



Relva, Lisandro. "Ficción, periodismo y resistencia: Julio Cortázar y el proyecto editorial *Sin Censura*".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2022, vol. 11, n° 24, pp. 30-43.

Ficción, periodismo y resistencia: Julio Cortázar y el proyecto editorial *Sin Censura*

Fiction, journalism and resistance: Julio Cortázar and Sin censura editorial project

Lisandro Relva¹

Recibido: 10/12/2021 || Aprobado: 04/02/2022 || Publicado: 21/03/2022

Resumen

Mediante una lectura desde el archivo, el presente artículo busca recuperar la problemática imbricación entre política y ficción en la escritura de Julio Cortázar a partir de la experiencia de edición clandestina del periódico *Sin censura* (1979-1980) y del trabajo con dos de sus relatos ficcionales censurados por la dictadura militar argentina, "Graffiti" y "Recortes de prensa" (*Queremos tanto a Glenda*, 1980). La hipótesis es que, en el contexto de la represión por parte del terrorismo de Estado, Cortázar se ubica en una posición singular, no capturable por el compromiso con la razón política ni por la exigencia de libertad estética, mediante una práctica intelectual que abre una línea de fuga y pone a circular la escritura en el surco inapresable entre arte y política, sin confundirse con esta ni aquella a la vez que comunicándolas por un tercer espacio.

Palabras clave

Cortázar; censura; política; ficción; archivo.

Abstract

Through a reading from the archival, this article seeks to recover the problematic overlap between politics and fiction in the writing of Julio Cortázar based on the experience of clandestine editing of the newspaper *Sin censura* (1979-1980) and on the work with two of his fictional short stories censored by the Argentine military dictatorship, "Graffiti" and "Recortes de prensa" (*Queremos tanto a Glenda*, 1980). The hypothesis is that, in the context of repression by state terrorism, Cortázar is located in a unique position, not captivable by the commitment to political reason or by the demand for aesthetic freedom, through an intellectual practice that opens a line of flight and circulates the writing in the inexpressible groove between art and politics, without being confused with this or that while communicating them through an interstitial space.

Keywords

Cortázar; censorship; politic; fiction; archive.

¹ Profesor y licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como becario doctoral en cotutela por dicha institución y la Université de Poitiers con una tesis sobre el problema de la comunidad en la obra de Julio Cortázar desde una perspectiva archivística. Entre octubre de 2021 y marzo de 2022 se encuentra realizando una estancia de investigación en la Bergische Universität Wuppertal sobre las inscripciones textuales del vínculo entre Cortázar y la revolución sandinista. Contacto: lisandrorelva93@gmail.com



En la escritura de Julio Cortázar la relación entre literatura, prensa y política ha sido objeto de numerosas polémicas. En 1975, Piglia criticaba el uso que el escritor hacía de los recortes de periódicos en su novela *Libro de Manuel* (1973), al considerar que la sustracción del contexto del recorte para inscribirlo en un procedimiento narrativo suponía la transformación de la política en un objeto de consumo *estetizado* (29). Cuatro años más tarde, durante el período más álgido del terrorismo de Estado ejercido por la última dictadura cívico-ecclesiástico-militar, Cortázar volvería a involucrar su literatura con la prensa, esta vez como partícipe de un proyecto editorial concreto, *Sin censura*. A continuación, se propone una reconstrucción de dicho proyecto y posteriormente, a través de distintos archivos, se dan a leer dos relatos de Cortázar, “Graffiti” y “Recortes de prensa”, escritos y publicados hacia 1979 e incluidos en el censurado *Queremos tanto a Glenda* (1980), que producen un rasguído en las interacciones entre ficción y política, y permiten imaginar vías alternativas para la escritura literaria.

***Sin censura*, un proyecto triangular para América Latina**

Sin censura fue una experiencia periodística y editorial marcada por el exilio, la clandestinidad y la solidaridad. Sus cinco números (0 a 4), aparecidos entre noviembre de 1979 y julio de 1980, se conservan en formato facsimilar en *América Lee*, el archivo digital de revistas latinoamericanas del CeDInCI.²

