

Cortázar:

De una proliferación de realidades a una síntesis conciliatoria

Maria Eugenia Escobar / Gilda Luongo Morales.

"De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad"

J. Cortázar

INTRODUCCIÓN A DOS VOCES.

El presente trabajo ha sido estudiado, globalmente, en forma explícita o implícita a partir del concepto usado por Josefina Ludmer "Proliferación de realidades" (1). Dicho concepto implica postular que a través de la literatura, como creación verbal, es posible vehicular múltiples realidades existentes en nuestro continente latinoamericano. Estas son resignificadas por el aparataje textual que estructura los textos. Sin embargo, constituye un llamado de atención para los lectores/as que habitamos el mapa territorial de América Latina y asimismo, nos obliga a un ejercicio de lectura que moviliza disquisiciones acerca de la diada arte/vida. Posibilita, por lo tanto, indagaciones que nos facilitan jugar con los ámbitos extratextuales, y permite a su vez generar nuevas aperturas de sentido. El corpus estudiado corresponde a dos cuentos de la última etapa de creación de Cortázar: *Recortes de Prensa* y *Apocalipsis de Solentiname* y de un texto novelesco de la misma década: *Libro de Manuel*.

Este corpus fue seleccionado porque comprende aspectos importantes relativos al cuestionamiento de la realidad y la ficción en la producción escritural de Cortázar. A partir de estos dos grandes ejes: proliferación de realidades y lo imaginario/lo real, articularemos la revisión de algunas figuras que son comunes a los tres textos en estudio.

Una primera figura, la constituyen los recortes de prensa, considerados como géneros discursivos simples, en términos bajtinianos,⁽²⁾ y que remiten a sucesos ocurridos en el aquí y el ahora de la realidad latinoamericana. Postulamos que la función de estos recortes de prensa en los textos estudiados es "testimonial". Vehiculan un tipo de denuncia, de advertencia, de alerta y de trabajo con la memoria, de lucha contra el olvido. Sin embargo, postulamos que estos tipos de discurso entran en correlación y coexistencia con la función estética de la creación textual de Cortázar.⁽³⁾ Se establece así un juego "fraterno y rencoroso" entre literatura y realidad.

Una segunda figura, sería el ser habitante de distintos territorios. Postulamos que esta figura permite activar desde nuestra lectura la problemática del centro/periferia. En los textos, en términos globales, está presente el juego del adentro/afuera; del estar aquí (París, Francia, Europa) pensando, recordando y actuando por un allá (Buenos Aires, Argentina, América Latina). Vinculado con esto y con los recortes de prensa encontramos la problemática de la creación literaria a partir de una memoria desde afuera y una memoria desde adentro. El centro/periferia se vincula con realidades que no se viven y que, sin embargo, se recuerdan, o que se activan a modo de recuerdo que genera la acción. Los recortes de prensa, son la conexión entre el allá y al acá.

La tercera figura presente en los textos en estudio es la función escritural. Cortázar explícitamente, en esta etapa, asume la función de autor/personaje. Se encuentra comprometido con la contingencia social y política del momento histórico que le ha tocado vivir y experimentar. Esto conlleva para él , interrogarse acerca del rol que el escritor debe adoptar en la lucha por la emancipación de los pueblos latinoamericanos. Sin embargo, esta interrogante sobre su práctica escritural, se torna compleja debido a que él no renuncia a la elaboración vinculada con lo lúdico, lo onírico, lo fantástico, que para algunos, resultan modos de creación reñidos con la función del escritor como testigo. Finalmente, para Cortázar, esta complejidad se resuelve a partir de la "conciliación" y la síntesis entre literatura y vida, entre la realidad y la ficción: "todo es lo mismo"⁽⁴⁾.

Por último, postulamos que la escritura de Cortázar, en los textos seleccionados, se inscribe en un cierto tipo de modernidad que se conecta con aquella que Berman (5) menciona como una modernidad que a pesar de ser agonista, mantiene ciertos vínculos, desde la contradicción, con una productividad y creencia en el futuro del ser humano, en el "hombre nuevo" y que podría ser capaz de abrirse camino entre las vicisitudes y peligros del futuro de la humanidad. Asimismo, se conecta con la creencia en los grandes relatos de la historia y las grandes utopías, tal como claramente lo explicita Lyotard (6) al establecer la diferencia entre Modernidad y Postmodernidad, adjudicando a la primera las características arriba mencionadas. En Cortázar, además, encontramos el anhelo y el deseo, del que también habla Berman, respecto de tener energía para iluminar aquello que nos depara el futuro en la incertidumbre y la angustia.

I.A . Aproximación a *Recortes de prensa*(7)

" como nosotras ahí jamás descritas y haciendo lo que debíamos hacer lo que teníamos que hacer."

Recortes de prensa . J. Cortázar.

"Proliferación de realidades": violencia dictatorial/violencia intrafamiliar

Desde el título, este cuento de Cortázar, nos enfrenta a una segmentación o suerte de fragmentación de un tipo de discurso informativo, periodístico. El epígrafe del autor entrega a su vez una advertencia (?) de cierta indeterminación en la intención. La realidad y la ficción son dos ejes que van a articular los dos cuentos seleccionados para el presente estudio.

La conjunción coordinante adversativa que inicia el epígrafe da cuenta de cierta oposición entre lo que el autor hace por el hecho de decir lo que dice y su intención. Este epígrafe nos parece una clave de interpretación del relato:

"Aunque no creo necesario decirlo, el primer recorte es real y el segundo imaginario".

En este enunciado se muestra la tensión que atraviesa el cuento desde el comienzo: *lo real/lo imaginario*. El acto de habla que implica el epígrafe nos obliga a interrogar al autor: ¿por qué dice algo que es innecesario de decir? Nos lo dice, sin embargo, para que nos detengamos un poco e interroguemos; creemos que lo hace también para que sigamos con él en un juego magistral.

Desde el epígrafe sentimos la irrupción de la realidad (recorte de prensa real) en este cuento de ficción. Esto hace que creamos en una invasión del ámbito de lo real, que es (?) y ha sido ajeno a la literatura. Entonces, asistimos al juego de Cortázar y lo jugamos. Este consiste en el desplazamiento textual de ambos ejes articulados en la narración.

Elegimos un concepto de Josefina Ludmer como instrumento del juego. Escuchamos hablar a la investigadora de la "proliferación de realidades" en la literatura argentina. Creemos que este efecto se logra en el cuento en estudio y que la multiplicación de realidades resignifica de este modo los dos ejes articuladores señalados en el epígrafe: *lo imaginario y lo real*.

Siguiendo el juego encontramos a los personajes: el escultor argentino, la escritora argentina, Noemí, y los integrantes de los recortes de prensa que se situarían, según nuestra lógica, en un nivel actancial distinto que la pareja. La acción ocurre en Francia, en la ciudad de París, en la calle de Riquet, al parecer un suburbio en el que se vive no muy fácilmente.

Los dos personajes del cuento en un primer nivel, son argentinos y artistas viviendo en Francia. La situación cultural que ellos padecen es la de extranjeros, latinos en Europa. En este sentido podemos pensar que ellos se relacionan con América Latina desde un (euro) centro. Este elemento territorial se encuentra ligado con la problemática centro/periferia. Ambos personajes se (re)conocen:

"En realidad nos conocemos mal, desde pedazos del tiempo que abarcan ya veinte años".(p. 65)

No sabemos mucho de ambos y su vinculación , no se señala ningún indicio de sus anteriores vínculos fragmentado por el tiempo, tal vez un tiempo de *aquí* y otro de *allá*. Sin embargo, por sus prácticas artísticas nos enteramos. El requiere de ella un texto que acompañe un libro que él prepara con algunas reproducciones (fotografías) de sus esculturas. La temática que él trabaja en sus esculturas es la violencia:

"la violencia en todas las latitudes políticas y geográficas que abarca al hombre como lobo del hombre" (pp. 65-66).

Sin embargo la narración está, en un comienzo, referida a Argentina y a la memoria que de ella se tiene fuera del país:

"Algo sabíamos de eso, una vez más dos argentinos dejando subir la marea de los recuerdos, la cotidiana acumulación del espanto a través de cables, cartas, repentinos silencios". (p. 66).

