

CORTÁZAR EN SOLENTINAME. LO FANTÁSTICO COMO IRREALISMO TRAUMÁTICO¹

JAUME PERIS BLANES
Universitat de València
jaume.peris@uv.es

Recibido: 31-07-2024
Aceptado: 31-10-2024



RESUMEN

El artículo propone, a partir del relato de Julio Cortázar «Apocalipsis en Solentiname» (1977), el concepto de «irrealismo traumático», que conecta algunas de las estéticas fantásticas sobre la violencia de Estado con los debates en torno a la representación del trauma en contextos de violencias colectivas. El relato de Cortázar presenta dos partes muy diferenciadas: la primera, de corte realista y testimonial, está conectada claramente con lo que hoy se conoce como las «memorias de la esperanza»; la segunda, por el contrario, presenta una emergencia fantástica vinculada a la violencia de Estado que sacudía a la América Latina del momento. El artículo reflexiona sobre ese uso particular de lo fantástico que lleva a cabo a una representación no realista de la violencia política y, propone la noción de «irrealismo traumático» como un marco amplio capaz de dar cuenta de otras escrituras en su conexión con el trauma político.

PALABRAS CLAVE: Cortázar; utopía; apocalipsis; fantástico; irrealismo traumático.

CORTÁZAR IN SOLENTINAME. THE FANTASTIC AS TRAUMATIC UNREALISM

ABSTRACT

The article proposes, based on Julio Cortázar's story «Apocalypse in Solentiname» (1977), the concept of «traumatic unrealism», which connects some of the fantastic aesthetics on State violence with the debates on the representation of trauma in con-

¹ La publicación es parte del proyecto PID2022-140003NB-I00, financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE, titulado «Nuevos paradigmas en la representación cultural de los espacios de violencia de masas: mirar y contar el siglo xx desde el xxi» (NUREVIO).

texts of collective violence. Cortázar's story has two very distinct parts: the first, realistic and testimonial, is clearly connected to what is known today as the «memoirs of hope»; the second, on the other hand, presents a fantastic emergency linked to the State violence that was shaking Latin America at the time. The article reflects on this particular use of the fantastic that leads to a non-realistic representation of political violence and proposes the notion of «traumatic unrealism» as a broad framework capable of accounting for other writings in their connection with political trauma.

KEYWORDS: Cortázar; utopia; apocalypse; fantastic; traumatic unrealism.



Al final de «Apocalipsis en Solentiname» (Julio Cortázar, 1977), una serie de fotografías que debía mostrar los recuerdos felices de un viaje de su autor a Nicaragua revelaba, de forma sorpresiva, escenas de brutalidad, violencia y destrucción que el narrador no había podido fotografiar, pero que sin duda caracterizaban la realidad latinoamericana de un momento en que el terrorismo de Estado y la violencia militar o policial se habían extendido a lo largo del continente en el contexto de la Guerra Fría. Eran imágenes brutales y traumáticas, como la de un muchacho recibiendo un disparo en mitad de la frente, la de una hilera de cadáveres en el salitral, o la de una mujer siendo torturada con cables eléctricos en la vagina. Imágenes que, en su carácter extremo, suponían un corte, una sacudida violenta de la apacible cotidianidad en la que el narrador trataba de contemplar sus recuerdos de viaje. Esa interrupción suponía una forma disruptiva de memoria, pues hacía emerger una realidad que estaba tratando de ser reprimida, pero que se colaba, de un modo imposible y enigmático, en las imágenes supuestamente apacibles de un viaje placentero. Pero suponía también una emergencia fantástica y traumática que sacudía las leyes por las que se regía la realidad narrativa, hasta hacerla tambalear y quebrarse.

En este trabajo reflexionaremos en torno al modo en que la memoria, lo fantástico y lo traumático se articulan en el relato de Cortázar. En él se condensan algunas de las preocupaciones de la última etapa de su autor, relacionadas con la difícil conciliación entre una concepción de la literatura como territorio con leyes autónomas y la voluntad de intervención política en un mundo social marcado por la violencia. Pero también podemos pen-

sarlo como la punta de lanza de un conjunto de escrituras que, desde los años setenta, se han planteado una solución irrealista —alejada de los códigos del realismo— a la problemática de la representabilidad de los acontecimientos traumáticos, especialmente de aquellos vinculados a violencias colectivas, genocidios o terrorismo de estado. En ese sentido, la reflexión que planteamos en este trabajo surge del relato de Cortázar, pero apunta a caracterizar un modo de plantearse la relación entre trauma histórico y escritura literaria que va mucho más allá de su obra. Proponemos, para ello, el concepto de «irrealismo traumático», como un marco amplio capaz de dar cuenta de otras escrituras no miméticas que hacen del trauma producido por la violencia política el motor de un cuestionamiento de la estabilidad de la realidad presentada.

Efectivamente, en el breve relato de Cortázar se articulaban al menos dos formas diferentes de la memoria, que han tenido un papel de extraordinaria relevancia en las culturas críticas latinoamericanas desde los años setenta. En primer lugar, y de forma muy evidente, en su tramo final el relato aludía a diferentes experiencias de violencia y devastación, vinculadas a la represión militar y a la intervención estadounidense en la región en el contexto de la Guerra Fría. Como en otros textos de la época, Cortázar articulaba de ese modo una denuncia explícita de las dictaduras latinoamericanas de los setenta y conectaba con las emergentes culturas de la memoria, que acabarían convirtiéndose en poderosos movimientos sociales y culturales en diferentes países, muy especialmente en Argentina. Ese gesto memorial, que trataba de visibilizar las violencias de Estado recientes en un contexto de negación y borrado institucional, aparecía también en otros textos de la misma colección, como «Segunda vez» (Peris Blanes, 2020) y se desarrollaría en cuentos posteriores como «Graffiti», «Recortes de prensa» o «Pesadillas». Pero a la vez, el relato incorporaba una segunda lógica de la memoria, relacionada con la anterior pero de una densidad muy diferente. Cortázar registraba en su relato una experiencia insólita, pero de gran profundidad, de experimentación social utópica: la que tuvo lugar en Solentiname a mediados de los años 70, bajo la coordinación del sacerdote y poeta Ernesto Cardenal. En ese sentido, su testimonio ficcionalizado puede entenderse como una práctica de lo que hoy se conoce como «memoria de la esperanza» (Rigney, 2018): la representación de experiencias exitosas de transformación social que pudieran servir de genealogía para procesos de cambio futuros.