Desde el exilio como experiencia común, un grupo de intelectuales, escritores, periodistas y militantes de derechos humanos se decide a poner en marcha una publicación cuya misión principal habría sido la de jaquear el cerco informativo impuesto por los gobiernos de facto entonces vigentes en Bolivia, Uruguay, Paraguay, Brasil, Chile y Argentina.³ El Comité de Redacción, por un lado, se mantiene idéntico del primer al último número: aparecen en orden alfabético Julio Cortázar, Carlos Alberto Gabetta, Horacio Gino Lofredo, Oscar Martínez Zemborain, Hipólito Solari Yrigoyen y Osvaldo Soriano. A su vez, Gabetta ocupa el cargo de Jefe de Redacción y Lofredo el de Gerente Editorial. En los últimos tres números se incorpora como Coordinadora de la Redacción a Matilde Herrera, escritora, periodista y Abuela de Plaza de Mayo. Por otra parte, existió desde el comienzo un Comité Internacional de Patrocinio, encargado de promocionar y financiar el proyecto.⁴

² Los números pueden descargarse en <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/sin-censura/>. En 2015, por otra parte, apareció el documental *S.C. Recortes de prensa*, dirigido por Oriana Castro y Nicolás Martínez Zemborain, largometraje cuyo nombre pone a jugar la figura de Cortázar a través de la referencia al título de su relato homónimo (“Recortes de prensa”), incluido en *Queremos tanto a Glenda* (1980). Este material audiovisual resulta una pieza clave para el trabajo archivístico de este artículo.

³ Respecto de la conflictiva condición de “exiliado” en el caso de Cortázar, la crítica Adriana Bocchino ha apuntado que “de ser un escritor que había elegido, ya en 1951, ser un emigrado, se convirtió, gracias al cambio producido por el golpe de Estado [de 1976], en un exiliado. Su voz fue acallada del discurso hegemónico argentino” (“Cortázar contra las alambradas” 128-129).

⁴ Los miembros figuran en el siguiente orden y con las respectivas aclaraciones: “Lord Avebury (Inglaterra, miembro de Amnesty Internacional), Juan Bosch (República Dominicana, ex presidente de la Nación), Hortensia Bussi de Allende (Chile), Régis Debray (Francia, escritor), Gabriel García Márquez (Colombia, escritor), Emma Obleas de Torres (Bolivia), Joaquín Ruiz Giménez (España, jurista y ex ministro), Carlos Andrés Pérez (Venezuela, ex presidente de la Nación), François Rigaux (Bélgica, presidente de la Fundación «Lelio Basso» por el Derecho y la Liberación de los Pueblos), Antoine Sanguinetti (Francia, almirante), Leon Schwartzemberg (Francia, cancerólogo)” (*Sin censura* número 0 contratapa). Ernesto Cardenal, “(Nicaragua, poeta, sacerdote, ministro de Cultura)”, se incorpora a partir del número 1.



Figura 1 – Portada del primer número de Sin censura (julio de 1979).

A primera vista, al observar la tapa del primer número (figura 1), se puede leer la inscripción “Washington-Paris” debajo del nombre de la publicación. En su conjunción con el lema, “Periódico de información internacional para América Latina”, esa información completa el triángulo que signa las coordenadas geopolíticas del proyecto editorial: en palabras de Cortázar, protagonista de tal experiencia, se trata de:

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

Esta declaración de objetivos en carta a García Márquez hacia fines de abril de 1979 nos permite leer los ritmos y las temporalidades heterogéneas de las condiciones de producción, el complejo sistema de trabajo colectivo que da lugar al periódico, a la vez que nos sitúa ante el clima de época vigente. Como si se tratase de una poderosa arma o de un topo que se infiltra en territorio enemigo, la descripción de los mecanismos que harán posible la circulación de *Sin censura* en América Latina, su destinatario explícito aunque evanescente, recupera un léxico propio de una escena de contrainteligencia. La radicación de la redacción en París, ciudad de los complots y de los secretes; la búsqueda –y el estudio meticuloso– de una sostenibilidad material y de canales de comunicación tan amplios como sea posible, que conduce los papeles por caminos subrepticios hasta Washington; la decisión estratégica de una impresión orientada no directamente a las bases militantes sino a múltiples grupos dirigentes (cuadros intelectuales,

dirigencias sindicales y militares) para “meter 2.000 ejemplares” por “conductos ya estudiados” son los tres nodos de una figura triangular, abierta a informes y colaboraciones de diversa índole y procedencia a la vez que camuflada ante la mirada censora de las fronteras vigiladas. En el documental *S.C. Recortes de prensa* se cuenta que dicho camuflaje asume el ropaje de los sobres de la Fundación Ford y de la Ford Motor Company con sus respectivas etiquetas autoadhesivas, lo que permitía ingresar el material sin levantar sospechas. Pero esa suerte de caballo de Troya imponía a su vez un límite material: el espacio de las letras en las páginas debía optimizarse para hacer entrar la mayor cantidad posible de información en cada sobre, que era depositado luego en la estación central del correo postal en Washington como una botella al mar. Un verdadero trabajo artesanal y colectivo permitió que las informaciones reunidas, transcritas en máquinas de escribir modelo Olivetti Lettera 44, coagularan en el formato final del periódico. Sobre este punto, Gabetta recuerda que:

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

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

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

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

La falta de formación periodística de Cortázar, en contraste con la trayectoria del resto del comité, se compensaba por su capacidad para activar la solidaridad de sus contactos internacionales. En efecto, en carta a Régis Debray, quien pasaría a formar parte del Comité Internacional de Patrocinio, le pide ayuda para que intermedie en una financiación inmediata por parte del socialista Gaston Defferre: “En fin, no sé, me muevo en un terreno que desconozco totalmente, y si la cosa no te parece factible o útil, no tenés más que decírmelo [...] te dejo las señas de Carlos Gabetta, que es el corazón de *Sin censura* y el que comprende de estas cosas a fondo” (*Cartas* 246). Sobre este potencial de recepción y recaudación por parte del escritor, Lofredo explica que:

él tenía una posibilidad de convocar para el comité internacional, importante, sobre todo entre escritores [...] creo que ese fue un papel muy importante de él, y legitimar el proyecto, hablar en nombre de *Sin censura* en múltiples situaciones. Él viajaba mucho, por ahí hay una foto con Borge, con Tomás Borge, que asumo que es él que hace puente para que esa foto suceda. (S.C.)⁵

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

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

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

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

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

Por tratarse de una “simple constatación de ciertos fenómenos”, la referencia a la “política ficción” no parece azarosa. En efecto, en el primer párrafo del mismo texto, antes de iniciar la enumeración que dará cuenta del carácter novedoso del panorama político continental, leemos: “Hace unos pocos años, hubiera parecido un cuadro de política ficción” (16). Política y ficción, reñidas en su extraña conjunción no mediata en los marcos de un cuadro histórico, parecen ser dos caminos cuya imbricación no puede sino conducir a una forma de tergiversación, de falsedad, de ilusión, pronóstico errado, diagramación no fidedigna, sospechosa, no-constatable, de la realidad abierta a las miradas por venir. El resto de los titulares de la primera plana, por lo demás, viene a refrendar esa primera sensación lectora: “América Latina: ¿Entre las democracias «viables» y la continuidad de las dictaduras?”, “Vacky: «El fracaso en identificarnos con los sectores democráticos nos coloca del lado equivocado de la historia».”, “Hermes: Más cultura alemana, más inversiones, más comprensión para las dictaduras militares.”, “¿Cuánto durará la próxima recesión mundial?”.

Ahora bien, en la esquina inferior derecha, ya sobre el final de la página, un anuncio aparece como pidiendo permiso, saliéndose casi de la hoja:

⁵ La foto aludida muestra al líder de la recién triunfante revolución sandinista fumando un habano mientras despliega y lee las páginas de *Sin censura*, el número 0 contribuye con una entrevista especial concedida a Céline Renney (*Sin censura* 11).

Figura 2 –*Sin censura* (julio de 1979).

En la página 15 del número 0, entonces, se publica como inédito el relato “Graffiti”, posteriormente incluido en el libro de cuentos *Queremos tanto a Glenda* (1980) pero que ya había sido parte del catálogo de pinturas *Tàpies, desembre 78-gener 79* (Barcelona 1979), de mínima circulación, por lo demás. Es que, en efecto, el relato está dedicado “a Antoni Tàpies”, pintor y escultor barcelonés y amigo de Cortázar.⁶

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

Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros. Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores (no te gustaba el término *graffiti*, tan de crítico de arte) y de cuando en cuando venir a verlos y hasta con un poco de suerte asistir a la llegada del camión municipal y a los insultos inútiles de los empleados mientras borraban los dibujos. Poco les importaba que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas. En la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo; quizá por eso te divertía dominar el tuyo y cada tanto elegir el lugar y la hora propicios para hacer un dibujo. (*Sin censura* 0 15)