Esta es la huella que se va a ir marcando cada vez más y que no sólo permite la proliferación de realidades desde y hacia Argentina, sino aquella vivida en América Latina que todavía se mantiene en la memoria. Es necesario señalar una diferencia, que para los intelectuales latinoamericanos que han vivido el exilio, ha sido determinante. La memoria desde afuera, como exilados se articula de distinta manera que aquella que nos permite el estar adentro. No cabe duda que Cortázar lo siente de este modo.

Mucho se ha dicho al respecto, debates, polémicas entre los de adentro y los de afuera tratando de apropiarse de un terreno que sea el más legítimo (9) y que nos señale sin manchas. Sin embargo, creemos que la diferencia de dichas experiencias determina de alguna manera el vínculo con esas experiencias a través de la memoria. Creemos que estos debates son claves más que para tomar partido en la discusión, (pensamos que tanto Heker y Cortázar aducen razones legítimas) para señalar que las circunstancias de los exilios voluntarios e involuntarios gravitan de distintos modos en la problemática de la producción cultural en nuestro continente. Señalar esas diferencias y hacerlas productivas para nuestra diversidad es lo que más nos interesa.

Creemos que la fotografía, una de las obsesiones de Cortázar presentes en los cuentos en estudio, es en Cortázar una de las modalidades de trabajo con la proliferación de realidades, relevantes en significación y condensación que se asemeja a la creación que nos proporciona la memoria. Ambos modelados, memoria y fotografía, constituyen algo así como un doble de aquello que experimentamos en la realidad. Tal vez por ello ha sido uno de los signos claves en la narrativa de Cortázar. Este modo fotográfico de apropiarse de las experiencias sirve para quien desea o anhela establecer un vínculo con las realidades que ya no se viven (como habitación de territorios) sino a través de cables, cartas, silencios más o menos interrumpidos.

La recepción y producción de distintos tipos de textos culturales, es otro elemento que juega un papel fundamental en este cuento. Noemí debe mirar las esculturas del argentino para escribir un texto adecuado para ellos. Las esculturas que tematizaban la violencia fueron para ella: "ingenuas, sutiles, sin tremendismo ni extorsión sentimental". Inclusive la tortura:

"no había sido mostrada con la dudosa minucia de tantos afiches y textos y películas que volvían a mi memoria también dudosa, también demasiado proutra a guardar imágenes y devolverlas para vaya a saber qué oscura complacencia".

(pp. 66-67).

El texto que ella desea producir para esta modalidad de tratamiento de la violencia debería estar elaborado en ese mismo tono. Y es aquí donde surge, con toda la fuerza ideológica, política y ética que posee, el discurso testimonial. Irrumpe para develar tal vez la mezquindad de la ficción aún cuando se quiera como proliferación de realidades. Vuelve en este momento a funcionar en nuestra interpretación el pequeño enunciado del epígrafe: "..., el primer recorte es real".

Este primer recorte (corte de una realidad) es el testimonio de una mujer argentina Laura Beatriz Bonaparte Bruschtein, quien relata la muerte y desaparición de parte de su familia:

su hija, Aída Leonora Bruschtein Bonaparte

su yerno Adrián Saigón

su marido Santiago Bruschtein

la hermana de su nuera Patricia Villa y su prometido Eduardo Suárez.

su hija Irene Mónica Bruschtein Bonaparte

su yerno Mario Ginzberg

Este recorte, con lugar y fecha de publicación (*El País*, octubre de 1978, reproducido en *Denuncia*, diciembre de 1978) provoca en ambos personajes del cuento, una gran impotencia y rabia, una fijación de esas imágenes de horror que constituyen parte de la memoria de nuestro continente. Los sentimientos de los personajes son experimentados también por los lectores que inevitablemente actuamos comprometidos con el discurso testimonial de la sujeto. Hacemos las extrapolaciones de significados activando los marcos de referencia que poseemos con experiencias similares en Chile y en América Latina. (Recientemente, la matanza de mujeres, niños, niñas y bebés de la etnia tzotzil en México).

Es por ello que creemos que estos personajes, la madre que testimonia y los desaparecidos/as, corresponden a otro nivel actancial. Son personas/personajes que se infiltran en el texto de ficción de Cortázar y que al hablar en el texto literario contribuyen a remover nuestra recepción del texto. El juego interpretativo real/imaginario se hace más potente cuando establecemos el nexo con las secuencias narrativas que arman el segundo recorte de prensa.

Luego de compartir este episodio real ocurrido entre los años 1975 y 1977, Noemí se va de regreso a su casa habiendo aceptado elaborar un texto para el libro del escultor sin nombre.

Es en este momento cuando ocurre el episodio que origina el segundo recorte de prensa, que según el epígrafe es "imaginario".

Noemí sale a la calle después de haber compartido con el escritor, sabemos que él vive en una calle que corresponde a un suburbio no muy seguro en París, pero es un lugar donde "puede" vivir un artista argentino. Noemí no sabe por qué se desplaza del modo en que lo hace, tal vez porque en sus pensamientos hay imágenes de las mujeres muertas, específicamente de las manos cortadas de una de las hijas de Laura Bonaparte y contenidas en un frasco signadas con un número: la huella de que su hija fue brutalmente asesinada. El ámbito descriptivo de estas secuencias narrativas se hacen densas, espesas y un tanto ambiguas. la noche y las sombras

contribuyen a que la atmósfera no sea tan real. Son perfectas escenas de algún filme en las que el efecto de realidad transforma al texto.

Es en esta atmósfera cuando, en un momento, Noemí logra despejar su mente y ve a una niña sentada en un escalón de un portal . La niña tiene una actitud corporal apretada y cerrada, sus manos en la cara dan señas que algo le pasa. Noemí se acerca y le pregunta. La niña llorosa dice:

"Mi mamá-. Mi papá le hace cosas a mi mamá". (p. 74)

Después de eso, se le apega al cuello y llora desconsoladamente. La indeterminación de lo dicho por la niña "le hace cosas" es también polisémico, pensamos : le hace el amor, la viola, la castiga, le pega, la ayuda. Esta manera de decir colabora en la indeterminación de los sentidos de la escena. La niña luego se aparta y comienza a caminar. Noemí la sigue. El ámbito es confuso, todo está en penumbras y no se distingue bien: algo que parece jardín es más bien una huerta alambrada; los portales son descritos con palabras que hacen pensar en un campo de concentración o de prisioneras/os (pabellón con techo de zinc o latas, barracas) más que en una población.

Llegan a un zaguán y la niña le indica con el dedo, Noemí ve una puerta entornada y algo de luz que se filtra entre las rendijas. No sabe por qué continúa y no se va. No se explica el absurdo de continuar en algo que no le incumbe. Noemí lo primero que percibe son olores a quemado y gemidos o alaridos entrecortados. Entreabre la puerta y aparece una escena ferozmente descrita. Un hombre dándole la espalda, una mesa con un mantel de diario, botellas de vino y una cama con un cuerpo de mujer desnudo y amordazado, las manos y los pies atados a la cama. El papá de la niña le hacía cosas a la mamá: se llevaba el cigarrillo encendido a la boca y luego lentamente lo bajaba hasta el cuerpo de la mamá y lo apoyaba en un seno. Entonces el gemido se incrementaba. Noemí vio el cuerpo de la mamá entero llagado. Destacamos un enunciado que indetermina lo que Noemí hace en un primer momento:

"El alarido y la sacudida del cuerpo en la cama que crujió bajo el espasmo se mezclaron con cosas y actos que yo no escogí y que jamás podré explicarme." (p. 76)

Noemí descarga el taburete desvencijado encima del papá. Cuando Noemí busca con la mirada a la niña en la puerta ésta ya no está, se ha ido. Todo lo que sigue es percibido y descrito como:

"Lo que vino después pude haberlo visto en una película o leído en un libro, yo estaba allí como sin estar, pero estaba con una agilidad y una intencionalidad...."

