sabe (18).

¹⁴ Para un análisis del discurso autoritario, véase Sigal, Silvia e Isabel Santi.

¹⁵ No pretendo en este trabajo discutir la noción de lo fantástico en la cuantística de Cortázar, dado que el tema ha sido extensamente estudiado, especialmente en los trabajos de Alazraki y de Yurkievich. En el trabajo de Hofmann La Torre y Hudde tampoco se considera a “Segunda vez” como un cuento fantástico. Para un análisis de “Segunda vez”, así como de “Apocalipsis de Solentiname” en cuanto a relatos fantásticos, véanse los trabajos de Cruz. Reis de Rivarola y Terramorsi.

¹⁶ Considero el concepto de verosimilitud de acuerdo con la definición de Julia Kristeva, según la cual lo verosímil, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real (61). Véase la distinción que hace Todorov entre la verosimilitud ordinaria en cuanto apariencia de la veracidad en contraposición a la verosimilitud genérica (85).

¹⁷ El condicionamiento del contexto histórico en cuanto a que un relato o un aspecto del mismo sea considerado como fantástico, se acerca a lo propuesto por Bessière respecto del relato fantástico. Según

3. "APOCALIPSIS DE SOLENTINAME"

En "Apocalipsis de Solentiname" se aprecia algo similar a lo observado en "Segunda vez" en cuanto que, dada la referencia a un contexto sociopolítico que no nos es extraño, se disuelve aquello que en otro momento y en otros cuentos podría considerarse como fantástico. Este cuento, a diferencia del anterior, y a semejanza de "Recortes de prensa", plantea la problemática entre el arte y la realidad histórica, la cual irremediablemente se filtra en la creación artística, en la ficción.

"Apocalipsis de Solentiname" fue incorporado, posteriormente a su primera aparición, en *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983). En este último volumen, en el ensayo "Nicaragua la nueva" que aparece a continuación del cuento, Cortázar dice:

La vez anterior, tres años atrás, lo hice [el viaje a Nicaragua] clandestinamente en una avioneta que salió de Costa Rica llevándonos a Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez, Oscar Castillo y yo hasta la frontera donde amigos seguros nos trasvasaron a jeeps y lanchas para desembarcarnos en Solentiname; pero todo eso ya lo he contado en otra parte aunque acaso algunos lectores hayan pensado entonces que se trataba de una ficción (22).

De hecho, la manera en que el autor recuenta su llegada a Solentiname, ahora como una realidad y no como ficción, tiene una enorme similitud con la descripción que de dicha llegada se hace en el cuento, incluso coincide en la fecha, 1976, que fue cuando Cortázar viajó a Solentiname. Aunque sigamos leyendo este relato como ficción, la presencia de datos autobiográficos conocidos y un estilo que se acerca al de una crónica de viaje, más la referencia a varios aspectos de la realidad histórica latinoamericana, tienden a crear ese efecto de disolución de las fronteras que separan lo real y lo imaginario.

El narrador, que como ya se mencionó, se parece en un sinnúmero de elementos biográficos a la figura del autor, cuenta su viaje a Nicaragua. Allí se encuentra con gente conocida del movimiento sandinista, entre quienes sobresale el poeta Ernesto Cardenal, quien apoya a una comunidad en Solentiname. Durante su visita a esta comunidad, el narrador queda impresionado por unos cuadros, con imágenes alegres y hasta bucólicas, que ha pintado la gente del pueblo, a los que toma fotografías. Al volver a París y proyectar en la pantalla las imágenes de los cuadros, se asombra al presenciar escenas de horror y violencia características de las dictaduras latinoamericanas. Cada diapositiva de un cuadro se proyecta en la pantalla transformada o remplazada por una escena de horror. Cuando llega su compañera,

ella, el relato fantástico refleja las metamorfosis culturales de la razón y de lo imaginario colectivo de una comunidad: "Le récit fantastique utilise des cadres socio-culturels et des formes de l'entendement qui définissent les domaines du naturel e du surnaturel, du banal et del'étrange, non pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes que échappant à l'économie de réel du surréel, dont la conception varie selon l'époque" (11).

Claudine, el narrador, al borde de la náusea ante lo que acaba de ver, sin comentar nada, vuelve a poner el cargador en el comienzo para que ella vea las diapositivas. Descompuesto, se va al baño y a prepararle a su compañera algo de tomar. Cuando regresa, esperando la reacción de Claudine, encuentra que ella sólo vio los cuadros pintados por los habitantes de Solentiname.

