

---

# “Una foto de Napoleón a caballo”: “Apocalipsis de Solentiname” entre la representación de la violencia y los afectos comunitarios

“Una foto de Napoleón a caballo”: “Apocalipsis  
de Solentiname” between the Representation of Violence  
and Community Affections

LISANDRO RELVA

Universidad de la Patagonia, Argentina  
lisandorelva93@gmail.com

**Resumen:** El presente artículo se propone desarrollar una relectura del relato “Apocalipsis de Solentiname” (1976), de Julio Cortázar, entendido como un ejercicio singular de escritura más allá del límite representacional. Mediante una perspectiva filológica que apela al gesto de volver a leer para activar nuevas conexiones (ver Antelo) que abran otros recorridos, metodología que implica volver a pasar la mirada crítica para detenerse en los márgenes del objeto de investigación, este artículo se da a la tarea de indagar sus implicancias escriturales y políticas. Para ello, el relato será interrogado en concomitancia con otros dispositivos textuales, a cargo de Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez, que dan cuenta del mismo evento histórico —la visita del escritor argentino a la comunidad de Solentiname en abril de 1976— y sobre los que la operación literaria cortazariana se recorta para mostrar su potencia de escritura.

**Palabras clave:** Julio Cortázar, comunidad, Solentiname, representación, afectos, escritura

**Abstract:** This article sets out to develop a re-reading of the story “Apocalipsis de Solentiname” (1976) by Julio Cortázar, understood as a singular exercise in writing beyond the representational limit. Through a philological perspective that appeals to the gesture of re-reading in order to activate new connections that open up other routes (see Antelo), a methodology that implies shifting the critical gaze back to the margins of the object of research, this article sets itself the task of investigating its scriptural and political implications. To this end, the story will be interrogated in concomitance with other textual devices, by Ernesto Cardenal and Sergio Ramírez, which give an account of the same historical event—the visit of the Argentine writer to the community of Solentiname in April 1976—and on which the literary operation of Cortázar is cut to show its writing power.

**Keywords:** Julio Cortázar, Community, Solentiname, Representation, Affection, Writing

**Recibido:** octubre de 2023; **aceptado:** enero de 2023.

**Cómo citar:** Relva, Lisandro. “Una foto de Napoleón a caballo”: ‘Apocalipsis de Solentiname’ entre la representación de la violencia y los afectos comunitarios”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 48 (2024): 34-53. Web.

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

*Julio Cortázar, “Las babas del diablo”*

## Una comunidad en “un rincón prácticamente olvidado del mundo”

El primer encuentro de Julio Cortázar con Nicaragua, en abril de 1976, está atravesado a la vez por el problema de la comunidad, por la experiencia de la clandestinidad y por una suerte de mistificación resultante de la abundancia de relatos –testimoniales y ficcionales– que los protagonistas del viaje al archipiélago de Solentiname produjeron e hicieron circular reiteradamente (ver Cortázar, “Apocalipsis”; Ramírez, *Julio*; Cardenal, *Las islas*).<sup>1</sup>

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

En 1957 Cardenal ingresa en el monasterio trapense de Getsemaní, Kentucky, donde se desempeña como novicio del monje estadounidense Thomas Merton, uno de sus mentores intelectuales y espirituales.<sup>2</sup> Es con él que, en 1959

<sup>1</sup> Antes del primer viaje del escritor a Nicaragua, sus textos habían encontrado la manera de establecer un diálogo con el comandante Tomás Borge, co-fundador del Frente Sandinista de Liberación Nacional y Ministro del Interior de la revolución durante la etapa gubernamental (1979-1990). En un texto homenaje a Cortázar, titulado “Para, de, con Julio Cortázar”, Borge comenta la importancia que tuvo para él la lectura de los libros de Cortázar durante su encarcelamiento entre 1976 y 1978, en tiempos de Anastasio Somoza Debayle: “Lo inverosímil de esta proscripción y circulación de libros era la afortunada ignorancia de los censores, quienes dispensaron que me llegaran los libros de Cortázar. Y allí sí lo conocí y lo reconocí. Además, él mismo entraba y salía de la prisión solo, por rendijas invisibles, inimaginadas. Se deslizaba clandestina, silenciosamente y conversábamos con frecuencia. Era un asiduo visitante; cosa de la que él no se daba cuenta. Y empecé a tener una amistad con Cortázar que se prolonga hasta el día de hoy” (Borge 13).