(p. 77)

Esa sensación de ver un filme es lo que pensábamos a partir de las escenas descritas, como lectoras y también es lo percibido por la narradora Noemí. Lo que ocurre a continuación es algo así como la venganza feroz de ambas mujeres que vehiculan tipos de violencia. Noemí la violencia de las dictaduras militares y la mujer (la mamá) la violencia doméstica, que es tan real y feroz como la primera. Noemí la libera de sus amarras y entre las dos levantan al hombre del suelo para ponerlo en la cama, lo desnudan, lo atan y lo amordazan. Sin embargo, Noemí señala:

"Lo que sigue no lo sé, veo a la mujer siempre desnuda, sus manos arrancando pedazos de ropa, desabotonando un pantalón y bajándolo hasta arrugarlo contra los pies, veo sus ojos en los míos, un sólo par de ojos desdoblados y cuatro manos arrancando y rompiendo y desnudando[...], ahora que tengo que recordarlo y que tengo que escribirlo *mi maldita condición y mi dura memoria me traen otra cosa indeciblemente vivida, pero no vista*, un pasaje de un cuento de Jak London en el que un trampero del norte lucha por ganar una muerte limpia mientras a su lado, vuelto una cosa sanguinolenta que todavía guarda un resto de conciencia, su camarada aúlla y se tuerce torturado por las mujeres de la tribu y que hacen de él una horrorosa prolongación de vida entre espasmos y alaridos, matándolo sin matarlo, exquisitamente refinadas en cada nueva variante, jamás descrita, pero ahí, *como nosotras ahí jamás descritas y haciendo lo que debíamos hacer lo que teníamos que hacer*." (El destacado es nuestro, p. 78)

Nos parece interesante que en un primer instante Noemí esté afuera. Ella ve a la mujer que hace, pero no se ve a sí misma, sin embargo a partir de la memoria y el cruce con un relato de London, Noemí señala en el *nosotras* un colectivo de mujeres que deben y tienen que hacer "eso": la tortura como venganza. La descripción hecha con anterioridad al texto citado menciona las imágenes que vienen a la memoria de Noemí durante el proceso de inversión de la torturada por el torturado. Esas imágenes son las de las mujeres asesinadas y las manos en el frasco como

imágenes obsesivas que claman venganza. Es el acto que ella no se podrá explicar y que legitima la violencia como mano de vuelta del ejercicio de poder arbitrario, perverso y represor.

La narración de Noemí da cuenta de la sorpresa del acto, del tomar la venganza a través de la tortura y aplicar en un hombre la tortura para muchos que merecieron lo mismo porque a su vez habían torturado. Ella finalmente entre la indeterminación y el vértigo de lo hecho, regresa a su casa, se emborracha, duerme muchas horas y luego trabaja toda la tarde escribiendo. Lo que escribe es la experiencia de tortura vivida y se la cuenta por teléfono al escultor, explicándole que es lo que él le pidió: el texto para su libro.

El acto de escritura está funcionando aquí a modo de ejercicio o práctica que exorciza la experiencia brutal (que puede llegar a ser real): ser testigo de la tortura de que es víctima la niña que sabe que su padre le hace cosas a su mamá, la tortura a la mamá con quemadas de cigarrillo y la tortura a ella misma que debe o tiene que torturar para vengar la tortura a los otros/as. De este modo la escritura de Noemí se constituye en la réplica de lo que el autor, Cortázar, hace al elaborar este cuento articulado por el eje de lo real/lo imaginario.

Creemos también que el acto de escritura de Noemí surge de la vinculación con una experiencia vivida por este personaje en un nivel más puramente ficcional de la narración: esculturas, escritura, fotografías de las esculturas. La recreación de la experiencia que contiene rasgos importantes de vaguedad e indeterminación se vincula con las fotografías que reproducen las esculturas del artista argentino, de este modo esta instancia podría cerrarse aquí constituyendo un núcleo cerrado de lo que es la creación artística. Sin embargo, la siguiente secuencia narrativa transforma, según nuestra lectura el rango artístico cerrado de este nivel.

El escultor le envía una carta a Noemí agradeciéndole su texto y comentándole que él ha descubierto que su escrito se ha inspirado en un *recorte de prensa* del *France Soir* (que debemos recordar que es imaginario, según el epígrafe). Le comenta que al comienzo le había creído que el relato era verdadero, pero que era demasiado dramático. El recorte de prensa venía en la carta, pero al abrir la carta ella rompió sin darse cuenta parte del recorte. La síntesis noticiosa, fragmentada por el pedazo que falta, daba cuenta del hallazgo del macabro y sádico crimen de un plomero atado en un camastro. La policía buscaba a la concubina y se mencionaba a la hija

perdida. Hay una fotografía en el recorte del lugar que se señala como suburbios de Marsella. Noemí reconoce, por la fotografía, exactamente el lugar en el cual había estado días atrás.

Noemí toma un taxi y regresa al lugar que ella cree en la calle Riquet. Desconoce el lugar porque a la luz del día es diferente. No es ese el lugar porque el otro es en los suburbios de Marsella. Las confusiones territoriales, sin embargo, no resuelven el cuento. Noemí encuentra allí a la misma niña de esa noche que sale arrancando cuando la ve. Una portera se le acerca y le pregunta si es la asistente social. Le señala que en la mañana la policía había venido a averiguar por la niña perdida y que una asistente social se haría cargo de ella. Noemí se mete a un café y se pone a escribir el final de la historia. Debía estar completa para acompañar las esculturas del artista argentino.

El recorte de prensa como tipo de discurso que funciona en los textos informativos viene a relativizar la supuesta ficción del segundo recorte. Lo que aparecía vago e indeterminado en el relato de Noemí, es confirmado por el recorte de prensa, aun cuando el lugar no es el mismo, pero la niña sí es la misma. Después de esta vaguedad, tal vez es importante señalar que da lo mismo el lugar, o que aquello puede suceder en cualquier lugar.

Es interesante, además, destacar el potencial del testimonio que posee el episodio de la mujer torturada y la incidencia que tiene en nuestra cultura. La mujer golpeada en nuestra cultura y en otras, desgraciadamente, no es una ficción. Cualquier relato de este tipo puede y debe tener un fuerte correlato con la realidad. En este sentido creemos que el cuento de Cortázar establece un interesante juego desde la perspectiva de las construcciones culturales de género y la violencia que ellas pueden generar en nuestra cultura.

Ligado a lo anterior, nos interesa también destacar la cuestión de la presencia de las mujeres en el cuento. Tal vez son varias las entradas desde la lectura a las figuras femeninas, sin embargo nos interesa destacar la presencia de la denuncia o testimonio en boca de mujeres en América Latina así como aquellas acciones de mujeres que rompen con el estereotipo que de ellas se tiene. El testimonio de mujeres en América Latina cruza no sólo la ficcionalización de temáticas sino el trabajo de producción de relatos y narrativas que se escapan de los modelados literarios canonizados y estables disciplinariamente.

Laura Bonaparte se arriesga a entablar una denuncia por asesinato al Ejército argentino, cuestión que trae como represalia toda la serie de desapariciones y muerte en su familia. Nos parece que este personaje/persona en el cuento muestra una imagen de la mujer que es capaz de resistir y enfrentar valientemente el ejercicio de poder autoritario de las dictaduras. Las construcciones culturales de género, relativas a las mujeres, que frecuentemente muestran la mayoría de los escritores en el imaginario cultural, suelen ser débiles e indecisas, así como pasivas ante su contexto político-cultural. Sin embargo, en este cuento se genera un imaginario otro de las mujeres.

La niña del cuento es capaz de articular con su voz la denuncia de su padre (y a pesar de ser su padre) y es capaz con sus gestos de provocar a Noemí para que la siga.

Noemí, es capaz de reaccionar aun cuando no sabe cómo ni por qué actuó como lo hizo, de manera solidaria con la mujer víctima de la tortura y también es capaz de actuar en la tortura para vengar la triple acción de ella; tal vez deja de ser aquella que se situaba en el lado de los no torturadores, pero también decide por sí misma sacar la rabia y la impotencia acumulada.

La mamá es capaz de decidir también el acto de tortura para su marido. Creemos que ella y su cuerpo llagado constituye una presencia silenciosa en nuestra cultura.

Todas ellas son modelos virtuales y reales de mujeres que se constituyen en sujetos de su actuación y vínculo con su contexto social-político y cultural.