Después de “Reunión”, el primer cuento donde se hace alusión a figuras históricas con el encuentro entre el Che Guevara y Castro, “Apocalipsis de Solentiname” es el único relato que incorpora, ya no de manera alusiva sino explícitamente, personajes que se corresponden con figuras de la realidad histórico-política. Junto al ya mencionado poeta nicargüense, Ernesto Cardenal, se menciona en el relato a figuras comprometidas con la causa nicaragüense o salvadoreña: Sergio Ramírez, también del mundo literario, Oscar Castillo, y al poeta salvadoreño y amigo personal de Cortázar, Roque Dalton.

No son éstas las únicas referencias al mundo extratextual que encontramos en el texto. Son indudables las referencias a la situación de violencia reinante en América Latina, como las que surgen de las imágenes de horror que el narrador ve en la pantalla y que, de alguna manera, producen un cierto extrañamiento respecto de lo “típicamente” cortazariano. Este no-reconocimiento de un estilo o lenguaje propio de Cortázar se debe, en parte, a que la incorporación de la realidad histórico-política está lejos de caracterizar su cuentística previa. Y por otra parte, ese “extrañamiento” se debe al carácter explícito, ya no alusivo o elusivo, en lo que respecta a la violencia y a la realidad latinoamericanas. Se leen en el cuento frases como: “el auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o São Paulo” (103), “la esquina de Corrientes y San Martín y el auto negro con los cuatro tipos apuntando a la vereda donde alguien corría” (102), “la mesa con la muchacha desnuda boca arriba y el pelo colgándole hasta el suelo, la sombra de espaldas metiéndole un cable entre las piernas” (103), “ráfagas de caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca” (103). Estas referencias hacen que “Apocalipsis de Solentiname”, a semejanza de “Segunda vez”, se aparten del carácter ahistórico o similar al de otros cuentos, y del matiz lírico y optimista que se aprecia en “Reunión”, por ejemplo.

Sin embargo, “Apocalipsis de Solentiname” es, a la vez, en su totalidad, muy cortazariano. Justamente, otro tipo de referencias extratextuales del cuento, además de reforzar la identificación del narrador como el alter-ego de Cortázar, están en íntima relación con estrategias narrativas propias de este autor. Una de estas referencias es la residencia en París reviviendo la constante de muchos de los cuentos de Cortázar (obviamente de *Rayuela*): París como espacio de la liberación, de la otra dimensión de la realidad que trasciende lo cotidiano. Otras importantes referencias, no exentas de cierta ironía, son la mención de *Blow-up*, la alusión a “Las babas del diablo”, y al eterno dilema en torno a la relación entre el compromiso político del escritor y la literatura experimental de vanguardia. Cuenta el narrador que cuando llegó a San José de Costa Rica

Hacia uno de esos calores y para peor todo empezaba en seguida, 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 van a hacer en las puertas del infierno y seguro que serán las mismas preguntas, y si por caso es chez San Pedro la cosa no va a cambiar, a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo? (97)

El tono irónico de la alusión a “Las babas del diablo” y a la problemática de la autonomía de la ficción respecto del contexto sociopolítico, adquiere un cierto matiz autoparódico por parte del autor. Por un lado, “Apocalipsis de Solentiname” es justamente un cuento que incorpora de lleno, con un tono realista y un discurso casi ensayístico, una realidad extratextual, política y personal. De hecho, de no ser por el final del cuento, este relato podría bien considerarse como uno de los ensayos que componen *Nicaragua tan violentamente dulce*. A pesar del tono irónico de las palabras del narrador, el cuento que leemos no es hermético, y se manifiesta como un relato políticamente comprometido. Sin embargo, la incongruencia entre las fotos tomadas y las que el narrador ve en la pantalla, reactivan retrospectivamente la dimensión de la alusión a “Las babas del diablo” en la primera página del relato. Pero, a este respecto, la ironía de dicha alusión cumple su función: a pesar de usar el mismo recurso que “Las babas del diablo”, “Apocalipsis de Solentiname” es muy distinto a éste. En “Apocalipsis” la alteración de las imágenes que supuestamente habían sido fijadas en la fotografía adquiere un nivel de significación diferente al de “Las babas del diablo”, en parte por la presencia de esas referencias al contexto político a las que no se reconocen como típicamente cortazarianas.