<sup>2</sup> La Orden de la Trapa es una orden monástica católica surgida en Francia hacia 1664 como una derivación de la Orden de Cister, con la propuesta de un regreso a la estricta observancia de la regla de San Benito, esto es, la necesidad de enfatizar el aislamiento del mundo y la práctica de la oración. Por su parte, Thomas Merton (1925-1968) ingresa al monasterio de Kentucky en 1941, donde se vuelve el consejero de Cardenal, y critica “la ortodoxia y la falta de adaptación a las necesidades de la época por parte del monasterio trapense” (Porrúa s.p.). Especialmente a partir de los sesenta su compromiso con la realidad más allá de la vida monástica aumenta. Raggio señala, en particular, “su interés y su preocupación creciente por cuestiones relacionadas con la guerra y la paz, el diálogo ecuménico, la situación de Latinoamérica, los derechos civiles en los Estados Unidos” (99), todo lo cual reaparece en la correspondencia que mantiene con el poeta nicaragüense desde 1959 hasta su muerte, en 1968.

y tras finalizar su estadía en el monasterio, Cardenal comienza a conversar sobre la posibilidad de consolidar, en algún punto de América Latina, una comunidad de contemplación alternativa a los proyectos trapenses –menos inflexible en la estructura vertical de la vida monástica y más orientada al compromiso con la realidad social y política–, posibilidad que en 1965 se plasma en la experiencia comunitaria de la isla de Mancarrón, situada en el archipiélago de Solentiname, en el Gran Lago de Nicaragua, “un rincón prácticamente olvidado del mundo” (Cardenal, “Prólogo” 13). Según explica el propio Cardenal, “la comunicación con el exterior no es frecuente, y nuestro retiro contemplativo no es perturbado en este lugar, de difícil acceso, afortunadamente, fuera de las rutas del turismo y del comercio” (*El evangelio* 10). Desde el comienzo de su involucramiento con el sandinismo, a comienzos de los sesenta, Cardenal sostiene una actitud religiosa en la que confluyen la teología de la liberación, el pensamiento del jesuita Pierre Teilhard de Chardin y la inclinación política de Merton, todo lo cual coagularía en su proyecto de comunidad contemplativa en Solentiname:

Contemplación quiere decir unión con Dios. Pronto nos dimos cuenta que esa unión con Dios nos llevaba en primer lugar a la unión con los campesinos, muy pobres y abandonados, que vivían dispersos en las riberas del archipiélago. La contemplación también nos llevó después a un compromiso político: la contemplación nos llevó a la revolución; y así tenía que ser, si no, hubiera sido falsa. (Cardenal, “Lo que fue de Solentiname” 111)

El archipiélago de Solentiname recupera a través de este proyecto la fuerza que guarda su etimología: *Celentiname*, su verdadero nombre en náhuatl, quiere decir “lugar de hospedaje o donde se hospeda a muchos” (Porrúa s.p.). Ahora bien, a pesar de la imagen circulada de un espacio “olvidado del mundo” y ajeno a todo circuito comercial, el proyecto comunitario está co-determinado desde el comienzo por una necesidad material que supuso una paulatina búsqueda de inserción en el mercado de bienes culturales, una “internacionalización cultural de la comunidad” (Delgado Aburto, “*Las islas*” 121), despertando especialmente el interés de “las élites nacionales e internacionales (burguesía e intelectualidad)” (Delgado Aburto, “*Las islas*” 125), al menos cuando la inclinación de sus habitantes al sandinismo era menos explícita. En este sentido, la alianza forjada entre Cardenal y el campesinado del archipiélago se sostiene en la posición social influyente que el poeta, en tanto agente cultural, detentaba en el ámbito nicaragüense; una posición, a su vez, marcada por “su origen de clase y su autoridad eclesial y literaria” (Delgado Aburto, “*Las islas*” 132).

En 1965, el mismo año en que Cardenal es ordenado sacerdote, se inicia la experiencia de la comunidad laica de campesinxs en Solentiname, una experiencia articulada, a la vez, por un proyecto artístico de inspiración primitivista y colectiva, que sirve como principal ingreso económico de lxs isleñxs, y por una práctica de la lectura oral y comunitaria del evangelio en la que todxs comentan eso que están leyendo: las “homilias dialogadas” son, en efecto, un momento fundante de la vida de la comunidad solentinameña. En la introducción a un dossier homenaje publicado a la muerte de Cardenal, en 2020, Diego Carballar apunta:

Solentiname fue experiencia de la palabra y la política (lectura, escritura y formas de vida): una consecuencia político-social de los estatutos poéticos cardenalicios, la hora cero del hombre nuevo en el horizonte utópico. Comunidad imaginada a partir de las visiones del Evangelio [...] en la que las formas de vida campesinas se inscribían en una liturgia.

El comentario del texto sagrado era la actualización en la asamblea insular (las homilias dialogadas), cuya escucha constituía el elemento ordenador de la vida en común.  
(3)

Cardenal no lo ignora y se decide a narrar y transcribir esas conversaciones en su libro *El evangelio en Solentiname*, no en un orden cronológico “sino siguiendo el orden de los evangelios” (Cardenal, *El evangelio* 9). Los derechos de *copyright* de este libro, editado por primera vez en España en 1975, pasan a ser del “Pueblo de Nicaragua” a partir de la edición de 1979, año del triunfo revolucionario contra la dictadura somocista. En esa edición actualizada, aparecen numerosas referencias a una visita por parte de Cortázar sobre la que me detendré a continuación y que dinamizó la escritura del “cuento nicaragüense” más leído del escritor argentino.

### Corrientes afectivas en el tiempo del apocalipsis

“Apocalipsis de Solentiname”, fechado por Cortázar en abril de 1976 en el mismo cuerpo del relato, aparece publicado por primera vez en la revista de *Casa de las Américas* (no. 98, septiembre-octubre 1976). Al ingresar al cuento, el título plantea una primera extrañeza a los lectores: para 1976, fuera del ámbito nicaragüense, la experiencia política en Solentiname había sido escasamente difundida.