I. B. Aproximación a *Apocalipsis de Solentiname* (8)

"La fotografía es el registro del tiempo interrumpido de lo que fue y construye sobre el papel emulsionado un "doble" de la realidad"

R. Barthes

"El arte y la vida en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso"

J. Cortázar.

Creemos que en este relato Cortázar articula sus experiencias personales de modo simple y muy cotidiano, para complejizar el final del relato con una solución inesperada de las que abundan en sus cuentos, sobre todo en aquellos que se vinculan con la corriente de lo fantástico.

En este texto, el narrador coincide con el autor real y pensamos que este y otros elementos nos entregan indicios para relacionarlo con lo que podríamos señalar como escritura autobiográfica. Pensamos que la intención es referirse a ciertos tópicos de la creación literaria así como al contexto real de América Latina. Estas preocupaciones lo han rondado como obsesiones. El tono que recorre el relato es intimista y se mueve a nivel de las emociones y de los afectos más que de los acontecimientos.

Existen varios elementos en la narración desde la perspectiva intertextual. El viaje es el motivo a través del cual se establece el vínculo con la gente de América Latina. El cuento se articula a partir de la experiencia de Julio Cortázar en un viaje de contacto con otros escritores, amigos y con una diversidad de gente preocupada de establecer conexiones latinoamericanas. Lo reciben los ticos de Costa Rica. Pero él sabe que también tendrá que dar entrevistas de prensa y que deberá escuchar las mismas preguntas 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 debe estar comprometido?"; "[...] y si por si acaso es chez San Pedro la cosa no va a cambiar, a usted no le parece que abajo escribía demasiado hermético para el pueblo?" (p. 95).

De este modo Cortázar da cuenta de aquellos temas que lo interrogan también desde los otros. Pensamos que este cuento, en particular, intenta dar respuestas al menos a ciertas preguntas, sobre todo a esas repetidas acerca de su compromiso y la escritura.

La cotidianeidad del relato se da en una línea muy simple, pero de pronto toma una forma dialógica que nos permite pensar que hay una intención clara de comunicación con los lectores:

"siempre me conmueve que alguien como Ernesto venga a verme y a buscarme, vos dirás que hiervo de falsa modestia, pero decílo no más viejo, el chacal aúlla, pero el ómnibus pasa, siempre seré un aficionado, alguien que desde abajo quiere tanto a algunos que un día resulta que también lo quieren" (p. 96).

En esta cita se refiere a Ernesto Cardenal que se ha enterado de su visita a Costa Rica y ha querido invitarlo y llevarlo él mismo a Solentiname, el archipiélago en el que Cardenal tiene su comunidad místico-religiosa. Además, su intención es la de protegerse frente a las apreciaciones que los otros puedan tener de él. La falsa modestia es percibida tanto más por él que por los lectores.

Durante el viaje en el relato, Cortázar hace comentarios acerca de las conversaciones que tiene con escritores respecto de la creación de poetas, tales como José Coronel Urtecho, Roque Dalton, Gertrude Stein. Las menciones de poetas latinoamericanos, la presencia de dos de ellos, Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho, así como la mención de una poeta norteamericana y lesbiana, funcionan como intertextos referidos a la cuestión de fondo del relato: arte y vida/literatura y vida.

Pensamos también que la presencia de la poesía, está en diálogo con una de las formas preferidas del autor para su creación: el cuento. No en vano Cortázar define al cuento como:

"hermano misterioso de la poesía"

"Vida, expresión escrita de esa vida"

"síntesis viviente o vida sintetizada" (9).

También la fotografía como intertexto y como texto está funcionando en este relato. Hubo fotos en el camino, señala Cortázar. Las fotos constituyen el núcleo de este relato porque establecen el vínculo temporal entre el pasado del viaje a Centro América en el relato y el presente de Europa, de París, lugar en donde Cortázar recepciona el recuerdo reproducido por las imágenes captadas en una instantánea, y además, lugar en el que vive y en el cual el cuento se resuelve como territorialidad de fuera y temporalidad que no vuelve, pero que se repite en América Latina.

Llegan a Solentiname y lo primero que ve son las pinturas hechas por los campesinos de la zona. Pinturas que son descritas de la siguiente manera:

"todas tan hermosas, una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza: vaquitas enanas en prados de amapolas, la choza de azúcar de donde va saliendo la gente como hormigas, el caballo de ojos verdes contra un fondo de cañaverales, el bautismo en una iglesia que no cree en la perspectiva y se trepa o se cae sobre sí misma, el lago con botecitos como zapatos y en último plano un pez que ríe con labios de color turquesa" (p. 98).

La ingenuidad y la sencillez de estas obras de los campesinos son casi idílicas, están vinculadas con el tipo de vida de la Comunidad y el misticismo que en ella hay. La opción de vida de la comunidad de Cardenal es vista desde una eticidad que valora y respeta esa diferencia.

Estas pinturas, sin embargo, están a la venta para ayudar a la comunidad a "tirar adelante" . No corresponde al fenómeno de cierta vanguardia y de cierta modernidad de *l'art pour l'art*. Es más bien un arte que está en conexión con la Comunidad. Este es un espacio que vive en la precariedad económica y también en el riesgo, en la amenaza político y social. Cortázar señala nuevamente el carácter común de riesgo de toda América Latina. Este hecho es el que persigue a Cortázar, escritor latinoamericano viviendo en Europa, como una obsesión.

Cuando se acerca el tiempo del regreso, nuevamente él piensa en las fotografías que pueden facilitarle la reelaboración de las pinturas, la recreación de ese entorno habitado por sencillos habitantes creadores. Toma fotografías de todos los cuadros y recibe por parte de Ernesto Cardenal los epítetos de: "ladrón de cuadros", "contrabandista de imágenes".

La vuelta a París significa la nostalgia, el encuentro con "Claudine calladita" y "la vida de reloj pulsera". En esa elección de vida de Cortázar, podían estar los recuerdos y la memoria del pasado viaje. Pero también similar a la memoria estaban las fotografías y con ellas la escritura (Cortázar señala que el cuento es a la fotografía como la novela es al cine). La preferencia de Cortázar por revivir las imágenes de las fotografías de los cuadros de los campesinos de Solentiname lo llevan nuevamente a articular la dicotomía arte/vida:

"pero por qué los cuadritos primero, por qué la deformación profesional, al 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."
(p.101).

Esta idea de conjunción entre el arte y la vida es la síntesis que Cortázar intenta al elaborar este tipo de cuentos y algunos escritos respecto del compromiso del escritor con su entorno cultural, político y social. Señala Cortázar al respecto, en una carta a Roberto Fernández Retamar:

"Insisto en que a ningún escritor le exijo que se haga tribuno de la lucha que en tantos frentes se está librando contra del imperialismo en todas sus formas, pero que sí sea *testigo* de su tiempo como lo querían Martínez Estrada y Camus y que su obra y su vida ()pero cómo separarlas?) den testimonio en la forma que les es propia". (10).

Cortázar, en su casa de París, comienza a mirar las diapositivas de la misa en Solentiname, queriendo quedarse en cada una de ella más tiempo de lo debido. De pronto, en el lugar de las fotografías de las pinturas comienzan a aparecer escenas de muerte y de tortura. La primera, de un muchacho con un agujero en la mitad de la frente, rodeado de esbirros con metralletas. La reacción de Cortázar es pensar en algún tipo de equívoco, sin embargo antes estaban las de la misa y esas estaban bien ; la segunda es una escena de cuerpos amontonados, boca arriba, "mirando el cielo desnudo y gris", detrás un grupo de uniformados; la tercera escena, es en una calle Corrientes con San Martín, desde un auto negro le apuntan a alguien; luego una escena de tortura a una mujer encima de una mesa; luego la escena de la muerte de Roque Dalton asesinado en El Salvador en 1975.

Las escenas de horror se suceden en la pantalla y en distintos lugares de América Latina. Las escenas se detienen y Claudine le pide que se las muestre. Cortázar rebobina y sale a preparar un trago para ella. Una vez en el baño, Cortázar no sabe si vomitó, lloró o simplemente estuvo sentado al borde de la bañera.