La confluencia de los aspectos del relato en los que no se reconoce la firma de Cortázar, y de los que contribuyen a identificar al narrador con la figura del autor, su ficción y sus obsesiones, se logra justamente con esa estrategia narrativa similar a la de “Las babas del diablo”: el doble contenido de las imágenes captadas por la cámara. La transformación de las fotos de las pinturas de Solentiname en imágenes del horror y la violencia reinante en Latinoamérica, es el elemento que establece un paralelismo entre “Las babas del diablo” y “Apocalipsis de Solentiname”. Pero el paralelismo termina aquí. “Apocalipsis” presenta más diferencias que similitudes. Una de las diferencias más obvias es el carácter casi periodístico que domina la narración, es decir, no hay saltos de niveles narrativos o problematización de la identidad de las voces narrativas. En ningún momento se cuestiona, como sucede en “Las babas del diablo”, cómo contar lo insólito.¹⁸ Quizá esto se deba a que lo insólito no es tal, y de allí la ironía en la alusión a “Las babas del diablo”.

A semejanza de lo observado para “Segunda vez”, “Apocalipsis de Solentiname” no se manifiesta como un cuento fantástico, aunque maneje los recursos que en

¹⁸ En “Las babas del diablo”, la fotografía cobra vida y se expande más allá de la imagen captada por la cámara. En este cuento el narrador se debate en las limitaciones del lenguaje para plasmar en el discurso lo insólito de la experiencia: “Nunca se sabrá cómo contar esto” (77), “Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo” (79).

otros relatos de Cortázar contribuyen al efecto fantástico.¹⁹ Lo fantástico de la transformación de unas imágenes por otras se desdibuja ante la posibilidad de una explicación racional de la percepción de imágenes de horror y violencia que toman el lugar de los cuadros de Solentiname. Lo insólito de esa distorsión en la percepción puede deberse a la evocación, por parte del narrador, de otras imágenes y recuerdos recogidos en el viaje o de otras fuentes de información. “Recortes de prensa” abordará más tarde, justamente, el hecho de que lo leído en los recortes sobre las aberraciones de las que son víctimas los ciudadanos, queda fijado en la conciencia y en la memoria al punto de afectar la creación literaria. En “Apocalipsis de Solentiname”, algunos ejemplos que el texto sugiere como fuentes de las imágenes que pueden haberse fijado en el recuerdo y la conciencia del narrador para ser evocadas posteriormente, son la muerte de Dalton y la misa de Solentiname.

El narrador menciona haber estado hablando de Roque Dalton (97), cuyo asesinato es una de las imágenes que aparecen luego en la pantalla: “aunque la foto era borrosa 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” (103).²⁰ Respecto de la misa de Solentiname, el narrador comenta que ese domingo tocaba el capítulo del Evangelio sobre el arresto de Jesús en el huerto de los olivos, 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 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” (99). De manera que, más allá del uso del sentido común o lógico que expliquen lo insólito como una cuestión de percepción, el texto mismo provee los elementos para pensar en imágenes y conocimiento de una realidad, que fijados en la conciencia del narrador se proyectan sobre las pinturas.

Esta posible explicación racional es aún más factible cuando Claudine no ve lo mismo que el narrador en la pantalla. Michel, el narrador de “Las babas del diablo”, no tiene ningún testigo que confirme o desmienta lo experimentado ante las fotografías, y de allí el efecto fantástico que da lugar a la ambigüedad entre lo posible y lo imposible, lo real y lo imaginado, permitiendo otros niveles de interpretación. La diferencia en cuanto a la función de la irrupción de lo insólito entre un cuento y otro, es que el hecho insólito, si bien “altera el régimen normal de la conciencia”, como diría Cortázar (*Último Round*, 42), en “Apocalipsis” no es la regla, y no se le confiere una ineluctable verosimilitud textual.

Por lo tanto, esa transformación de unas imágenes por otras en este cuento adquieren otra dimensión diferente a la fantástica: se acerca más al plano del

¹⁹ Para una interpretación fantástica de “Apocalipsis de Solentiname”, remito a los trabajos mencionados en la nota 18. Para una comparación entre “Las babas del diablo” y “Apocalipsis de Solentiname”, véanse los estudios de Muñoz y de Sosnowski (“Imágenes del deseo”).