Juego, *graffitis*, censura: con esa escandalosa coordinación inicial, la escritura cortazariana desacomoda los marcos de referencia entonces habilitados para tematizar la represión y la persecución estatal en América Latina. La censura funciona, en el plano diegético y en el plano político-discursivo de la opción genérica por lo ficcional, como condición de posibilidad para que haya relato. En verdad, la escritura ficcional se funda narrativamente sobre la prohibición de escribir. Importa no pasar por alto que, en un texto cuyas condiciones de producción y de publicación *sobredeterminan* enfáticamente la lectura en clave política, la voz narrativa presenta a un personaje cuya actividad, “hacer dibujos con tizas de colores” de manera clandestina, no responde a una voluntad de “protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros” sino a un divertimento, un juego que “había empezado por aburrimiento”.⁷ ¿Qué posición ética es dado asumir como lectoras y lectores ahí cuando la promesa de compromiso con la denuncia del silenciamiento sistemático es defraudada por la apelación al graffiti como una instancia lúdica? Pero este juego no busca eximir de una responsabilización por lo que se lee: por el contrario, la interpelación constitutiva de la segunda persona se deja entender, en este relato, como parte de

⁶ El cuento formó parte del Plan Nacional de Lectura en el marco de la colección Cortázar 100 años, en 2014.

⁷ Es esa sobredeterminación la que en 1990 permite a la crítica Lillian von der Walde escribir: “ ‘Graffiti’ es un cuento de Julio Cortázar en el que se desarrolla, fundamentalmente a través de dos personajes, la oposición Estado/sociedad civil durante la recientemente pasada dictadura militar argentina. (Se sobreentiende que se trata de ese periodo)” (2).

una apuesta estratégica que arroja el compromiso hacia el afuera de la escritura, transformando al lector en “un interlocutor real” (Bocchino 132):

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

En los párrafos siguientes, la narración cortazariana insiste en la diagramación de un ambiente de amenaza omnímoda, de violencia cotidiana por parte del control de las fuerzas represivas bajo la forma de los empleados de los camiones de limpieza municipales, quienes se encargan de borrar toda inscripción en las paredes de la ciudad. No obstante, las cadenas significantes no dejan de oscilar entre el anclaje referencial (“Una sola vez escribiste una frase, con tiza negra: *A mí también me duele*. No duró dos horas, y esta vez la policía en persona la hizo desaparecer. Después solamente seguiste haciendo dibujos.” [16]) y la vaguedad de un peligro al acecho pero sin rostro, aludido a través de pronombres indefinidos: “*alguien* se animaba como vos a divertirse al borde de la cárcel o *algo* peor” (énfasis nuestro). De pronto, cierta vez –siguiendo el hilo narrativo– el protagonista encuentra un dibujo al lado del suyo y el libre juego de su imaginación atribuye la agencia a una mujer, o más exactamente, al cuerpo de una mujer que falta, que no aparece: “Fue un tiempo de contradicción insoportable, la decepción de encontrar un nuevo dibujo de ella junto a alguno de los tuyos y la calle vacía, y la de no encontrar nada y sentir la calle aún más vacía.” (16). Desde ese primer encuentro diferido a través de los graffitis, el relato narra las ocasiones, indefinidas en número, en que ambos dibujantes logran comunicar algo entre los trazos, a la manera de llamados y señales, sorteando el monitoreo creciente de las patrullas policiales, “aunque el peligro era cada vez mayor después de los atentados en el mercado” (16). Hasta que el secuestro ocurre: tras “responder a tu triángulo con otra figura, un círculo o acaso una espiral, una forma llena y hermosa, algo como un sí o un siempre o un ahora” (16), una mujer (*esa* mujer, dice la voz narrativa que piensa el protagonista) es tomada por un grupo de policías y encerrada en un auto, entre las miradas a la vez curiosas y en silencio de los transeúntes, “ese silencio que nadie se atrevía a quebrar” a pesar de que “la gente estaba al tanto del destino de los prisioneros” (16). Lo que sigue es la progresiva consternación culpable del protagonista, narrada desde una voz esquiva, imprecisa en su deixis. Algo se interrumpe ahí aunque el ritmo especular de los intercambios es empecinadamente buscado por el protagonista dibujante en un último intento por convocar la presencia cómplice del cuerpo desaparecido de la mujer: “un grito verde, una roja llamarada de reconocimiento y de amor, envolviste tu dibujo con un óvalo que era también tu boca y la suya y la esperanza.” (16). El párrafo final, no obstante, leva abruptamente el ancla interpretativa de las y los lectores en la atribución de los roles:

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

“Experiencia de indeterminación radical” (513) es la fórmula que el crítico Jaume Peris Blanes elige para dar cuenta del singular efecto del cierre narrativo. La mutación de la voz narrativa desde la segunda hacia la primera persona sucede con el gesto de una demora de sentido mediante preguntas y postulaciones que, si bien están marcadas gramaticalmente, dejan expuesto un resquicio de incerteza: “¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras” (513). Si la primera cuestión a resolver, en este punto, es quién sostiene la enunciación desde el otro lado –y cómo concebir ese otro lado–, la posibilidad súbita de la mujer como voz narradora fuerza una reestructuración ontológica de los personajes y constituye, precisamente, el punto en donde la indeterminación narrativa deja ver su potencial: la virtualidad de lo conjetural pasa de una a otro, de pronto quien se presumía protagonista puede ser el resultado de la imaginación de otra que le confiere una existencia hipotética.⁸ Peris Blanes concluye que “toda la historia es narrada por la voz de una desaparecida, quizás muerta, que imaginaba desde el no-lugar de su desaparición la historia del protagonista del relato” (513). El relato, entonces, no acontecería desde la cómoda evanescencia de un narrador omnisciente, sino que brotaría en el espacio hueco de un cuerpo sustraído, en la presencia-ausencia de la desaparición forzada, como una emergencia espectral que sigue inscribiendo interrogantes en la memoria colectiva, como resistencia persistente al silencio y al olvido impuesto por el terrorismo de Estado. Desde la asunción de un discurso ficcional que abre un margen de ambigüedad e indeterminación como incisiones en los marcos de una publicación periódica destinada a documentar *lo constatable* (el relato es el único texto de ficción incluido en el número 0 de *Sin censura*), la escritura de Cortázar interroga la consistencia de lo real circundante, y en particular la existencia de un plan sistemático de desaparición forzada de personas que para 1979 resultaba ya inocultable tanto para la población argentina como para la opinión pública internacional.

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

Del evento fue parte también una delegación de Madres de Plaza de Mayo en la que estaba Adelina Dematti de Alaye, docente, fotógrafa y madre de Carlos Esteban Alaye.⁹

⁸ En carta a Héctor Yankelevich del 22 de junio de 1980, Cortázar explica “la génesis del relato. El pintor Tàpies me pidió un texto para su catálogo de pinturas, y como no soy crítico de arte (ni de nada) me pasé bastante tiempo mirando obras de Tàpies y hojeando álbumes con reproducciones de sus dibujos. De golpe sentí que sus pinturas eran casi siempre *graffitis*, y que la emoción que me traían era la misma que muchas veces nace cuando se mira distraídamente un panel de publicidad del cual han sido arrancados varios carteles y los restos se mezclan formando maravillosas combinaciones de puro azar [...] De esa sensación frente a la pintura de Tàpies pasé sin solución de continuidad a la situación global del relato, lo vi desde la primera hasta la última referencia. Y en cuanto a la doble lectura a la que usted alude al final de su trabajo, para mí se dio también al final, cuando comprendí por qué lo había escrito en segunda persona, puesto que la voz que narra la historia era la voz de la mujer. Como muchas veces me ha sucedido, fui el primer sorprendido e incluso maravillado ante la evidencia que jamás había tenido en cuenta mientras escribía, puesto que hasta ese momento yo era un escritor que ponía en escena dos personas sucesivamente; de golpe la mujer me tiró fuera del relato y, al decir las últimas palabras, dijo a la vez la totalidad del texto” (Cortázar, *Cartas* 278).

⁹ Militante del peronismo revolucionario detenido desaparecido el 5 de mayo de 1977, a los 21 años, en un operativo realizado en la vía pública en Ensenada por la Fuerza de Tareas N° 5 de la Marina (FaHCE s/p).

Adelina, oriunda de la localidad bonaerense de Chivilcoy, había sido alumna de Cortázar a comienzos de la década del 40, cuando el escritor enseñaba Historia Mundial Contemporánea en la Escuela Normal de ese pueblo. El primer reencuentro entre ambos tiene lugar casi cuatro décadas más tarde, también en París, hacia 1979. En ocasión del Coloquio, dos años después, Cortázar le envía en un sobre el texto “Negación del olvido”, el discurso que pronuncia durante su intervención en el evento. Tanto el sobre (figura 2) como las cinco hojas del texto han sido conservadas por Adelina, incorporadas al Archivo Adelina Dematti de Alaye, que a su vez ha pasado a formar parte del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.



Figura 3 – Sobre con el texto del discurso “Negación del olvido” enviado por Cortázar a Adelina tras el Coloquio de París de 1981. En el reverso puede leerse: “Con mi mejor recuerdo, Julio”.

En ese discurso Cortázar se detiene a reflexionar sobre el estatuto singular de la figura del desaparecido: “Si toda muerte humana entraña una ausencia irrevocable, ¿qué decir de esta ausencia que se sigue dando como presencia abstracta, como la obstinada negación de la ausencia final?” (Cortázar, “Una maquinación diabólica” 1021-1022).