Las pinturas de los habitantes de Solentiname y la reproducción de ellas a través de las fotografías, vehiculan la proliferación de realidades dolorosas de nuestro continente. Cortázar actúa como el sujeto a través del cual se pueden prever estas situaciones límites: es un visionario. La denuncia de la amenaza existente en los países latinoamericanos en el relato de Cortázar nos presenta al escritor asumido como testigo de su tiempo.

Podríamos señalar que en este relato están presentes las reflexiones que desde la década del '60 el autor argentino venía elaborando. Es importante señalar, sin embargo, que la producción de estos cuentos con una línea política más clara ocurre en la década del setenta en adelante.

Es necesario decir algo respecto del final en el que Claudine, la mujer de Cortázar, también mira las fotografías de Solentiname, no obstante ella ve las pinturas y no las escenas de masacre, muerte y represión. Interrogamos esta situación y pensamos que hay varias respuestas: Claudine está fuera de la sensibilidad del escritor para percibir la amenaza a través del compromiso de la creación; tal vez Claudine no puede llegar a ver la amenaza porque ella es europea y no alcanza a tener la visión de los/las latinoamericanas/as; Claudine es mujer y además europea y no está comprometida con las realidades o problemas políticos y sociales de nuestro continente. Dejamos abiertas estas posibilidades de interrogantes puesto que el texto y el contexto en el que se produce esta escritura así lo permiten.

Gilda Luongo Morales

II. Aproximación a *Libro de Manuel* (11)

Editado por primera vez en 1973, *Libro de Manuel* es un texto novelesco en el que se entrelazan y cristalizan diferentes reflexiones y polémicas que Julio Cortázar mantuvo con la intelectualidad latinoamericana. Cabe destacar entre ellas el rol del escritor y su función político-social; su anhelo de contribuir, a través de sus escritos, a la configuración del "hombre futuro", libre de tabúes tradicionales, hombre que logre armonizar lo erótico y lo lúdico con lo político contingente.

La manifiesta creencia y apoyo de Julio Cortázar a la lucha por la emancipación de los pueblos latinoamericanos estuvo basada en su entusiasmo por el triunfo de la Revolución Cubana y por sus viajes a Nicaragua, en la clandestinidad, antes del triunfo de la Revolución Sandinista y después de ella. Su fundamentación por la causa revolucionaria está presente en la gran mayoría de sus publicaciones posteriores a 1970. *Libro de Manuel*, constituye - a nuestro juicio- una síntesis de sus reflexiones tanto estéticas como políticas.

Sin desmedro de lo anterior, nuestra lectura de *Libro de Manuel* intentará mostrar que este texto novelesco se inscribe en un discurso mayor, el de la Modernidad en América Latina. En él advertimos aún la creencia en los metarrelatos, entendiendo éstos como ciertos códigos de interpretación de la historia, tales como el marxismo e inclusive la idea del pueblo como rey de las historias.

Dicho de otro modo, advertimos en *Libro de Manuel* una cierta fe en explicaciones globales y totalizantes. De allí su carácter de "legado", mensaje, demostración de que los errores del presente histórico bien pueden corregirse en el futuro. Serán los Manueles del mundo - como veremos - los que podrán llevar a cabo lo iniciado por su generación precedente. En síntesis, creencia en las grandes utopías de la historia como discurso propio de una Modernidad.

En *Libro de Manuel* convergen lo testimonial, lo lúdico y lo onírico. Estos tres elementos se van mimetizando gradualmente en el texto hasta lograr su "conciliación" final, aun cuando, esta "conciliación" no ha tenido nada de fácil, como acaso lo muestre el confuso y atormentado itinerario de algún personaje" (*Libro de Manuel*, p.8)

En este relato novelesco se narran diferentes historias, que como apuntamos, convergerán al final del texto.

En primer lugar, se narra la historia de la Joda, grupo subversivo y marginal que tiene su centro de acción en París y al cual pertenecen agentes de varias nacionalidades, en su mayoría latinoamericanos.

En segundo lugar, *Libro de Manuel*, es la historia de Andrés Fava, narrador personaje, intelectual argentino que se ve enfrentado a la alternativa de sumarse o no a las acciones de la Joda, como asimismo, a la búsqueda de una salida armónica a la disyuntiva entre acción y pasividad.

En tercer lugar, el texto es una historia que se construye -a modo de álbum - para un niño llamado Manuel. En la sincronía de las actividades de la Joda él tiene sólo tres años, pero a juicio de sus padres el álbum en construcción podrá entenderlo y descifrarlo en el futuro.

La historia que se le articula a Manuel, por su parte, deviene "nuestra historia", la de los lectores/as, ya que el álbum para el niño se realiza sobre la base de pegotes periodísticos que son insertados en el texto novelesco y que Susana -su madre- traduce del francés para que los otros se informen. De este modo, se suma la traducción a la narración misma, no pudiendo, por tanto, los lectores sustraernos a su lectura.

En cuarto lugar, es la narración fragmentada del sueño, el de Andrés, que repite eslabones rescatados de la memoria, cuyo final, una frase imperativa, hace salir a la superficie los mensajes, la intencionalidad que el mismo Cortázar asigna su texto.

Observamos que el elemento lúdico inicial de las primeras acciones de la Joda terminan en secuestro, violencia y muerte; el elemento onírico comienza incluyendo música y escenas de películas, para concluir con una frase imperativa dirigida al compromiso político. El álbum de recortes para Manuel, testimonio de la historia de la Joda, comprenderá no sólo curiosos y humorísticos recortes de diarios, sino también detallados informes de Amnistía Internacional y del Tribunal Russell sobre la tortura. Dicho de otro modo, en nuestra lectura del texto de Cortázar observaremos cómo los elementos que configuran la tríada estructural de lo testimonial : lo testimonial, lo lúdico y lo onírico tienden a una síntesis final en que lo testimonial predomina, acorde con la intencionalidad que el autor le asignó a su texto: "intencionalidad que apunte a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro" (Carta Fernández Retamar).

A partir de su intencionalidad explícita, entenderemos a *Libro de Manuel* como un texto "programado" en el sentido que Julia Kristeva asigna a este término. Kristeva (12) en *El texto cerrado* apunta que un texto novelesco se encuentra programado cuando en su inicio encontramos un planteamiento explícito del autor, en relación a lo que aspira que su libro sea. Esta programación es evidente en el libro de Manuel, cuyas tres primeras páginas indican la orientación con que Cortázar desea que el relato que vendrá a continuación sea entendido por sus lectores. Escribe Cortázar en su proposición:

"Lo que cuenta, lo que yo he tratado de contar, es el signo afirmativo frente a la escalada de desprecio y del espanto, y esa afirmación tiene que ser lo más solar, lo más vital del hombre: su sed erótica y lúdica, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida en una tierra ya libre de este horizonte diario de colmillos y de dólares" (p. 8).

Luego de esta programación explícita, observamos la presencia de dos pilares que, a modo de díadas contradictorias, se van entrecruzando en el decurso narrativo. Por un lado nos encontramos con las acciones llevadas a cabo por los miembros de la Joda y por otro, con la búsqueda totalizante de Andrés. Ampliando lo anterior, observamos que mientras los primeros se encargan de ir cumpliendo cada una de las actividades subversivas, Andrés permanece al margen, observando este quehacer, del cual de algún modo se va sintiendo cada vez más partícipe.

Se presentan, diádicamente, dos tipos de acción: las acciones homogéneas de la Joda con agentes que podemos caracterizar como planos y estáticos. Ellos son los encargados de llevar a cabo un tipo de secuencias, las que se agrupan polarmente en un extremo de la díada. En el otro extremo encontramos a Andrés, cuya acción está representada en su búsqueda. Esta no apunta a un sólo sector de la realidad, sino a varios, hacia la búsqueda del conocimiento, el deseo de saber, al autorreflexión, sus relaciones con los otros, con los que le toca vivir, su rechazo a una acción de la que se siente parcialmente comprometido, su aspiración a entrar en un ciclo mayor, que acoja todas sus dudas e intereses sin omitir ninguno.

Esta búsqueda particular y aislada, en oposición a la acción colectiva de los miembros de la Joda incide nuevamente en la programación explícita con la que se inicia *Libro de Manuel*:

"Más que nunca creo que la lucha en pro del socialismo latinoamericano debe enfrentar el horror cotidiano con la única actitud que un día le dará la victoria, cuidando precisamente, celosamente, la capacidad tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría". (p. 8).