²⁰ Según la noción de lo fantástico en sus cuentos, Cortázar observa que “una alteración momentánea de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado” (*Último round*, 45).

sentido figurado. Este sentido figurado es distinto al concepto de metáfora de lo fantástico que Alazraki analiza en el *En busca del unicornio*. Según este autor, en la metáfora de lo fantástico “se intenta aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas” (35), y la relación que existe entre la imagen que define y lo que se intenta definir es tan amplia que permite un número ilimitado de posibilidades interpretativas (Alazraki, *En busca del unicornio*, 39). En “Apocalipsis de Solentiname”, el efecto “fantástico” de la transformación de unas imágenes por otras, se aproxima más a una metáfora elemental en la que la relación entre lo que se quiere definir o describir y la imagen que se usa para definirlo es limitada e inmediatamente reconocible. Esta imagen inmediatamente reconocible en “Apocalipsis de Solentiname” tiene su raíz, por un lado, en la naturaleza misma de las imágenes que se fijan en la cámara y las que se perciben en la pantalla. Y por otro, en las mismas referencias extratextuales en las que reconocemos a Cortázar.

La naturaleza misma de las imágenes proyectadas y percibidas son centrales para marcar la diferencia entre este cuento y su pariente lejano “Las babas del diablo” en cuanto a la función de “lo fantástico”. En primer lugar, en “Apocalipsis de Solentiname”, a diferencia de anteriores cuentos fantásticos de Cortázar, no es lo insólito de la transformación de unas imágenes por otras lo que empuja los límites de la conciencia o capacidad cognoscitiva de la realidad que pueda tener el individuo. Por el contrario, si hay algún efecto en la conciencia del lector es por la crueldad de las escenas que se describen al final, las cuales remiten a un contexto histórico familiar y concreto como para ser tomadas como producto de la imaginación. En “Las babas del diablo”, la perversión o la violencia de la realidad que cobra vida en la foto es de carácter universal, y no es esencial al cuento por sí misma. Es decir, no es específicamente la perversión de un menor o el triángulo amoroso lo que hace al cuento, sino la manera en como éstos están narrados y el hecho mismo de que la fotografía cobra vida y se expande más allá de sí misma. En “Apocalipsis”, tanto las imágenes registradas y proyectadas como el hecho mismo de la superposición de unas sobre otras son igualmente fundamentales al cuento. La naturaleza y el contraste entre las imágenes fijadas en la fotografía y las percibidas en la pantalla, son los elementos que le dan sentido al remplazo de unas por otras.

En segundo lugar, y en relación con lo anterior, en “Las babas del diablo” lo que queda fijo en la fotografía es una fracción de una realidad, y es esta misma realidad la que se expande y se transforma. En “Apocalipsis de Solentiname”, las imágenes que se captan con la cámara no son un fragmento de vida sino obras de arte, cuadros que a su vez fijaron otra imagen de la realidad. Y, a diferencia de “Las babas del diablo”, esas imágenes captadas por la cámara no se expanden ni cobran vida, sino que son remplazadas por otras imágenes, ya no captadas por la cámara sino por la memoria de lo visto y conocido.

Y por último, las imágenes de los cuadros son percibidas por el narrador como “hermosas, una vez más la visión primera del mundo” (98), que de ninguna manera

reflejan fielmente el mundo real cotidiano. Las pinturas muestran “vaquitas enanas, una choza de azúcar, una iglesia que no cree en la perspectiva y se trepa o se cae sobre sí misma” (98), un caballo de ojos verdes y “un enorme pez que ríe con los labios de color turquesa” (98). Estas obras de arte tienen un carácter “juguetón”, alegre, idílico, y algunas hasta parecen estar dotadas de un matiz casi surrealista o fantástico. Ellas ofrecen una versión y perspectiva casi utópica y poética de los elementos cotidianos de la vida campesina de Solentiname. Pero son imágenes que ocultan la otra cara de la realidad, porque la gente de Solentiname “trataba [el arresto de Jesús en el huerto] como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día” (99), y porque en Latinoamérica la vida estaba “rodeada de miedo y de muerte” (99).