Lo relevante, además, es que la articulación de esas dos formas de memoria tenía lugar en el relato a partir de un dispositivo fantástico. En este ar-

título propongo leer ese uso de la mecánica de lo fantástico como una forma de «irrealismo traumático», muy caro al Cortázar de la última época pero también a otros escritores y escritoras que habrían utilizado los códigos de tradiciones literarias irrealistas —lo fantástico, lo gótico, lo maravilloso...— para cifrar la complejidad y multidimensionalidad de la experiencia del terrorismo de Estado. En un trabajo ya clásico, Michael Rothberg definió como «realismo traumático» (2000) una línea de la estética del Holocausto que trataba de conciliar la pulsión documental del código realista con la crisis de la representabilidad que implicaba el genocidio. Nuestra tesis es que «Apocalipsis en Solentiname» y una buena parte de la narrativa breve del último Cortázar participan de la construcción de un «irrealismo traumático», que intenta redirigir los códigos irrealistas, especialmente del fantástico, hacia una representación compleja de la dimensión traumática de la violencia de Estado.

1. UNA ESCRITURA ENTRE LA INTERVENCIÓN POLÍTICA Y LA AUTONOMÍA LITERARIA

«Apocalipsis en Solentiname» se publicó por primera en 1977 en la colección de relatos *Alguien que anda por ahí*, que tuvo que publicarse en México, en la editorial Hermes, pues su edición fue censurada en Argentina debido a las características de dos de las narraciones.² La primera, «Segunda vez», era una críptica metáfora de la desaparición, en la que una mujer acudía a una cita en las oficinas de un ministerio y advertía que algunos de los ciudadanos —aquellos citados por segunda vez— no salían nunca de la oficina en la que habían sido citados (Peris Blanes, 2020).³ La segunda narración motivo de censura fue «Apocalipsis en Solentiname», cuya alusión a las políticas criminales de la dictadura cívico-militar argentina eran menos explícitas, pero que sin duda podía entenderse como una denuncia de la represión militar, la tortura sistemática y la política de desaparición forzada que, de diferentes formas, golpeaba a diferentes países de Latinoamérica en el momento de su publicación.

La escritura de estos dos relatos formaba parte de un intento de aunar el rigor narrativo de sus relatos fantásticos y la temática de la violencia de

2 «Yo escribí (...) un cuento que no pudo ser publicado en la Argentina porque el gobierno hizo saber al editor que si ese cuento junto con otro —el otro es “Apocalipsis de Solentiname”— aparecían en el volumen que estaba preparando y que había dado a mi editor en Buenos Aires, la editorial tendría que atenerse a las consecuencias» (Cortázar, 2013: 136).

3 Sobre la pervivencia de la clave espectral para la representación de la ausencia de los desaparecidos, puede verse el estimulante trabajo de Mariana Eva Pérez y Miguel María Algranti (2024).

Estado. En una famosa entrevista señalaría a Rosa Montero que su última producción estaba marcada por la «tentativa de lo que yo llamo convergencia entre el discurso político y el discurso literario, dándole a la palabra *discurso* valoración de escritura. Desde luego es difícil, porque el discurso político es el lenguaje destinado a la comunicación, es la prosa en su acepción más prosaica, mientras que la literatura es la utilización estética del lenguaje» (1982: 12). Su enfoque no se sostenía únicamente desde una perspectiva literaria, sino también desde una estrategia de lucha por los derechos humanos. Efectivamente, desde mediados de los años setenta Cortázar había participado en diferentes colectivos, reuniones y actos de denuncia que trataban de dar visibilidad y eco internacional a las violencias sistemáticas de las dictaduras cívico-militares, especialmente las de Chile y de Argentina. En sus intervenciones en dichos eventos de denuncia Cortázar expuso la necesidad de que se conocieran detalladamente los informes que juristas e investigadores estaban realizando sobre la represión. Pero a la vez, señalaba la dificultad de que esos informes, con los datos y análisis escalofriantes sobre la violencia estatal llegaran a ser realmente leídos y comprendidos por la población latinoamericana. Es por ello que, como escritor, Cortázar abogó por la necesidad de hallar nuevos lenguajes, soportes y vehículos que hicieran llegar esa información a un potencial público mayoritario. En mayo de 1979, en la reunión de Bolonia del Tribunal de los Pueblos,⁴ Cortázar afrontó ese problema en su ponencia «Incitación a inventar puentes»,⁵ aludiendo a la necesidad de que los «no juristas» recogieran el fruto de esas investigaciones y, desde la especialidad de cada uno, los proyectara por todos los medios «a fin de que su contenido alcance una conciencia cada vez mayor y más clara en el ámbito de los pueblos a quienes está destinado», partiendo de la idea de que una obra cultural podría llevar «hasta el pueblo la noción y el sentimiento de muchos de los derechos que los especialistas expresan y articulan en su forma jurídica» (Cortázar, 2006: 1015-1016).

Cortázar redefinía así la función de la escritura literaria como una suerte de altavoz de los informes sobre la represión que los colectivos y organismos por los derechos humanos estaban sacando, desde hacía tiempo, a la luz. Mismo objetivo, aunque diferentes estrategias, ya que, si los informes poseían una información rigurosa y necesaria, su tono era necesariamente descriptivo y tedioso, incapaz de seducir al lector. Para Cortázar, esos informes necesita-

4 Organismo que reemplazó y continuó el trabajo comenzado por el Tribunal Russell II, con el que Cortázar había colaborado anteriormente.

5 Publicada originalmente en *Argentina: años de alambradas culturales* (1984).

ban de un «detonador» que transformara la información en ellos contenida en «algo vivo y dinámico» (Cortázar, 2006: 1017-1018). La literatura se convertía, pues, en una herramienta capaz de «convertir cada texto jurídico en un pedazo de vida, cada declaración formal en un sentimiento dinámico, en una vivencia incontenible», como un dispositivo de conversión de las declaraciones teóricas «en pulsiones orgánicas, a fin de mostrar en el nivel de la respiración, de la vida y de los sentimientos cotidianos todo lo que enuncian los principios y los textos» (2006: 1017-1018).