Esta "actitud", que comprende no sólo la acción política sino elementos que el hombre no debiera olvidar en el futuro, son el amor, el juego y la alegría. Este es el gran dilema del ser humano, a Juicio de Cortázar. Así en *Libro de Manuel*, ambas acciones, la búsqueda individual y la colectiva, que se nos presentan como conflictivas y contradictorias, se resuelven al final. La forma que adopta esta "conciliación" en el texto está dada en la evolución que experimenta Andrés.

Hemos indicado someramente que *Libro de Manuel* es un "libro para las generaciones futuras". Sin embargo las acciones de la Joda, el final trágico de un par de sus agentes, la atmósfera de ese presente histórico no podrá conocerse si alguien no se encarga de dejar a Manuel el testimonio de su existencia. Así, la función de dar "realidad" a la Joda, de dar testimonio de su existencia es asumida por Andrés. El introducirá en esta práctica sus individualidades características a las que suma el único quehacer posible para él: la escritura.

Y es aquí donde podemos retomar la función que Cortázar asigna, en esta década, a la literatura: la denuncia social. Así lo explicita en una entrevista publicada en *El Día* en México, abril de 1973:

"Esta novela nació de un cotidiano sentimiento de horror, de vergüenza, de humillación personal como latinoamericano frente al panorama del colonialismo

y el gorilismo entronizados en tantos de nuestros países".

La función testimonial del escritor consistiría, por tanto, en dar respuesta, actuar mediante su oficio escritural. Muy probablemente no le corresponda a un escritor participar ni en Jodas, ni secuestros, pero sí puede dejar testimonio de lo que vio, escuchó o leyó. Identificándose con Andrés y su "confuso y atormentado itinerario" añade Cortázar:

"Ese hombre sueña algo que yo soñé tal cual en los días en que empezaba a escribir y, como tantas veces en mi incomprendible oficio de escritor, sólo mucho después me di cuenta de que el sueño era también parte del libro y que contenía *la clave de esa convergencia de actividades hasta entonces disímiles*" (el subrayado es nuestro).

Así este autor comprometido con su presente histórico, que aún cree, que tiene fe en las revoluciones latinoamericanas, en las grandes utopías de la humanidad, en el hombre nuevo representado por los Manueles del mundo, inscribe al discurso de Julio Cortázar dentro de la Modernidad, último eslabón de la larga tradición que parte con el siglo de las Luces, la Revolución Francesa y los pilares basados en la Libertad, Igualdad y Fraternidad. Nuestra lectura no logra escapar a la nostalgia que comprende tanta creencia derrumbada y tanta utopía convertida en cliché.

De "La Joda" a la "Gran Joda Definitiva".

Como un segundo paso en nuestra lectura del texto mostraremos las grandes secuencias de acción en que se inserta el grupo de la Joda, señalaremos junto a ellas la actitud que Andrés va adoptando en su decurso.

Hemos definido a La Joda como un grupo subversivo que tiene su centro de actividades en París. Sus operaciones en un comienzo están encaminadas a trastornar el orden establecido, especialmente en lo que se refiere a la vacuidad de los lugares comunes. En general, están al servicio de mostrar el carácter lúdico y humorístico del grupo. Las primeras secuencias reciben en el texto el nombre de "microagitaciones". Veremos, en lo que sigue un par de ellas.

Gómez y Susana, agentes de la Joda, van a las Galeries Reunies, donde se realizan ofertas anuales en la venta de diferentes artículos. Los dueños del establecimiento han denominado este evento como "el barrido del año". Llegan los agentes señalados y sirviéndose del slogan, provocan un escándalo aduciendo que nunca antes habían visto algo semejante, que públicamente se dijese que barren una vez por año y que el público, a pesar de ello y del peligro consiguiente que esto puede provocar, viene y además compra.

La etapa de las microagitaciones -siete en el texto- concluye con la historia de los "fasos y los fofos". Roland, Monique y Susana van a un Restaurante en el que se venden también cigarrillos y fósforos. Ayudándose entre ellos, distraen al cajero y cambian los cigarrillos nuevos por los usados . Igual cosa hacen con los fósforos. Esperan hasta que un cliente compre alguno de estos productos, para así provocar el efecto deseado, que va desde la estupefacción, hasta la ira.

Los significados que se les otorgan a esas microagitaciones varían. Marcos, líder de la Joda, dice al referirse a ellas:

"Estos tipos no se convencen así nomás de que el orden establecido se ha venido abajo y les sale un pucho hediondo." (p. 80)

Andrés, por el contrario, comenta:

"...el que te dije, Lonstein y yo estábamos ahí sin decir nada en la medida en que éstas microagitaciones no nos daban la impresión de servir para gran cosa". (p. 75)

La actitud de Andrés es, en esta etapa, abiertamente contradictoria a las acciones de la Joda. Por una parte, piensa que estas no parecen servir mucho y también se muestra escéptico en lo que se refiere al contenido ideológico de las mismas. Así se lo manifiesta a Marcos:

"Cuando te enteras que según una asociación responsable hay doscientos cincuenta mil presos políticos en este pañuelito de mierda, entonces tus fósforos usados no parecen precisamente entusiasmantes".(p. 199)

La preocupación central de Andrés está dirigida a mantener su propio espacio, donde puede proseguir su vida tal como ha sido hasta ese momento. Su única preocupación real respecto de la Joda es advertir que su compañera Ludmilla lentamente se ha ido incorporando a esta acción, con lo cual se siente bruscamente solo:

"Siempre he sido un egoísta, me joroba que vengan a sacarme de una música o una lectura y esa mañana era todavía peor porque la novela francesa no había sido más que una especie de supositorio para borrar el hasta luego de Ludmilla."(p.114)

Marcos hace caso omiso de los comentarios de Andrés y se muestra feliz de saber que el diario *France Soir* ha publicado algo relacionado con la microagitación de los fasos y los fofos:

"moraleja una noticia en France Soir ha dejado a todo el mundo preguntándose qué pasa si ahora los cigarrillos, esa cosa perfecta que asegura que se está despierto, normal y con un gobierno que controla las riendas del carro del Estado..., entonces quiere decir que algo no anda y ya no es cosa de soltar así no más un franco cincuenta y salir confiadamente con un paquete de fasos en el bolsillo".(p. 82)

Concluida en estos términos la primera gran secuencia de las acciones de la Joda con predominancia del elemento lúdico, nos encontramos con una nueva etapa caracterizada por la labor política clandestina de sus miembros, sus primeros encuentros reales con la policía y las

transgresiones significativas a la oficialidad. Sin embargo, el carácter lúdico está siempre presente, aun cuando se trate de empresas cada vez más riesgosas. Así por ejemplo, la operación de "los peludos reales y el pingüino turquesa" que examinaremos a continuación.

En esta operación participan una pareja de argentinos: Gladys, funcionaria de Aerolíneas Argentinas y su compañero Oscar Lemos, miembro de la Sociedad Argentina de Zoofilia. Se trataba de hacer lo siguiente. Oscar ha realizado en Argentina contacto con el viejo Collins, falsificador de dólares. El dinero falsificado era necesario llevarlo a Europa sin que las autoridades policiales se enterasen. Para ello, Oscar convence a la Sociedad de la cual es miembro, de obsequiar al gobierno francés una especie muy rara de animal: el pingüino turquesa. Finalizados los trámites oficiales, el container en el que el pingüino debe viajar a París tiene doble fondo en el cual se encuentran escondidos mil dólares falsificados por el viejo Collins. Con la ayuda de Gladys, Oscar viaja a París con el pingüino. Las personas que se presentan en el aeropuerto para recibirlos son los miembros de la Joda. Llevan al pingüino a casa de Lonstein y se disponen a cambiar los dólares falsos en diferentes bancos parisinos. Pero la policía sigue sus pasos y efectivamente "la tuerca de la Joda se iba apretando cada vez más". La policía dicen los periódicos, investiga una cadena que comienza en Orly. Pese al peligro, la operación resulta un éxito.

Para los agentes de la Joda, la acción debe proseguir hacia un nuevo eslabón. Ellos prosiguen tomando y haciéndose cargo de las posibles consecuencias que estas acciones les acarreen.