En este cuento lo “fantástico” ya no es, como en otros cuentos de Cortázar, una manera de conocer poéticamente lo racionalmente inconocible, de expresar artísticamente lo inexpresable en términos lógicos. En “Apocalipsis” lo “fantástico” está lejos de ser una fuerza liberadora de lo racional, y por el contrario, es una manera poética de expresar la opresión de una realidad éticamente intolerable, así como también es una manera poética de expresar lo racionalmente posible: la invasión del horror de la Historia en la vida y la conciencia de muchos.

Esa invasión de la Historia en la vida y la conciencia afecta la percepción de la realidad, y especialmente la percepción del arte. Cuando el narrador se dispone a ver las diapositivas del viaje siente que

era grato pensar que todo volvería a darse poco a poco, después de los cuadritos de Solentiname empezaría a pasar las cajas con las fotos de Cuba, pero por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a éste en su eterno indeseable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname si también son la vida, si todo es lo mismo.(101)

Pero estas expectativas se frustran. El narrador no logra, como Claudine, ver en el arte sólo arte, la vida se impone a los cuadros. Claudine no posee el vínculo afectivo que une al narrador con Latinoamérica ni el grado de conciencia que éste tiene respecto de lo que sucedía en muchos países de esta región. La realidad sociopolítica latinoamericana se filtra en el departamento de París del narrador, y frustra las expectativas de que “se vuelva a dar poco a poco” el mundo idílico representado en las pinturas de Solentiname. Su conciencia de esa vida llena de incertidumbre, “rodeada de miedo y muerte” de Latinoamérica le impide, a diferencia de Claudine, toda percepción del arte desde una perspectiva puramente estética.

Esta situación del narrador, nos remite a la situación misma de Cortázar frente a la incorporación de la realidad histórica en su ficción, que se aprecia en “Apocalipsis”. De hecho, no es difícil reconocer en la cita arriba transcrita, ese diálogo fraterno y rencoroso entre los dos yo del narrador, el que pone el arte en primer lugar y el que aboga por la vida, postura que Cortázar sostuvo siempre respecto de su libertad de creación y su compromiso político.

En una entrevista con Sosnowski, en 1976, Cortázar expresa algo similar a lo que en ese mismo año escribiría en "Apocalipsis de Solentiname". A la observación de Sosnowski acerca de la mayor inclinación que se aprecia en la obra de Cortázar hacia el plano político, Cortázar responde:

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 me mete en mi casa y va destruyendo, cada día destruye un pedacito más, de ese "verdadero 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 obvio que si tengo la responsabilidad que creo tener eso tiene que acusarse, tiene que manifestarse en mi trabajo (57).

"Apocalipsis de Solentiname" aborda, en un sentido figurado, la invasión de la Historia en la ficción cortazariana, la cual no se constituye en la regla sino en la excepción de su cuentística, como lo es la presencia de lo insólito en el mundo ficticio del cuento. Los cuadros de Solentiname son un poco como gran parte de la ficción previa de Cortázar: "juguetona", humorística, utópica, surrealista o fantástica, que persigue con total desenfado del contexto histórico-político el paraíso perdido o la "visión primera". Solentiname es también esa realidad de euforia y optimismo, al margen del tiempo del reloj pulsera de París y que hace revivir la utopía del hombre nuevo. La lamentable historia latinoamericana de represión y violencia de los años setenta ensombrece el optimismo, apaga la euforia, desmorona la utopía, política y literariamente: es el "apocalipsis" de todo lo que significa el Solentiname del cuento.

"Apocalipsis de Solentiname" trata sobre el impacto abrumador que el atroz y lamentable contexto histórico ejerce en la vida cotidiana, y en la percepción y producción artística, en este caso en la de Cortázar. Y este relato, junto con "Segunda vez" y los otros cuentos "invadidos por la historia", son la materialización misma de ese impacto, el cual se traduce en una reformulación del potencial y del papel que juega la creación literaria en un determinado momento histórico.