Así Cortázar conceptualizaba la tarea del escritor «solidario» como un trabajo de traducción capaz de transformar el saber académico de los informes de la represión en ese saber vivo, dinámico y palpable que sólo la literatura estaría capacitada para articular. La especificidad de lo literario, pues, se hallaba para Cortázar en su capacidad de llevar al terreno de lo sensible aquello que el periodismo o el análisis político mostraban en bruto, como pura información. Frente a la frialdad de los informes, basados en el rigor analítico y, por ello mismo, incapacitados para convocar la imaginación y las emociones del lector, la literatura era capaz de traducir sus conclusiones a la esfera de lo sensible, conectando de ese modo con una sensibilidad popular que difícilmente conectaría con la complejidad racionalizada de los manifiestos, declaraciones, denuncias y otras formas discursivas de la lucha contra la represión. Complementariedad absoluta en los objetivos, pues, pero también diferencia de registros y especificidad del discurso literario, cuyo valor fundamental radicaría en su capacidad de transmisión y amplificación sensible. «Segunda vez» y «Apocalipsis en Solentiname» suponían, con respecto a propuestas anteriores,⁶ un esfuerzo por dar una mayor organicidad a la relación entre la escritura literaria y su impacto político, que articulaba la voluntad de denuncia política a estrategias de representación que había ensayado en periodos anteriores de su producción.⁷ No por casualidad, como veremos, el dispositivo de lo fantástico se hallaba en el corazón de ese esfuerzo de redefinir el vínculo entre rigor narrativo y denuncia política. Efectivamente, lo fantástico

6 Poco tiempo antes Cortázar había llevado a la práctica, de un modo literal, esa idea de la escritura literaria, en un texto insólito como *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), en el que utilizaba una historieta gráfica, divertida irónica metaficcional para hacer llegar a un público extenso las conclusiones del Tribunal Russell —en el que Cortázar participó en 1974— sobre la represión de la dictadura chilena (Peris Blanes, 2012). *Fantomas...* llevó así al extremo una estrategia que, de un modo menos evidente se había ensayado en la parte final de *Libro de Manuel* (1973), en la que publicaba documentos reales, aparecidos en la prensa, como testimonios de presos políticos argentinos y una entrevista a militares norteamericanos formados en métodos de tortura en Panamá.

7 El propio Cortázar propuso una segmentación de su obra en tres grandes periodos: el estético, el metafísico y el histórico (2013: 16) y sin duda estos relatos pertenecerían al tercero de esos grandes bloques.

le permitía producir en los lectores una experiencia de quiebre y desvanecimiento de la realidad, similar a la que se da ante un acontecimiento traumático de violencia extrema, pero en el terreno acotado de la ficción literaria.

2. PRIMER MOVIMIENTO DEL RELATO. MEMORIA DE LA UTOPIA

Lo singular del relato de Cortázar era que ese dispositivo fantástico se hallaba articulado a una escritura con una clara vocación testimonial, vinculada a la crónica de una experimentación política muy cercana a lo utópico. En respuesta a una crítica negativa a «Apocalipsis en Solentiname» Cortázar publicó en octubre de 1978 un extenso texto en el que intentaba aclarar su posición:

Por lo que toca a la literatura puramente imaginaria, no seré yo quien me oponga a ella puesto que reincido todos los días (...); pero (...) aquellos que solo trabajaron y trabajan dentro de vasos no comunicantes producen hoy en día una obra cada vez más reseca, cada vez más reducida a las técnicas del texto sobre el texto, la reflexión abstraída de su correlato objetivo, etcétera. (...) Puede ser que mi cuento no valga nada, como a usted le parece, pero no será por las razones que aduce. En todo caso hay ahí un testimonio sobre Solentiname, (...) [dado] a gentes que un día conocerán a través de esas pocas páginas qué fue Solentiname, lo que hizo Ernesto Cardenal por su pueblo, que es vida y realidad y arte en una sola operación vertiginosa (Cortázar, 1978).

La cita es relevante en dos sentidos diferentes. En primer lugar, porque introduce la idea de los «vasos comunicantes» entre la realidad política y la literatura, y critica el solipsismo de aquellas tendencias que eluden los trasvases entre ellas. En segundo lugar, porque propone una lectura testimonial de un relato que tiene, sin duda, una estructura fantástica. La explicación de Cortázar planteaba, implícitamente una pregunta: ¿cómo puede conciliarse esa lógica fantástica con la dimensión testimonial de la narración?, ¿de qué modo esas dos modalidades aparentemente antitéticas de relato podrían articularse? ¿podría pensarse, de hecho, en una modalidad fantástica del testimonio, en un testimonio fantástico o en un fantástico testimonial?

Según Cortázar, el carácter testimonial de su relato no debía encontrarse en esa emergencia de imágenes violentas con la que hemos abierto este artículo, sino en la narración de su viaje a Solentiname. Es decir, en la puesta en relato de su viaje clandestino a Nicaragua, en 1976, en compañía

de Sergio Ramírez⁸ y Ernesto Cardenal, para visitar la comunidad evangélica dirigida por este en las islas de Solentiname. Un viaje, pues, en plena dictadura somocista, poco antes del comienzo de la insurrección popular (1977-1979) que llevaría a la consolidación de un gobierno revolucionario (1979-1989). En ese contexto previo a la revolución, Solentiname constituía una experiencia única, de clara dimensión utópica en la que la producción artística se articulaba a la religiosidad como sendas complementarias para la revolución (Gabriel Villalobos en VV.AA., 2018: 24). Fuertemente vinculado a la Teología de la Liberación, Cardenal había coordinado la creación de una comunidad religiosa que pronto derivó hacia el trabajo crítico con el campesinado local y la articulación de una comunidad popular.⁹ Para Cortázar, esa articulación entre utopía política, práctica artística y relectura revolucionaria del evangelio suponía un experimento de clara vocación utópica que la revolución habría de extender al conjunto de la sociedad.¹⁰ En sus crónicas, posteriores, recogidas en *Nicaragua tan violentamente dulce* (1984), ahondaría en esa particular euforia cultural que, para el autor, debía constituir el primer paso de las revoluciones latinoamericanas:

Muy pocos meses después de su liberación, Nicaragua se lanza a una campaña general de alfabetización que durante un plazo todavía imprevisible convertirá la totalidad del país en una gigantesca escuela en la que de alguna manera la mitad de la población enseñará a leer y a escribir a la otra mitad (Cortázar, 2006b: 826).

La primera parte de «Apocalipsis en Solentiname» trataba de capturar ese nervio pre-revolucionario a partir del relato de su viaje y de sus encuentros con guerrilleros, intelectuales y activistas revolucionarios. De ese modo, Cortázar daba una figuración al impulso revolucionario en Centroamérica y especialmente en Nicaragua, dándolo a conocer a muchos lectores que sim-

⁸ El propio Ramírez narraría la visita a Solentiname de Cortázar en el hermoso texto «El evangelio según Cortázar» (2004).

⁹ El propio Cardenal lo explicaba así: «Llegué con otros dos compañeros hace doce años a Solentiname para fundar allí una pequeña comunidad contemplativa. Contemplación quiere decir unión con Dios. (...) [Ello] 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 1978, reproducido en VVAA, 2018: 16).