“Recortes de prensa”, segunda parte del nombre del ya referido documental sobre *Sin censura*, es el título de uno de los cuentos publicados en *Queremos tanto a Glenda* (1980). Tanto la historia de su publicación como la trama misma del cuento, que asume la forma del relato enmarcado, están atravesadas por la experiencia de la censura. El cuento fue escrito por Cortázar para ser incluido hacia 1979 en el libro de esculturas “*el hombre mártir del hombre del norte al sur y del este al oeste*”, del escultor argentino Alberto Carlisky. Según explica su hija, Claudia Carlisky, en carta de 2004 dirigida a Saúl Yurkievich, amigo y albacea de Cortázar, esa primera versión del cuento “infelizmente, no pudo ser publicada, en aquel tiempo de dictadura. Mi padre temía que nuestra familia que residía en la Argentina pudiera ser amenazada” (Carlisky archivo). En el archivo digitalizado de esa carta, residente en el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers, también aparece un fragmento de la versión francesa del libro de Cortázar, *Nous l’aimons tant, Glenda*, precisamente una página del cuento “Coupures de presse” en cuya parte inferior se lee con letras mecanografiadas:

Ce paragraphe fait partie de la nouvelle “coupures de presse”, qui a été écrite spécialement par Cortazar comme préface d’un livre consacré à la série de sculptures “l’homme martyr

de l'homme, du nord au sud et de l'est à l'ouest" de Carlisky. Cette ouvrage n'a pas pu être édité pour des raisons trop longues à expliquer. (archivo)¹⁰

El archivo incluye, por otro lado, una carta inédita de Cortázar al propio Carlisky (París, 11 de marzo de 1979) (figura 3) en la que el escritor le señala:

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

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

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

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

Como madre, imposibilitada de volver a Argentina por la situación de persecución familiar que he descrito, y como los recursos legales han sido anulados, pido a las instituciones y personas que luchan por la defensa de los derechos humanos, a fin de que se inicie el procedimiento necesario para que me restituyan a mi hija Irene y a su marido Mario, y poder así salvaguardar las vidas y la libertad de ellos. Firmado, Laura Beatriz

¹⁰ El error gramatical ("ouvrage" es una palabra de género femenino, por lo que el demostrativo debería ser "cet") hace pensar en un autor o autora no francés. Este párrafo forma parte del relato "recortes de prensa", que ha sido escrito especialmente por Cortázar como prefacio de un libro dedicado a la serie de esculturas "el hombre mártir del hombre, del norte al sur y del este al oeste" de Carlisky. Esta obra no ha podido ser editada por razones demasiado largas de explicar.

Bonaparte Bruchstein. (De «El País», octubre de 1978, reproducido en «Denuncia», diciembre de 1978, citado en Cortázar, “Recortes de prensa”, cursiva del original)