Lo que "Apocalipsis de Solentiname" se plantea en un sentido figurado y en "Segunda vez" en un sentido literal, se aprecia en los otros cuentos de este tipo. En "Recortes de prensa", las atrocidades cometidas por los militares, detalladas en los recortes del periódico, son algo inenarrable, es "eso", como dice la protagonista, "lo que solamente podíamos llamar eso, todas las calificaciones gastadas, todos los gestos de horror cansados y sucios" (68). "Eso" inenarrable se hace presente en la "marea de los recuerdos, la cotidiana acumulación del espanto a través de cables, cartas, repentinos silencios" (66) que, a semejanza de "Apocalipsis de Solentiname", termina condicionando la percepción del arte y la creación literaria. En "Pesadillas", la invasión de las fuerzas represivas en la casa de la protagonista es "literal" en el mundo ficticio del cuento. Este cuento, como "Segunda vez" o "Satarsa", es una dramatización de ese mundo de miedo, persecución e incertidumbre que se

menciona en "Apocalipsis de Solentiname". En cuanto a su estrategia narrativa, "Pesadillas" recuerda a "La noche boca arriba", en la cual la interferencia del sueño en la vigilia se hacen cada vez más intensas hasta que finalmente ésta queda suplantada por aquél: la pesadilla que tiene el motociclista accidentado sobre la persecución del moteca termina siendo lo real, y el motociclista accidentado es lo soñado por el moteca. En "Pesadillas", de manera similar, se borran los límites entre las pesadillas de la protagonista en su estado de coma y la gran pesadilla a la que despierta, que con mucha ironía describe el narrador: "la ráfaga de ametralladoras, los gritos de doña Luisa [su madre], el envión de los cuerpos entrando en montón, todo como a tiempo para el despertar de Mecha, todo tan a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera volver por fin a la realidad, a la hermosa vida" (136).

"Graffiti" también problematiza la relación de una expresión artística como mero juego estético y otra como juego peligrosamente comprometido. Es el único de los seis que aluden al contexto histórico-político que rescata la noción del juego, aspecto inequívoco de la ficción de Cortázar. En "Graffiti", todo lo que empieza como un juego del protagonista para matar el tiempo, se convierte en juego peligroso de solidaridad con quien se juega la vida en cada graffiti de resistencia. Es un juego que termina con la muerte, quizá como "Manuscrito hallado en un bolsillo", sólo que en "Graffiti" la narradora muere por romper las leyes de un juego ajeno: el de la represión. Lo insólito de este cuento se revela cuando descubrimos, al final, que la voz narrativa se identifica con la mujer misteriosa que dejaba dibujos junto a los del protagonista, la cual había sido apresada y destrozada por las fuerzas del orden. Esta voz narrativa de ultratumba imagina toda la historia que leemos excepto su propia muerte. Ella es testigo y participante de su muerte, como Marini en "La isla al mediodía". Sin embargo, lo "fantástico" en este cuento, por la alusión a la muerte de aquellos que resisten, deja de ser significativo en sí mismo para inclinar la balanza, como "Apocalipsis de Solentiname", hacia la dimensión literal de un sentido figurado. La voz narrativa de ultratumba, en cuanto autora y origen de su ficción, es la manera "fantástica" de representar la muerte de las víctimas de la represión en todos estos relatos de denuncia. Esas víctimas, como la narradora de "Graffiti", están en ese espacio "donde ya no había espejos" (134) que puedan reflejar su muerte; sólo la ficción puede rescatar el discurso imposible de los muertos.

En la mayoría de estos cuentos, como se observa en "Segunda vez" y en "Apocalipsis de Solentiname", la presencia del inequívoco contexto histórico resignifica las estrategias narrativas propias de la cuentística cortazariana, descentrando o eliminando el efecto fantástico. Y, esta resignificación de recursos, dada la incorporación de la realidad histórico-política a la ficción, resulta en esa difícil confluencia entre la creación literaria y la denuncia, sin que ni una ni otra pierda, en dicha confluencia, su propósito y su esencia. Cortázar logra mantener ese equilibrio de la tensión sostenida entre "el arte y la vida", como dice el narrador de "Apocalipsis de Solentiname", justamente apelando a aquellos recursos litera-

rios de los que en algún momento se valió para expresar lo inexpresable, la dimensión inexplorada de la realidad. Aquellos recursos literarios que llevan su firma y a los únicos que puede recurrir para nombrar “eso”, lo infabable e impensable de aquella incalculable crueldad del régimen; para poder volver a la vida todas las muertes, y “escupirlas en la cara de esa otra muerte, esa que Pablo Neruda viera proféticamente vestida de almirante”.