¹⁰ En los dos volúmenes de *El evangelio en Solentiname* (1975 y 1978) Ernesto Cardenal registró y reprodujo las conversaciones populares en torno al evangelio en las que, de forma asamblearia y colectiva, se llevó a cabo una lectura crítica del evangelio, profundamente conectada con los dilemas y las encrucijadas políticas del momento. En su segundo volumen, se puede leer la discusión mantenida el día de la visita de Cortázar, Ramírez y Óscar Castillo, en la que participan activamente los tres, dialogando con Cardenal y los otros participantes en torno al significado de la traición de Judas (1979: 259-266).

plemente desconocían su existencia o que carecían de imágenes y relatos en los que enmarcarlo. En palabras de Delgado Aburto «la figura del viajero Cortázar, que combina al intelectual comprometido, el escritor célebre y el turista político, aparece ligada al desarrollo de una cultura transnacional latinoamericana que se vincula con la revolución sandinista» (2015: 86). En ese sentido, podríamos vincular claramente el gesto de Cortázar al relatar su viaje a Solentiname, sus descripciones del primitivismo naif de las pinturas de sus habitantes, la articulación entre religión y utopía de liberación... con el marco de sentido que, en estudios recientes, se ha definido como el propio de las «memorias de la esperanza» (Rigney, 2018): más que poner el acento en los momentos de crisis e interrupción de los proyectos utópicos de transformación, trataría de rescatar los momentos de apertura, potencialidad, placer y solidaridad que desencadenaron.

Efectivamente, el tono de la primera parte del relato podría calificarse de eufórico: Cortázar narra sus encuentros con intelectuales revolucionarios y el impacto que le produce su paso por Solentiname, como prefiguración de una sociedad por venir. La participación popular, la emancipación a través del arte popular, la lectura revolucionaria de los evangelios coordinada por el propio Cardenal... todas esas experiencias se integraban en una sintaxis narrativa que traducía la sensación de velocidad, aceleración y efervescencia que las atravesaba. Se trataba, sin duda, de una crónica testimonial, pero no centrada en el pasado violento, sino en el futuro revolucionario y democrático que podía prefigurarse en esas experiencias: de una concepción de lo testimonial como relato de una revolución potencial (Peris Blanes, 2015).

De hecho, la figura de Cortázar fue esencial, en el campo cultural latinoamericano, para difundir el entusiasmo revolucionario por la experiencia nicaragüense.¹¹ Delgado Aburto ha señalado que «Cortázar le dio una inscripción latinoamericana al sandinismo» (2014: 111) pero que esa inscripción, si bien conjugó afectos como la esperanza, la ilusión y el entusiasmo, se articuló también a una terrible conciencia del riesgo y la amenaza. El relato que nos ocupa es un ejemplo cristalino de esa tendencia ambivalente:

El Paraíso primitivista de la comunidad campesina fundada por Ernesto Cardenal, y representada por la pintura naif, es desplazado por el apocalipsis visual, herencia perversa de las dictaduras: las torturas, asesinatos y desapariciones típicas de los años setenta en toda América Latina (Delgado Aburto; 2014: 111).

11 Para una revisión detallada de la relación política y literaria de Cortázar con Nicaragua, ver el documentado trabajo de Lisandro Relva (2023).

Ese giro, que parece señalar la inscripción potencial del apocalipsis en la utopía,¹² tenía lugar en la segunda parte del relato, en la que el código documental de la primera iba a verse sorpresivamente interrumpido por la irrupción de una secuencia fantástica, que era la que ponía en contacto las dos dimensiones del relato: ¿podríamos hablar, de algún modo, de un fantástico testimonial?

3. SEGUNDO MOVIMIENTO DEL RELATO. MEMORIA DE LA REPRESIÓN

Antes de abordar esa pregunta, detengámonos en el modo específico en el que emergía lo fantástico y, con él, las imágenes de la devastación y la violencia política. En su segunda parte, el relato cambiaba radicalmente de tono, ambiente y dinámica. Cortázar narraba su vuelta a París a partir de una contraposición entre dos mundos diversos: frente a la exuberancia, espontaneidad y riqueza de la experiencia vivida en Nicaragua, la vida pautada por el reloj, los protocolos y las obligaciones caracterizaban la vida parisina. Pero era en ese ambiente reglado y aparentemente previsible en el que iba a emerger, de forma violenta y sorpresiva, la experiencia de shock de lo fantástico. No en el espacio desbordante, creativo y efervescente de la Centroamérica prerrevolucionaria, sino en el ambiente rutinizado y reglamentado del París burgués.

La fotografía del viaje es el lugar en que tenía lugar esa emergencia fantástica. Por una parte, la fotografía era en este caso una extensión del universo burgués del que participaba Cortázar en París, y que hacía que imágenes del lejano y turbulento mundo latinoamericano pudieran proyectarse en la tranquilidad de un salón europeo. Pero a la vez, la fotografía actuaba como membrana porosa que conectaba no solo esos dos mundos, sino diversos tiempos y dimensiones de la realidad.¹³ No se trataba de un procedimiento novedoso en la poética narrativa de Cortázar.¹⁴ En uno de sus cuentos clásicos, «Las babas del diablo»¹⁵ (1959), había ya ensayado con la fotografía como

12 Es por ello que Lisandro Relva (2022) vincula el relato con las *escrituras del desastre* de las que habló Blanchot.

13 A lo largo del relato Cortázar, mediante un procedimiento de siembra, preparaba sutilmente al lector para el efecto fantástico. En un primer momento, a través de una broma: «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» (795). En un segundo momento, cuestionando la linealidad entre la realidad y su representación fotográfica: «Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que éstos, jódete» (796).

14 Sobre la fotografía en la obra de Cortázar, puede leerse Russek (2004).

15 Sobre las semejanzas y diferencias entre «Las babas del diablo» y «Apocalipsis en Solentiname» pueden consultarse los tempranos trabajos de Saúl Sosnowski (1979) y María Cristina Pons (1992).

dispositivo de captación de dimensiones de la realidad no observables por una visión regular. Si en «Las babas...», la fotografía de dos aparentes enamorados revelaba una relación escabrosa de comercio sexual, en «Apocalipsis...» las fotografías tomadas en Solentiname, que debían mostrar una realidad apacible de comunitarismo y creatividad, revelaban por el contrario una explosión de violencia, diseminada por diferentes lugares reconocibles de América Latina.

Esa emergencia fantástica se daba en un contexto de seguridad y confort explícitamente resaltado por el narrador: «Claudine vendría al salir del trabajo para escuchar música y quedarse conmigo; armé la pantalla y un ron con mucho hielo, el proyector con su cargador listo y su botón de telecomando» (797), en el que la expectativa fundamental era la del reconocimiento de una realidad pasada y muy cargada de afectos positivos y blandos: «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 cubanas» (797). En ese ambiente de confort, Cortázar deslizaba una valoración sobre la realidad y su representación, que sería enormemente comentada por la crítica: «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» (797).