Lonstein, refiriéndose a esta etapa, comenta:

"Cuanta locura necesaria, hermanito, locura inteligente y entradora que acabe por dislocar a las hormigas. Liquidar la noción de eficacia del adversario.....porque mientras sea él quien la imponga nos condena a aceptarle sus cuadros semánticos y estratégicos. Ahí está, es un problema de reflejos condicionados, negarse a aceptar las estructuras esperables y lógicas. Las hormigas esperan un toro y Marcos les larga un pingüino, por decirlo de alguna manera" (pp. 200-201).

En forma paralela a la acción de cambiar los dólares falsos por francos, los agentes de la Joda comienzan a vislumbrar el secuestro del "Vip". Los primeros pasos hacia la realización están vistos desde la óptica del que te dije, quien comienza a modificar su apreciación de la Joda:

"El mimeógrafo ronroneaba en el fondo del cuarto, insonorizado lo mejor posible por el biombo reforzado con cobijas y un disco de Anibal Troilo, Pichuco. En manos de Gómez y Monique trabajaba diez veces mejor y los materiales en francés y español estaban casi listos..., el que te dije les echó una ojeada y se asombró del laconismo y la objetividad de documentos aparentemente destinados a provocar reacciones más convulsivas, en todo caso las exigencias de la Joda se especificaban con toda claridad y los de la Reuter y demás agencias washingtonianas tendrían que usar toda la pomada retórica para deformarlas". (p. 121).

En esta segunda gran secuencia es importante subrayar que ya se ha iniciado el proceso de cambio de los agentes más pasivos: Andrés, el que te dije y Lonstein. Este último ha consentido esconder en su departamento al pingüino turquesa. Por otro lado el carácter lúdico de las empresas cometidas comienza a decrecer, el compromiso de los agentes se torna mayor. El cambio gradual de actitud frente a la Joda lo expresan claramente el que te dije:

"La Joda que al principio le había parecido idiota y después divertida, pero siempre sencilla y hasta primaria, empezaba a írsele de los dedos como un chorrito de tapioca" (p. 212).

Los tres comienzan a observar las acciones de la Joda como otra cosa, algo que iba cubriendo sentidos para ellos hasta ese momento insospechados. Andrés, por su parte, advierte que su relación con Ludmilla no puede sostenerse por más tiempo. Ella se ha incorporado a la Joda y lentamente se ha ido enamorando de Marcos. Ella no desea proseguir por más tiempo una relación con Andrés debido a su "inautenticidad" y "apatía".

Andrés, luego de su separación con Ludmilla, se siente desconcertado y sale en busca de su amante Francine para contarle lo sucedido. Luego de una noche con ella en un hotel de los suburbios de París, comienza por primera vez a captar el sentido profundo tanto de la Joda como de las razones que han inducido a Ludmilla para dejarlo.

Lo humorístico, lo lúdico comienzan a desaparecer. Esta segunda etapa concluye aquí, con los preparativos para el secuestro del VIP, con la nueva toma de conciencia de Andrés el que te dije y Lonstein. Ellos se dan cuenta que la Joda no es un mero juego y surgen sus reflexiones respecto del futuro de ella. Para Andrés, esta hipotética etapa de la Gran Joda Definitiva significa lo siguiente:

"Gómez y Roland y Lucien Verneuil son de esos que repetirán la historia, te los ves venir de lejos, se jugarán la piel por la Revolución, lo darán todo, pero cuando llegue el después repetirán las mismas definiciones,...negarán la libertad más profunda, esa que yo llamo burguesamente individual y mea culpa... y tengo miedo, me dan miedo los Gómez y los Lucien Verneuil que son las hormigas del buen lado, los fascistas de la Revolución ". (p. 351)

Estas y otras opiniones pueden observarse en Andrés, el que te dije y Lonstein. Una vez que se han percatado de la importancia y trascendencia de la Joda., han comenzado a preocuparse por el futuro de la misma, en lo que sucedería si agentes como Marcos u otros como ellos tuvieran en sus manos la dirección de la historia. Mientras reflexionan acerca de esto, los agentes de la Joda no realizan ningún tipo de pronóstico y solamente se disponen a realizar el secuestro.

Junto a los pronósticos sobre una supuesta y futura "Gran Joda Definitiva", la actitud básica de los tres personajes es de duda e incertidumbre:

"estábamos como sibilas y profetas de pacotilla, sabiendo y no sabiendo". (p. 219)

La tercera gran secuencia que cubre las acciones de la Joda se denomina en el texto "La Gran Joda". Esta operación consiste en el secuestro del VIP, que es el encargado de la Coordinación de Asuntos Latinoamericanos en Europa. La finalidad del secuestro consiste en realizar el canje de éste por una suma determinada de dinero, más la entrega de la libertad a cinco guerrilleros latinoamericanos, prisioneros en las cárceles políticas de diferentes países.

La operación del secuestro se lleva a cabo del siguiente modo: el automóvil en que viajaba el VIP, la VIPA, (su esposa) y un hormigacho, es interceptado por cuatro agentes de la Joda: Marcos,

Gómez, Patricio y Lucien. En primer lugar, desarmaron al hormigacho e introducen en otro auto al VIP y la VIPA. Los llevan por diferentes suburbios parisinos, dejan ulteriormente en libertad a la VIPA, luego de colocar en su cartera tres sobres en los cuales se encontraban impresas las condiciones que la Joda exigía a cambio de la entrega del VIP. Finalmente, se dirigen a casa de la madre de Lucien, en las afueras de París. Allí se encuentran los otros miembros de la Joda esperando los resultados del secuestro. Han dado 24 horas a las autoridades para resolver el caso.

Estos son los momentos más decisivos y dramáticos para los miembros de la Joda: con el secuestro convergen a una alternativa única, que no permite por más tiempo, indecisiones ni esperas. Por una parte saben que la policía los busca y que en esta acción exponen sus vidas, pero las motivaciones por las que han realizado esta empresa son absolutamente explícitas para ellos y no les queda otra alternativa que esperar el buen resultado de la misma.

En cuanto a Andrés, que en un comienzo se mostró escéptico a las actividades de la Joda, lentamente modifica su apreciación, la que evoluciona hacia dos corrientes laterales- el desconcierto y el temor. Dos son los elementos que lo hacen confluir al cambio: por una parte está su conocimiento de la participación de Ludmilla en el secuestro y por otra parte, está el sueño con el cubano. Examinaremos estos dos elementos.

Andrés sabe que su antigua amante -Ludmilla- se ha enamorado de Marcos y que se ha sumado plenamente a las acciones de la Joda. También sabe del secuestro. Preocupado por ella, va a casa de Lonstein. En principio, este trata de minimizar lo que ocurre:

"Bah, verduritas, el disco de siempre, che, ultimatum vence a mediodía, gobiernos indignadísimos, policía francesa siguiendo la pista, snif, snif, esas cosas". (p. 334)

Pero asimismo, lo increpa duramente:

"Muy fácil venir a ponerse en la fila después que sonó la campana nene, en todo caso de tanta palabra que acabas de usar la única que suena de veras es Ludmilla" (p. 335).

Pero para Andrés la decisión no sólo significa Ludmilla sino también la epifanía del sueño, tercer elemento de la tríada estructurante que recorre *Libro de Manuel* de principio a fin.. Este sueño recorre cada una de las grandes secuencias del texto, pero hay en él un fragmento que falta, algo que Andrés no ha logrado recordar hasta ese momento. Solamente puede recordar que iba al cine a ver una película de Fritz Lang, luego venía un mozo para decirle que un cubano deseaba hablarle. Atravesaban diferentes pasillos, hasta que llegaban a una habitación donde había un hombre que le decía algo. Ese "algo" era lo que Andrés no había logrado esclarecer hasta el momento, pero tenía la impresión de que estaba relacionado con la Joda y con su función dentro de la misma.