REFERENCIAS

- Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983.
- Castro-Klarén, Sara, “Fabulación antológica: hacia una teoría de la literatura de Cortázar”, en Jaime Alazraki; Ivar Ivask y Joaquín Marco (eds.), *Ultramar*, Madrid, 1981, pp. 349-372.
- Cortázar, Julio, “El lector y el escritor bajo las dictaduras en América latina”, en, *Argentina: años de las alambradas culturales*, Muchnik, Barcelona, 1984.
- Cortázar, Julio, *Nicaragua tan violentamente dulce*, Nueva Nicaragua, Managua, 1983.
- Cortázar, Julio, *Deshoras*, Alfaguara, Madrid, 1982.
- Cortázar, Julio, *Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Madrid, 1981.
- Cortázar, Julio, “Realidad y literatura”, *Texto Crítico*, 20, (1981), pp. 5-13.
- Cortázar, Julio, “Respuesta a una carta”, *El País*, 21 de agosto de 1979, p. 7.
- Cortázar, Julio, *Alguien que anda por ahí*, Alfaguara, Madrid, 1977.
- Sosnowski, Saúl, “Julio Cortázar”, *Hispanamérica* 13, 1976, pp. 51-68.
- Cortázar, Julio, *Libro de Manuel*, Alfaguara, Madrid, 1973.
- Cortázar, Julio, *Último round*, Siglo XXI Eds., México, 1969.
- Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI Eds., México, 1967.
- Cruz, Julia G., *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Pliegos, Madrid, 1988.
- Franco, Jean, “Julio Cortázar: Utopia and Everyday life”, *Inti*, 10-11 (1979-80): pp. 108-118.
- Gillespe, Richard, *Los soldados de Perón. Los Montoneros*, trad. Antoni Pigrau, Grijalbo, Buenos Aires, 1987.
- González Bermejo, Ernesto, *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*, Banda Oriental, Montevideo, 1986.
- Guevara, Ernesto, *El socialismo y el hombre en Cuba*, Revolución, La Habana, 1965.
- Halperín Donghi, Tulio, “Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta”, *Hispanamérica*, 27 (1980): pp. 3-18.
- Hofmann La Torre, Gabriela y Hinrich Hudde, “El destino de los desaparecidos y lo kafkiano: la narración de Cortázar, ‘Segunda vez’ y su repercusión en lectores alemanes”, *Inti*, 22-23 (1985-86): pp. 177-189.
- Muñoz, Willy O., “Julio Cortázar: vértices de una figura comprometida”, *Revista Iberoamericana*, 56 [151] (1990): pp. 541-551.

- Oszlak, Oscar, "Privatización autoritaria y recreación de la escena pública", *Crítica & Utopía*, 10-11 (1983): pp. 32-49.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980.
- Prego, Omar, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Muchnik, Barcelona, 1985.
- Rama, Ángel, "Julio Cortázar, constructor del futuro", *Texto Crítico*, 7 [20] (1981): pp. 14-23.
- Reis de Rivarola, Susana, "Política y ficción fantástica", *Inti*, 22-23 (1985-86): pp. 217-229.
- Sicard, Alain, "Utopía y compromiso. (Poética y política de Julio Cortázar)", *Inti*, 22-23 (1985-86): pp. 247-253.
- Sigal, Silvia e Isabel Santi, "Del discurso en el régimen autoritario. Un estudio comparativo", en Isidoro Cheresky y Jacques Chonchol (eds.), *Crisis y transformación de los regímenes autoritarios*, Eudeba, Buenos Aires, 1985, pp. 145-170.
- Sosnowski, Saúl, "Imágenes del deseo: el testigo ante su mutación (*Las babas del diablo* y *Apocalipsis de Solentiname*, de Julio Cortázar)", *Inti*, 10-11 (1979-1980): pp. 93-98.
- Sosnowski, Saúl, *Julio Cortázar: Una búsqueda mítica*, Noé, Buenos Aires, 1973.
- Stabb, Martin S., "Utopia and Anti-Utopia: The Theme in Selected Essayistic Writings of Spanish America", *Revista de Estudios Hispánicos*, 15.3 (1981): pp. 377-393.
- Terramorsi, Bernard, "Acotaciones sobre lo fantástico y lo político: a propósito de 'Segunda vez' de Julio Cortázar", *Inti*, 22-23 (1985-86): pp. 231-237.
- Yurkievich, Saúl, "Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica", *Revista Iberoamericana*, 110 [111] (1980): pp. 153-60.