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

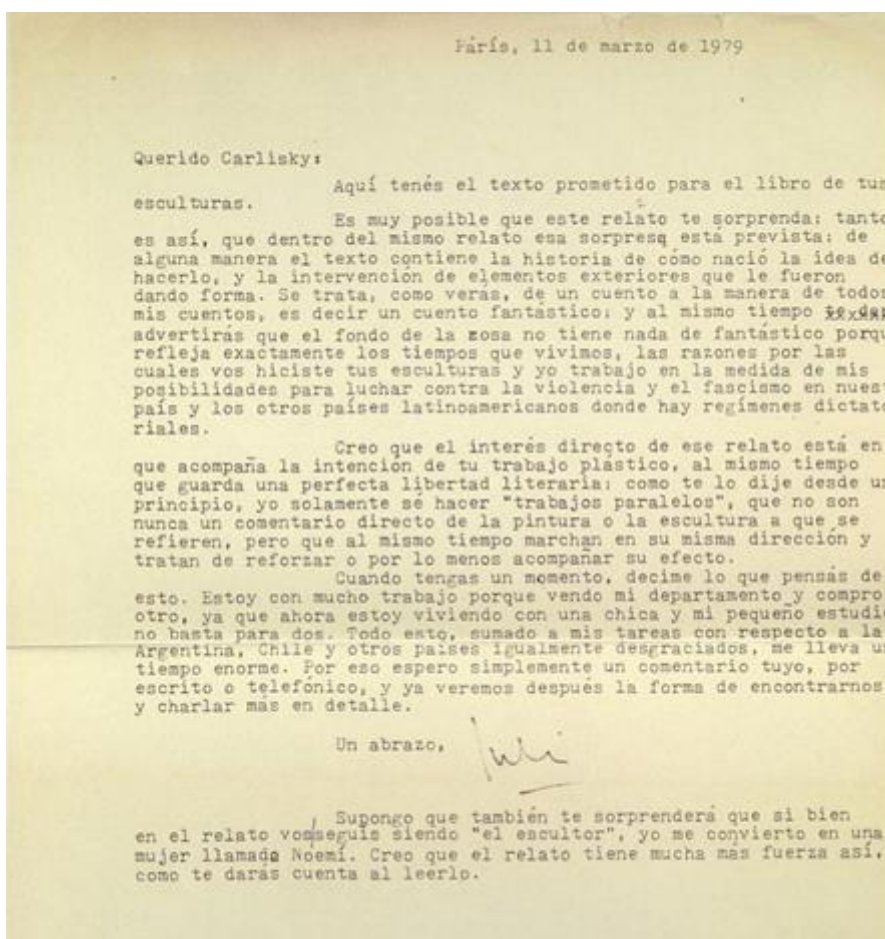


Figura 4 – Carta inédita de Cortázar a Alberto Carlisky (CRLA-Archivos, Poitiers).

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

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

El crítico Luigi Patruno elige este relato cortazariano para pensar lo que denomina una “estética del disenso”, entendida como práctica en la que convergen la demanda democrática, la denuncia y la imaginación creadora de un modo singular, que no supone la subsunción de unas por otra sino una suerte de tercera vía capaz de crear “comunidades sin borrar las singularidades” (128). Se trataría de abrir un espacio para que lo comunitario circule en una escritura sin imponerle la forma de “la politización del arte o la estetización de la política” (ibíd.). Una rasgadura en lo real, con toda la intensidad afectiva de ese real que se desangra en las manos: “llevamos tanta sangre en los recuerdos que a veces uno se siente culpable de ponerles límites, de manearlos para que no nos inunden del todo” (Cortázar, “Recortes de prensa”). Las manos de Noemí rompen “inadvertidamente” el papel del documento con la noticia, frustran su pretensión de totalizar la experiencia de lo vivido: “Había una hoja de papel y un recorte de diario, empecé a leer mientras caminaba hacia el mercado y sólo después me di cuenta de que al abrir el sobre había desgarrado y perdido una parte del recorte” (Cortázar, “Recortes de prensa”). Si el relato está jalonado por dos grandes escenas de lectura (por parte del escultor en el taller, por parte de Noemí en la calle), en ambos casos hay una significantización interrumpida que fuerza una instancia de detención, una especie de quiebre en la representación que supone también un modo de reflexión en torno a la intervención de la literatura en lo que Rancière llama “el reparto de lo sensible” (16): la inclusión de un recorte de prensa real, tomado de “El país”, entre las líneas de diálogo de un relato ficcional altera el estatuto de lo que se está leyendo, fuerza a las y los lectores a asumir una participación ética diferente porque lo que emerge ahí es la urgencia de un documento –hoy cargado con un espesor histórico que ya no es el de 1979– como hecho de memoria. Algo se rasga, algo comunica: si la denuncia de Laura Bonaparte no aparece en un único bloque textual sino que asedia el pacto de lectura ficcional en cuatro oportunidades, a su vez el diálogo que sostienen Noemí y el escultor también le hace algo a eso real que se pretende *constatar* sin más: lo abre a la performatividad de las lecturas por venir al sustraerle los marcos memorialísticos esperables, lo vuelve parte de una memoria colectiva –nunca *ya conocida*, compuesta de “pedazos de tiempo” (Cortázar, “Recortes de prensa”)– que se dice de muchas e incalculables maneras. A su modo, el relato señala el devenir común de una denuncia individual y el devenir individual de un grito colectivo que tiempo después se llamará “memoria, verdad y justicia”. Y si la ficción se abre con una primera aclaración, “Aunque no creo necesario decirlo, el primer recorte es real y el segundo imaginario”, no deberíamos apresurarnos a leer ahí una tentativa de ordenar lo existente sino, más bien, una forma del respeto: Cortázar sabe que no es necesario para la comprensión de su texto, pero *hay* que decirlo y lo dice en un tiempo histórico en que los familiares de detenidos y desaparecidos no podían decir en el país en que los cuerpos víctimas del terrorismo de estado eran NN. Al ver la tortura ante sí, ya no como lectura diferida de los hechos sino como testigo directo, Noemí dice: “yo estaba ahí como sin estar” (Cortázar, “Recortes de prensa”). Por su parte, las esculturas violentadas del escultor, “ingenuas y sutiles, en todo caso sin tremendismo ni extorsión sentimental” (Cortázar, “Recortes de prensa”), van cobrando cuerpo político en el relato, dando lugar a una ética escrituraria sostenida en el rasguído de lo real.