Las razones que Andrés da a Lonstein son más bien confusas, pero en realidad tampoco para él la determinación es absolutamente clara, solamente sabe que debe ir, y que esa decisión tiene que ver no tanto con Ludmilla sino con la Joda y con él mismo. Dice a Lonstein:

"...a mí no me ha pasado nada profundo, a mí lo único que me ha pasado es algo así como la sospecha, casi el deseo de que me pase algo, viejo, y para que entiendas te tendría que hablar de Fritz Lang y en una de esas de una mosca o de una mancha negra, cosas poco palpables como ves". (p. 343)

Finalmente, Lonstein le da la dirección de donde se encuentran tanto Ludmilla como los de la Joda, pero no cree en las intenciones de Andrés y piensa que esta nueva actitud sólo tiene una justificación : Ludmilla:

"...si juega así con el juego irá porque la quiere y no se resigna a perderla aunque piensa que va por los otros, la mala conciencia no es más fuerte que los celos, irá porque quiere verla de nuevo y se siente como un trapo lejos y solo mientras Ludmilla corre peligro...". (p. 350)

Andrés viaja en tren hacia las afueras de París en busca de Ludmilla y de los otros. Al llegar recuerda el final del sueño, aclarándose su función respecto de la Joda y de él mismo. Lo que el cubano le decía era simplemente "Despertate". Llega a la casa de Lucien, pero tras él llega también la policía francesa. Se produce un tiroteo entre la Joda y la policía: el secuestro fracasa.

Luego del fracaso de la empresa , Gómez y Heredia son arrestados y llevados a prisión; Gladys y Oscar son deportados a Buenos Aires, custodiados por la policía. Han muerto el que te dije y Marcos.

La Joda se disuelve. El fracasado secuestro del VIP, que marcó el punto más álgido del texto en el que convergieron las tres líneas directrices ya mencionadas en nuestro inicio: lo lúdico, lo onírico y lo testimonial. El secuestro concluye en tiroteos y muerte. No hay en ello ningún elemento humorístico. Lo onírico, que fragmentariamente se iba plenificando en el decurso novelesco, concluye con la frase del cubano: "Despertate".

Fritz Lang y la música aleatoria no acompañan a Andrés en el viaje en tren que realiza para reunirse con Ludmilla y los otros. Finalmente, los elementos fragmentarios han convergido en un punto: Andrés ha tomado partido, dándole un sentido histórico a la Joda. La forma de acción que Andrés asume es la escritura, mediante la confección del álbum para Manuel. Este será su modo de integrarse a la acción.

Pero antes de finalizar, nos parece importante subrayar que desde un comienzo, desde las microagitaciones, las acciones de la Joda estaban orientadas al futuro. Si bien las empresas a las que se abocaron tuvieron un triste final, éstas pueden rescatarse para obtener de ellas alguna lección. Esta visión histórica se explicita del siguiente modo:

"...tipos como Marcos y Oscar estaban en la Joda por Manuel, quiero decir que lo hacían por él , por tanto Manuel en tanto rincón del mundo, queriendo ayudarlo a que algún día entrara en un ciclo diferente y a la vez salvándole algunos restos del naufragio total". (p. 183)

De este modo, los papelitos y fichas que guardaba "el que te dije", aun cuando haya muerto en la empresa, cumplen una función. Las traducciones de Susana también cumplen con su rol informativo vinculadas con la proliferación de realidades. Y Andrés que fue definido como intelectual desligado de la acción puede, desde su propia cosmovisión, realizar su función escritural, sin tener que dejar de lado sus intereses como la música, el cine. Ante la inquietud de Patricio respecto de que tal vez Manuel no logre comprender el álbum, por haber sido confeccionado por un intelectual como Andrés, él responde:

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

-En ese orden de prelación? -dijo Patricio mirándolo en los ojos- tu Joni no sé cuanto y después lo otro?

-No sé - dijo Andrés -será así o al revés, pero serán las dos cosas siempre".
(p. 385)

La función realizada por Andrés - el álbum para Manuel- es lo que recibimos nosotros, los lectores, con sus pegotes, con los diálogos de diferentes agentes, con las acciones de la Joda, rescatadas desde el final "para tanto Manuel en tanto rincón del mundo".

A veinticinco años de su primera edición Libro de Manuel se nos presenta como un discurso aún optimista, de fe y creencia en un mundo mejor. Ahora en el ocaso del siglo XX, podemos rescatar a lo menos su anhelo de no perder "lo más vital del hombre [y de la mujer]: su sed erótica y lúdica, su liberación de los tabúes y su reclamo de una dignidad compartida".

María Eugenia Escobar

CONCLUSION INCONCLUSIVA

Postdata 1

Manuel tendrá en la actualidad más de veinticinco años, habrá asistido a la caída del muro de Berlín, habrá observado que la Cuba revolucionaria de sus padres es el último baluarte que sobrevive quién sabe hasta cuándo, que los sandinistas han perdido hace años las elecciones en su propio país. Tal vez hojee (ojee) este álbum, como nosotras, con la nostalgia que conlleva toda lectura de utopías...

María Eugenia Escobar

Posdata 2

Manuel en la actualidad, además, se ha enterado del surgimiento del movimiento de Liberación en Chiapas, de las matanzas recientes de indígenas mujeres y niños de la etnia maya tzotzil por apoyar a la liberación de los/las indígenas, de las pequeñas microagitaciones de grupos de mujeres organizadas para denunciar injusticias político sociales, así como del deseo de problematizar las construcciones culturales que nos oprimen y determinan a hombres y mujeres en nuestro continente, se ha enterado además del surgimiento de grupos de liberación homosexual, se ha enterado de que existen grupos de colaboración y solidaridad con Cuba y siente que es necesario y justo participar de algún modo, si no en todas estas propuestas, en alguna o esporádicamente en todas, finalmente Manuel le regaló *Libro de Manuel* a su sobrina que hoy tiene quince años.

Gilda Luongo Morales

Notas.

1.-Tomamos este concepto de la crítica e investigadora argentina Josefina Ludmer. La autora usó el término en una conferencia titulada *Cuentos de verdad y cuentos de judíos en dos clásicos de la literatura argentina del siglo XX: Borges y Arlt*, en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile el día 24 de noviembre de 1997. Esta conferencia forma parte de un libro de ensayos de pronta publicación.

2.-Bajtín, Mijaíl, *Estética de la Creación Verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1990, pp248-293.

3.-Algunos de los textos que tratan sobre esta temática en Cortázar y que hemos consultado: Cortázar, Julio, "Situación del Intelectual Latinoamericano" en *Casa de las Américas*, La Habana, Año VII, Nº 45, Nov-Dic, 1967; Hecker, Liliana, "Literatura y exilio: Polémica con Julio Cortázar" en *El Ornitorrinco, Revista de Literatura*, Nº7 Bs. Aires, Talleres Gráficos Alemana, enero-febrero, 1980, año cuarto, pp3-5; Cortázar, Julio, "Carta a una escritora argentina" en "Exilio y literatura (II): Polémica entre Julio Cortázar y Liliana Hecker" en *El Ornitorrinco, Revista de Literatura*, Nº7 Bs. Aires, Talleres Gráficos Alemana, enero-febrero, 1980, año cuarto, pp3-4; Heker, Liliana,

"Respuesta de Liliana Heker" en "Exilio y literatura(II): Polémica entre Julio Cortázar y Liliana Heker" en *El Ornitorrinco, Revista de Literatura*, Nº8, 1980; Cortázar, Julio, "América Latina: Exilio y Literatura", *Cuadernos Americanos*, 6, nov-dic, 1984, Vol.14, CCLVII, pp7-14.

4.- Cortázar, Julio, *Apocalipsis de Solentiname*, p.101.

5.- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1988.

6.- Lyotard, Jean Francois, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.

7.- *Recortes de prensa en Queremos tanto a Glenda*, México, Editorial Nueva Imagen, 1980.

8.- Cortázar, Julio, *Alguien que anda por ahí*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1979.

9.- Estas y otras definiciones del cuento son elaboradas por Cortázar en el artículo "Algunos aspectos del cuento" aparecido en *Revista Casa de las Américas*, (Aniversario -Número de recopilación de artículos), Nº 60, La Habana, Cuba.

10.- Cortázar, Julio, "Situación del intelectual latinoamericano", en *Casa de las Américas*, La Habana, Año VIII, Nº45, nov-dic, 1967.

11.- Cortázar, Julio, *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

12.- Kristeva, Julia, "El texto cerrado. La programación inicial de la estructura novelesca." en *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1970.