Esa reflexión parecía conectar con el largo debate de la intelectualidad latinoamericana del momento en torno a la relación entre realidad y arte, y sobre los modos en que ambas podían influirse (Gilman, 2003). Pero abría también la puerta a una dicotomía más profunda: la que se da entre la realidad registrable por la cámara y la existencia de una realidad no visible ni representable desde los códigos documentales.¹⁶ La tensión entre esos dos órdenes de lo existente era la que culminaba en una emergencia fantástica en la que las apacibles fotografías tomadas en el viaje revelaban en realidad un paisaje devastado por la violencia y el terror:

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 segun-

16 Esa dicotomía es central en ciertas tradiciones de lo fantástico: «La narrativa fantástica mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de este y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla» (Roas, 2011: 31).

do 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 (798).

Con su habitual maestría en la modulación del paso de la realidad ordinaria a lo fantástico, Cortázar interrumpía súbitamente el visionado aburrido y monótono de las fotografías tomadas en Nicaragua con la aparición de una escena de violencia brutal —un niño con un tiro en la frente— que, en ausencia de cualquier precisión geográfica, podríamos imaginar como ubicada en la misma Solentiname, pero en una dimensión diferente a la vista por Cortázar en su viaje. ¿Había su cámara capturado la violencia latente o la que iba a golpear a la comunidad en el futuro?¹⁷

La primera reacción del protagonista narrador era, claro, pensar en el error técnico: «estúpidamente me dije que se habrían equivocado en la óptica, que me habían dado las fotos de otro cliente» (798), pero a partir de ese primer instante de vacilación se impone la sucesión de una secuencia de imágenes desconectadas espacialmente, pero conectadas por formas diversas de violencia política y social:

cuando apretó el botón y fue un salitral interminable a mediodía con dos o tres cobertizos de chapas herrumbradas, gente amontonada a la izquierda mirando los cuerpos tendidos boca arriba, sus brazos abiertos contra un cielo desnudo y gris; había que fijarse mucho para distinguir en el fondo al grupo uniformado de espaldas y yéndose, el yip que esperaba en lo alto de una loma (798).

A partir de ahí, y sin explicación aparente, las fotografías mostrarían no solo la devastación de la propia Solentiname por las fuerzas militares, sino la tortura con pica eléctrica en Buenos Aires,¹⁸ la ejecución de Roque Dalton en El Salvador¹⁹ y otros ejemplos de violencia en América Latina. De ese

17 Efectivamente, aunque Cortázar no podía saberlo en el momento de escritura de su relato, Solentiname sería violentamente reprimida por la Guardia Nacional de Somoza.

18 «Sé que seguí; frente a eso que se resistía a toda cordura lo único posible era seguir apretando el botón, mirando la esquina de Corrientes y San Martín y el auto negro con los cuatro tipos apuntando a la vereda donde alguien corría con una camisa blanca y zapatillas, dos mujeres queriendo refugiarse detrás de un camión estacionado, alguien mirando de frente, una cara de incredulidad horrorizada, llevándose una mano al mentón como para tocarse y sentirse todavía vivo, y de golpe la pieza casi a oscuras, una sucia luz cayendo de la alta ventanilla enrejada, 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 abiertas, los dos tipos de frente hablando entre ellos, una corbata azul y un pull-over verde» (798).

19 «Nunca supe si seguía apretando o no el botón, vi un claro de selva, una cabaña con techo de paja y árboles en primer plano, contra el tronco del más próximo un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas; el mucha-

modo, el relato aludía a través de casos concretos a un clima de violencia generalizado, cuyo carácter indiscriminado y omnipresente aparecía metaforizado por la explosión de «un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o São Paulo» (799) y por las «ráfagas de caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca» (799).

A partir de esa violentísima secuencia de imágenes, Cortázar golpeaba al lector con dos extrañamientos simultáneos. Por un lado, con la aparición imprevista de esas imágenes de violencia que chocaban radicalmente con el tono anterior del relato y que buscaban producir un efecto de *shock* en los lectores, similar al que producían al personaje de Cortázar al visionarlas: «en el baño creo que vomité o solamente lloré y después vomité...» (799). Por otro lado, con la producción de un efecto de incertidumbre, vacilación y desestabilización, propiamente fantástico, derivado de esa suspensión momentánea, pero crucial, de las leyes de la realidad. La articulación de ambos desvíos producía un extrañamiento poderoso, en el que parecía que era el carácter inasumible e irrepresentable de la violencia de Estado lo que desestabilizaba los contornos y la solidez de una realidad que, hasta ese momento, se había mostrado perfectamente narrable con los códigos de la crónica realista.

El cierre del relato profundizaba en la sensación de incertidumbre ante la naturaleza ambigua de lo que nos acababa de narrar. Claudine, la pareja del protagonista, que no había asistido a la primera proyección de las fotografías, lo hacía unos momentos más tarde, mientras el protagonista vomitaba en el baño y, esperaba, en estado de shock, la reacción de su pareja. Para su sorpresa, ella tan solo veía las fotografías que realmente Cortázar había tomado en Solentiname, y no percibía ningún rastro de esa oleada de violencia a la que acababa de asistir él. Se producía, pues, una situación de vacilación e incertidumbre típica del modelo fantástico todoroviano (Todorov, 1970), en torno al estatuto narrativo de esas imágenes de violencia: ¿realmente las fotografías habían mostrado esas escenas de violencia en su primer pase? ¿se trataba, por el contrario, de una alucinación momentánea del propio escritor?

En cualquier caso, y ahí radicaba la eficacia del relato, la aparición de esas imágenes fantasmagóricas, pero que hacían referencia a una violencia real, suponía el cruce de dos dimensiones de la realidad: la de las fotografías

cho de cara larga y un mechón cayéndole en la frente morena los miraba, una mano alzada a medias, la otra a lo mejor en el bolsillo del pantalón, era como si les estuviera diciendo algo sin apuro, casi displicentemente, y 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» (799).

reales que había tomado Cortázar en Solentiname y las de otras imágenes potenciales que, si hubiera estado allí, alguien podría haber tomado. De ese modo, las fotografías reales —que habían registrado, como hemos visto, escenas de una experimentación política prefigurativa de una utopía por venir— hacían de pasaje a esa otra dimensión de la realidad latinoamericana, marcada por la violencia, la destrucción y la represión sistemática, que mostraban el proyector en esa suspensión momentánea de las leyes físicas de la realidad.

4. ¿UN FANTÁSTICO TESTIMONIAL?