Coda

El itinerario trazado, en donde se inscribe el trabajo con archivos diversos –con sus diversas temporalidades, sus diversos ritmos e intensidades–, permite rastrear el ejercicio sostenido de una imaginación creativa que acompaña las formas múltiples de intervención política de la escritura cortazariana. Hacia 1985, el crítico Walter Berg escribía: “el nivel intrínseco donde se sitúa la cuestión del compromiso de Cortázar no es la “política” (en un sentido restringido), sino la libertad. Para Cortázar, el ejercicio de la libertad tiene un lugar privilegiado que es la producción literaria.” (Berg 1). Más bien, diríamos que es la puesta en marcha de la ficción y la indeterminación la que habilita una dimensión ético-política en la obra de Cortázar. Esa conflictiva pero persistente convergencia entre arte y política de la que habla Patruno al leer “Recortes de prensa” es la que inaugura una zona de indeterminación por donde la escritura cortazariana se pone a andar, siguiendo el camino de una corriente afectiva. La tercera vía en tanto *disentir* abre la posibilidad de “participar críticamente en la reconfiguración del espacio público y en la distribución de lo sensible” (Patruno 128). Ni comentario ni expresión última de la verdad artística, la práctica de la escritura en Cortázar *acompaña* los trabajos gráficos de Antoni Tàpies, las esculturas de Alberto Carlisky y el esfuerzo periodístico y editorial de *Sin censura*, proyecto del que participa orgánicamente. Hay en cada decisión de escribir un pulso comunitario que es también “ese impulso que pone en marcha la mayoría de mis relatos” (Cortázar *Cartas* 278): la escritura acontece para dar cauce a algo que excede al escritor, que no se deja explicar por las intenciones autorales. Ahí es cuando el potencial escriturario de Cortázar abre una vía tercera y no calculada entre la polaridad de lo singular y lo plural, entre lo individual y lo común de la existencia.

Obras citadas

- “Casa Carlos Esteban Alaye”. <https://www.fahce.unlp.edu.ar/facultad/secretarias-y-prosecretarias/academica/prosecretaria-de-derechos-humanos/casa-carlos-esteban-alaye>. Archivo Personal Adelina Dematti de Alaye, Madre de Plaza de Mayo La Plata. Declarado Memoria del Mundo en el 2007, por la UNESCO. En: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Ricardo Levene.
- Berg, Walter Bruno. “De convergencias, confesiones y confesores (“Diario para un cuento”)”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, n° 22, 1985.
- Bocchino, Adriana. “Cortázar contra las alambradas culturales: producción política y resistencia”. *Revista Letras*, n° 38, 1989.
- Cortázar, Julio. “Graffiti”. *Sin censura*. Noviembre de 1979. https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2020/08/SinCensura_n0.pdf.
- _____. “Recortes de prensa”. *Queremos tanto a Glenda*. Editorial Nueva Imagen, 1980.
- _____. “Una maquinación diabólica: las desapariciones forzadas”. *Obra crítica*, Galaxia Gutenberg, 2006.
- _____. *Cartas V*. Alfaguara, 2012.
- Patruno, Luigi. “Estéticas del disenso. Desapariciones, exilios y políticas de la visibilidad”. *Revista Letral*, n° 6, 2011.
- Pérez Esquivel, Adolfo. “La política de derechos humanos no es sólo para paliar el dolor ajeno, es un proceso de transformación de nuestros pueblos”. <https://argentina.indymedia.org/2021/09/02/la-politica-de-derechos-humanos-no-es-solo-para-paliar-el-dolor-ajeno-es-un-proceso-de-transformacion-de-nuestros-pueblos/>.
- Peris Blanes, Jaume. “‘Segunda vez’ y ‘Graffiti’, de Cortázar. Una poética fantástica para la desaparición forzada”. *Revista chilena de literatura*, n° 102, noviembre de 2020.

Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Libros del Zorzal, 2011.

von der Walde, Lillian. “*Graffiti: un análisis*”. *Diálogo* (Revista Interdisciplinaria de la Universidad Autónoma de Zacatecas), n° 16, mayo-junio de 1990.

Sin censura. Periódico de información internacional para América Latina. Archivo América Lee. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
<https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/sin-censura/>