Desde un punto de vista estructural, la emergencia de esas imágenes venidas de otra dimensión de la realidad, puede pensarse como un anacoluto narrativo. Si el anacoluto es la figura lingüística que implica la alteración de las relaciones gramaticales en el interior de la frase, podemos entender por anacoluto narrativo la alteración del orden lógico del relato y de sus correlaciones internas. Efectivamente, Alazraki vinculó la emergencia de lo fantástico en la obra de Cortázar con esta figura:

El anacoluto y lo fantástico son expedientes que buscan provocar una ruptura dentro de un orden determinado. Lo fantástico, al negar o contradecir momentáneamente la gramática que gobierna la realidad, produce un estremecimiento, un escalofrío o un horror; podría, así, definirse como un anacoluto en el discurso literario: en una realidad convencional y racionalmente definida como normal o, valga la tautología, real, se produce un resquebrajamiento o desviación de un orden axiomáticamente aceptado, ocurre lo que no debería ocurrir según las leyes que rigen ese orden (Alazraki, 1983: 33).

Si la metáfora es interesante es porque vincula la emergencia de lo fantástico con algo tan aparentemente anodino como un procedimiento gramatical. Sin embargo, esa alteración de la sintaxis narrativa hace visible un quiebre más profundo, que es el quiebre de nuestra propia experiencia de la realidad y de los conceptos y esquemas que utilizamos para afrontarla. Para Cortázar, la mecánica del cuento fantástico suponía efectivamente la apertura de una alternativa gnoseológica (Alazraki, 1983: 42), de un modo otro de conocimiento y acercamiento a la realidad que abriera una grieta en las formas convencionales de experiencia del mundo y obligara al lector a una autointerrogación radical sobre lo real y sus límites.

Al analizar sus últimos cuentos fantásticos —aquellos en los que la dimensión de denuncia política es más evidente— en relación con sus relatos clásicos, Julio Premat advirtió que «la inquietante extrañeza de lo fantástico sigue estando al servicio de cierta transcripción de los límites de la realidad, salvo que en vez de surgir de las rupturas de la normalidad sensorial, el escritor intenta hacerla irrumpir a través de las aberraciones humanas planteadas por la realidad política» (1997: 138). Lo fantástico, pues, ya no surgiría del extrañamiento de lo ordinario, sino de una situación política de violencia y arbitrariedad que tornaría inviables los marcos habituales de comprensión de la realidad. En conversación con Rosa Montero, Cortázar abordó el problema que surgía al tratar de conciliar esa interrogación sobre los límites de la realidad con la turbulencia de la realidad política del momento:

El problema es que para mí lo fantástico es un elemento de elección (...). Y lo fantástico exige un lenguaje en donde los elementos no estetizantes, pero sí estéticos, estén utilizados a su máxima potencia, porque tienes que extrañar, desconcertar, descolocar al lector (...) Pero si descubres un día, de golpe, que tienes una responsabilidad extraliteraria, porque la tienes, porque eres escritor, ahí empieza el drama (1982: 12).

«Apocalipsis en Solentiname» trataba de responder a esa difícil coyuntura, y en él la interrogación sobre los límites de la realidad se entrelazaba claramente con la dimensión traumática de la experiencia vivida en la década de los setenta por buena parte de los pueblos latinoamericanos. ¿Cómo conciliar la estética de lo fantástico con la responsabilidad política ante lo que estaba ocurriendo?

Fernando Aínsa habló, al respecto de una forma de «realismo exasperado» (1997: 65), señalando cómo Cortázar «convierte en fantástico su relato a través de la tensa exasperación de lo real, por la acumulación de elementos que pautan la muerte y la violencia que se vive en la América Latina sobre cuya actualidad testimonia sin querer apostar al escapismo a que lo irreal e “increíble” invita» (1997: 65). Es decir, el uso de lo fantástico estaría traduciendo, en el relato de Cortázar, la acumulación de violencia social a una clave narrativa eficaz: la perturbación de la realidad que la violencia produce se traduciría a una perturbación del orden del relato por la emergencia fantástica.

Cortázar maneja la abrumadora actualidad en su dimensión más apabullante, para torcerla hasta la indignada exasperación de lo que parece «imposible», lo que «no se puede creer», lo que «no puede ser» (...). Allí está el secreto de una

forma narrativa fantástica que no renuncia a su vocación de comprometido testimonio (Aínsa, 1997: 65).

La reflexión de Aínsa parece responder positivamente a la pregunta que anteriormente habíamos planteado: ¿puede hablarse de un fantástico testimonial? Sin embargo, si descendemos a la naturaleza del relato que nos convoca, podemos comprobar que, más que anclado en un código testimonial — que se construye sobre un pacto de no ficción (Peris Blanes, 2014)— Cortázar propone aparentemente un pacto ambiguo (Alberca, 2007), en el que los estilemas de la crónica de la primera parte dan paso, de forma sorpresiva, a un giro irrealista en la segunda. No creo, pues, que deba hablarse de un «fantástico testimonial» en este caso, pues ninguno de los lectores del relato albergará dudas de que esa emergencia fantástica es una invención imaginaria del escritor, y no una vivencia realmente vivida, como ocurre con la primera parte de su relato. Reservemos, pues, esa categoría, la de lo «fantástico testimonial» a relatos en los que la emergencia de lo fantástico se da en un marco narrativo de no ficción.²⁰ Creo que el tipo de trabajo que realiza Cortázar en relación con la violencia política y lo fantástico puede leerse desde el marco, que propondré a continuación, del «irrealismo traumático».

5. UN IRREALISMO TRAUMÁTICO

Se ha discutido mucho, en las últimas décadas, en torno a la dificultad de hallar lenguajes coherentes para representar las experiencias traumáticas, sean estas personales o históricas. En el caso de los estudios culturales, una de las grandes discusiones ha girado en torno al modo en que la cultura podía representar visual o narrativamente formas de violencia extrema y sistemática, como genocidios, exterminios y otras formas de violencia colectiva. Autores como Shoshana Felman y Dori Laub (1992), Dominick LaCapra (1994) o Cathy Caruth (1995), desarrollaron en los años noventa un vocabulario, un marco analítico y una metodología para pensar los efectos que el trauma histórico producido por la violencia política produce en las formas de represen-

20 En los últimos años ha habido un creciente interés en lo que Marta Echaves ha llamado la «memoria política paranormal» y que está muy ligado a esta posibilidad de un «fantástico testimonial». En Argentina, los trabajos de Mariana Tello sobre apariciones, poltergeist y situaciones paranormales en contextos marcados por la desaparición forzada es un buen ejemplo de ello. En Chile, el trabajo de Santos Herceg y Carolina Pizarro en torno a los fantasmas y apariciones en espacios de violencia de la dictadura, apuntan líneas novedosas para la caracterización de un posible «fantástico testimonial», a cuya naturaleza debería dedicarse, en el futuro, un estudio específico.

tación y narración. Siendo el trauma un agujero, un hiato en la experiencia narrable del sujeto individual o colectivo: ¿qué efectos crea en los intentos de hacer comunicable una experiencia de violencia extrema? Tanto las narrativas testimoniales, que trataban de dar cuenta de esas violencias desde un pacto de no ficción como las narrativas ficcionales, que imaginaban situaciones verosímiles, pero no necesariamente vividas, para hacerlo, se fueron colmando de signos (lingüísticos, estructurales, estilísticos...) que permitían reconocer la dimensión traumática y, por ello, no del todo simbolizable, de los acontecimientos narrados.

Esa valorización de lo traumático, que coincidió con una nueva concepción de la víctima de procesos de violencia (Fassin y Rechtman, 2007) entró en diálogo con un debate más amplio sobre las condiciones de representabilidad o irrepresentabilidad de los actos de violencia masiva, y especialmente del Holocausto. La figura de Claude Lanzmann y sus polémicas con Didi Huberman y otros (Miguel Sáez de Urabain, 2014) llegó a situar en el centro del debate la «obscenidad de la comprensión» del Holocausto y la imposibilidad de representarlo directamente (Sanchez Biosca, 2006).

En un trabajo ya clásico, Michael Rothberg (2000) distinguió dos grandes aproximaciones generales a lo que se denominó la «representabilidad» del Holocausto. La primera de ellas la denominó tendencia realista, que sería aquella que ha tratado de representar la especificidad de la violencia extrema desplegada en el Holocausto a través de un análisis racional, atento a la multiplicidad de factores y procesos que confluyeron en él, integrando los acontecimientos en una continuidad narrativa que tratara de explicarlos y dotarlos de sentido. La segunda gran tendencia, la antirrealista, señalaría que el Holocausto es, dada su magnitud y singularidad, incomprensible e impermeable al análisis racional y, por tanto, solo podría ser aprehensible en regímenes de conocimiento que no pueden capturarse en un esquema representacional realista (2000: 4).

Entre estas dos grandes tendencias Rothberg identificó una tercera posición, que denominó «realismo traumático» (2000) que se daba en narrativas que no renunciaban a la representación realista y de carácter mimético y representacional, pero que inscribían en ella rupturas, discontinuidades y agujeros de representación. Es decir, que de algún modo permitían ir más allá de la dicotomía representable/irrepresentable. Las perturbaciones de la narratividad clásica que Rothberg localizaba en estas estéticas suponían el modo en que el carácter traumático de la experiencia dejaba sus huellas, dislocándola, en la representación realista de la violencia.

Centrándose en la intersección entre lo cotidiano y lo extremo en la experiencia de la escritura de los supervivientes del Holocausto, el realismo traumático proporciona una solución estética y cognitiva a las exigencias conflictivas de representar y comprender el genocidio. El realismo traumático media entre las posturas realista y antirrealista (Rothberg, 2000: 9).

Uno de los elementos centrales del «realismo traumático» era «la traumática combinación de lo extremo y lo cotidiano» (6), que constituía la forma en que estas estéticas salían del aparente callejón sin salida al que parecían abocadas las narrativas sobre el Holocausto tras los debates y discusiones en torno a su irrepresentabilidad. Estas estéticas permitían, pues, releer el realismo bajo el signo del trauma personal e histórico (2000: 108) y se preguntaban «cómo puede un lenguaje que debe seguir siendo el ordinario dar cuenta de lo extremo sin banalizarlo» (2000: 133).

La poética del relato que Cortázar construyó en los textos que abordaban la violencia de Estado en América Latina enfrentaba un problema similar, pero halló una solución bien diferente: utilizar la mecánica de lo fantástico para sortear esa crisis de la representabilidad realista generada por el carácter traumático de la violencia política. El caso de «Apocalipsis en Solentiname» es paradigmático en ese sentido: si bien el grueso del relato participaba de una estética realista con estilemas, incluso, de la crónica testimonial, la representación de la violencia política coincidía con el quiebre de las leyes de la realidad física que el relato había postulado hasta ese momento. El efecto de extrañamiento era, pues, doble: el lector se veía golpeado no solo por una larga sucesión de imágenes de gran violencia, sino también por la desestabilización radical de la realidad que, hasta ese momento, el relato había representado como algo estable, definido y carente de incertidumbres. Así, la emergencia de lo fantástico desplazaba a una dimensión ontológica la desrealización que produce el acontecimiento traumático. El agujero que el trauma supone en la biografía del sujeto que lo ha experimentado se extendía a la propia realidad creada por el relato, en la que de repente chocaba radicalmente lo que sus leyes definían como posible y lo que emergía como algo que, siendo imposible, ocurría. Esa es exactamente la lógica de lo fantástico: no puede ser, pero es (Roas, 2011).

Así, lo fantástico cobraba en este y otros relatos — «Segunda vez», «Recortes de prensa», «Graffiti», «Pesadillas»...— una dimensión diferente a la que había desempeñado en los cuentos clásicos de Cortázar. No sólo atisbo del otro lado, cuestionamiento de los límites entre dimensiones, alternativa gnoseológica, metáfora epistemológica o cuestionamiento radical de la realidad y sus lími-

tes. En estos relatos, lo fantástico era sobre todo una forma de poner en relato los efectos del trauma producido por la violencia política de las dictaduras latinoamericanas de la Guerra Fría. La mecánica de lo fantástico, de hecho, permitía dislocar la estabilidad misma de la realidad representada hasta extrañarla por completo. Por ello, la apuesta de Cortázar, aunque pareciera partir del código realista de la crónica, derivaba hacia una estética irrealista, que hacía del quiebre de las leyes de la realidad su principal mecanismo de extrañamiento. Un irrealismo traumático, pues, que constituye una de las grandes aportaciones de Cortázar a las representaciones literarias de la violencia de Estado.

6. CIERRE Y APERTURA

En el relato de Cortázar «Recortes de prensa» (1980), la protagonista y narradora, un trasunto del propio autor, comentaba una serie de esculturas que aludían a los cuerpos afectados por la violencia de Estado en Argentina. Señalaba lo siguiente:

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 (...). 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 (Cortázar, 2003b: 920).

Cortázar aludía así a un aspecto fundamental de su propia poética: si la violencia de Estado estaba dislocando el mundo social latinoamericano, cualquier estética que quisiera dar cuenta de ello debía dislocar su lenguaje. Desde ese punto de vista, la mecánica de lo fantástico ofrecía una plataforma privilegiada para dar cuenta de la profunda conmoción de la realidad que el terrorismo de Estado estaba produciendo. En su intento por hacer de la literatura un altavoz que llevara a cabo una «traducción a lo sensible» de la información contenida en los informes de denuncia, Cortázar comprendió que, más que explorar los códigos del testimonio, de la crónica, del reportaje o de la ficción realista, valía la pena redirigir los irrealistas hacia una representación compleja del carácter traumático de la violencia de Estado.

En su caso, y debido a su trayectoria anterior, fue el fantástico el género no realista que le sirvió como caja de herramientas para traducir la dimensión traumática de la violencia a un lenguaje narrativo eficaz. Pero lo

relevante es que, en un momento muy temprano, en el que el terrorismo de Estado campaba todavía a sus anchas por buena parte de América Latina, Cortázar consolidó en sus relatos y en sus reflexiones un gesto que, en las décadas siguientes y hasta la actualidad, ha atravesado a algunas de las escrituras de memoria más estimulantes sobre la represión y la violencia política: aquellas que hacen uso de códigos literarios no realistas —el fantástico, el gótico, el terror, la ciencia ficción...— para aludir, a través de sus quiebres y dislocaciones de la realidad, a la profunda perturbación social y ontológica generada por la violencia masiva.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando (1997): «Los signos duales de la muerte. Lo fantástico como realismo exasperado en *Apocalipsis de Solentiname*», *América: Cahiers du CRICCAL*, núm. 17, pp. 61-69. <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.1224>
- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Gredos, Madrid.
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- ANDREU, Jean (1998): «Fantastique et violence dans les contes de Julio Cortázar: À propos de “Alguien que anda por ahí”», *Caravelle*, núm. 71, pp. 141-145.
- ALAZRAKI, Jaime (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Anthropos, Barcelona.
- CARDENAL, Ernesto (1978): «Solentiname. El final», *Nueva Sociedad*, núm. 35, s/d.
- (1979): *El evangelio en Solentiname*, vol. II, Departamento Ecuménico de Investigaciones, Managua.
- (1983): *Evangelio, pueblo y arte. Meditación y pintura de Solentiname*, Ediciones Lóguez, Salamanca.
- CARUTH, Cathy (1995): *Trauma. Explorations in Memory*, Johns Hopkins, Baltimore.
- CORTÁZAR, Julio (1978): «Para Solentiname», *El Nacional*, 6 de febrero.
- (2003) [1977]: «Apocalipsis en Solentiname», en Julio Cortázar, *Obras completas (tomo I)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp. 793-800.
- (2003b) [1980]: «Recortes de prensa», en Julio Cortázar, *Obras completas (tomo I)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp. 919-932.
- (2006) [1984]: *Argentina: años de alambradas culturales*, en Julio Cortázar, *Obras Completas (tomo VI)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp. 917-1028.
- (2006b) [1984]: *Nicaragua tan violentamente dulce*, en Julio Cortázar, *Obras Completas (tomo VI)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp. 803-916.
- (2013): *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Alfaguara, Madrid.
- DELGADO ABURTO, Leonel (2015): «Julio Cortázar, viajero en el trópico: promesa vanguardista y cultura transnacional frente al proyecto político sandinista», *Cuadernos de Literatura*, XIX/37, pp. 83-101. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-37.jcvt>

- FASSIN, Didier, y Richard RECHTMAN (2007): *L'empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Flammarion, París.
- FELMAN, Shoshana, y Dori LAUB (1992): *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, Taylor & Francis, Londres.
- GILMAN, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- LACAPRA, Dominick (1994): *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca y Londres.
- MIGUEL SÁEZ DE URABAIN, Ainara (2015): «¿Puede la fotografía mostrar lo inimaginable? el debate en torno a la representación de la shoah», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, núm. 10, pp. 233-262. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5986>
- MONTERO, Rosa (1982): «El camino de Damasco de Julio Cortázar», *El País Semanal*, 14 de marzo, pp. 10-13.
- PÉREZ, Mariana Eva, y Miguel María ALGRANTI (2024): «Performance, espectralidad y ritual: ANTIVISITA como dispositivo escénico para representar la ausencia radical», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 23, pp. 189-195. <https://doi.org/10.7203/KAM.23.28284>
- PERIS BLANES, Jaume (2005): «Libro de Manuel de Julio Cortázar, entre la revolución política y la vanguardia estética», *Cuadernos de investigación filológica*, núm. 31-32, pp. 143-161.
- (2012): «Cortázar: entre la cultura *pulp* y la denuncia política», *Estudios filológicos*, 50, pp. 95-112. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132012000200006>
- (2014): «Literatura y testimonio: un debate», *Puentes. Revista de crítica literaria y cultural*, núm. 1, pp. 10-17.
- (2015): «Relatos para una revolución potencial. Las crónicas testimoniales de Che Guevara», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 6, pp. 149-190. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7676>
- (2020): «“Segunda vez” y “Graffiti”, de Cortázar. Una poética fantástica para la desaparición forzada», *Revista chilena de literatura*, núm. 102, pp. 503-530, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952020000200503>
- PONS, María Cristina (1992): «Compromiso político y ficción en “Segunda vez” y “Apocalipsis en Solentiname” de Julio Cortázar», *Revista Mexicana de Sociología*, núm. 54/4, pp. 183-203.
- PREMAT, Julio (1997): «Alguien que anda por ahí de Julio Cortázar o los fantasmas de la historia», *América: Cahiers du CRICCAL*, núm. 17, pp. 131-145. <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.1232>
- RAMÍREZ, Sergio (2004): «El evangelio según Cortázar», *Revista de la Universidad de México*, núm. 1, pp. 25-29.
- RELVA, Lisandro (2022): «“Un tres que se sostiene y baila”: sentidos comunitarios de la experiencia sandinista en la escritura de Julio Cortázar», *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, núm. 9/2. <https://doi.org/10.15517/c.a.v19i2.51986>
- (2023): «De identidades y fronteras en conflicto. Disputas por la memoria sandinista en dos intervenciones culturales de Julio Cortázar», *Crítica y Resistencias. Re-*

- vista de conflictos sociales latinoamericanos*, núm. 17, pp. 53-66. <https://orcid.org/0000-0001-8922-8092>
- RIGNEY, Anne (2018): «Remembering hope: Transnational activism beyond the traumatic», *Memory Studies*, 11.3, pp. 368-380.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROTHBERG, Michael (2000): *Traumatic realism. The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- RUSSEK, Dan (2004): «Verbal/visual braids: the photographic medium in the work of Julio Cortázar», *Mosaic: A journal for the interdisciplinary study of literature*, núm. 37/4, pp. 71-86.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*, Cátedra, Madrid.
- SOSNOWSKI, Saúl (1979): «Imágenes del deseo: el testigo ante su mutación (Las babas del diablo y Apocalipsis en Solentiname de Julio Cortázar)», *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 10/1, pp. 93-98.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, París.
- VV.AA. (2018): *Sueño de Solentiname*, Fundación Jumez, México D.F.