¿Cómo leer hoy “Apocalipsis de Solentiname”, a casi medio siglo de su escritura? ¿Qué queda inscrito ahí del pulso que ubicó a Cortázar en contacto y cercanía con el proyecto del sandinismo en Nicaragua? ¿Cómo interpretar las resonancias del libro ya referido de Cardenal? ¿Algo se mueve, nos sigue hablando aún, en esa escritura? ¿Quedan ahí, aunque más no sea dispersas, fuerzas todavía actuantes capaces de desorientar los rumbos demasiado determinados que el tiempo histórico del sandinismo finalmente siguió? ¿Cómo *re-leer* hoy esos tiempos de la escritura cortazariana sin atender a las redes de sentidos, de sensibilidades y afectos que la dinamizaron?

En este punto, y en sintonía con la mirada de Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones*, elijo considerar el afecto más allá de la distinción entre sensación, emoción y pensamiento en tanto se trata de pensar cómo son precisamente los afectos los que, en su movimiento, en su circulación, en su fluencia no programable, dan forma a unos cuerpos y producen las superficies y los límites que, *a posteriori*, permiten distinguir entre lo individual y lo colectivo, entre el “yo” y el “nosotros” (ver Ahmed 34). La escritura de Cortázar, desde este punto de vista, se mueve a la manera de flujos múltiples y diversos que afectan y se ven afectados en su contacto –y en su contagio– con otros.

Efectivamente, "Apocalipsis de Solentiname" detenta un lugar paradigmático en la consideración de la crítica especializada sobre la inscripción de lo político en la obra de Cortázar. El crítico Alberto Moreiras lo presenta como "un texto político [...], uno de los textos más sucintos y económicos de la literatura testimonial de solidaridad que se manifestó como respuesta a la brutalidad de los regímenes de contrainsurgencia centroamericanos de las décadas del 70 y del 80" (160). La hipótesis inicial que propongo es que, en sus siete páginas, este cuento tiene la capacidad de plasmar una *poética anti-mimética de la frontera*: todo el juego de su escritura pasa por situarse en ese lugar peligroso y obsesionante en que una parcelación determinada, y las configuraciones identitarias de ella resultantes pueden fallar o ser jaqueadas o desbordadas. El cuento gira en torno al momento preciso en que una fuerza insospechada logra imponer su inestabilidad constitutiva a los elementos de la narración y abre así un pasaje, un pasadizo no previsto en la representación esmerada de una hoja de ruta. En tanto viajero en el trópico, este Cortázar que se presenta a la vez como escritor consagrado, intelectual comprometido y turista político, propone una práctica escrituraria ya no autorreferencial, sino desbordada por una imaginación política emancipatoria que no se subsume en los límites del testimonio o del documento histórico, pero tampoco de lo ficcional. Sostengo que una *corriente afectiva* dinamiza este cuento y lo vuelve aún poroso a los avatares de la vida política en Nicaragua, a lo que resta de ese "rumor subterráneo de rebeldía" (Cardenal y Ramírez 65-66) que puede *re-emerger* y de hecho *re-emerge* con ritmos que desafían toda predictividad.<sup>3</sup>

Por un lado, desde las primeras líneas, el relato presenta abundantes referencias a personajes históricos, bienes culturales y debates contemporáneos y está narrado por una primera persona protagonista y homodiegética identificable con el propio Cortázar, todo lo cual, a su vez, acentúa la marcación autobiográfico-testimonial-documental de una escritura sobre Solentiname:

Los ticos son siempre así, más bien calladitos pero llenos de sorpresas, uno baja en San José de Costa Rica y ahí están esperándote Carmen Naranjo y Samuel Rovinski y Sergio Ramírez (que es de Nicaragua y no tico pero qué diferencia en el fondo si es lo mismo, qué diferencia en que yo sea argentino aunque por gentileza debería decir tino, y los otros nicas o ticos). Hacía uno de esos calores y para peor todo empezaba enseguida, conferencia de prensa con lo de siempre, ¿por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento, te parece que el escritor tiene que estar comprometido? A esta altura de las cosas ya sé que la última entrevista me la harán en las puertas del infierno y seguro que serán las mismas preguntas, y si por caso es chez San Pedro la cosa no va a cambiar, ¿a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo? (Cortázar, *Nicaragua* 15)<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Algo de esa afectividad se manifiesta en la grabación de la lectura de estas páginas, donde el relato pasa por las voces de jóvenes que actualizan la vida de América Latina con sus acentos, sus tonos y ritmos singulares (ver "Apocalipsis de Solentiname – Lectura colectiva").

<sup>4</sup> A partir de este punto, en todos los casos en que la referencia sea *Nicaragua* se está citando la primera edición de *Nicaragua tan violentamente dulce* (Managua: Nueva Nicaragua, 1983).

Las preguntas por el film *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, y su distanciamiento en tanto adaptación del cuento “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959), por un lado, y por su permanencia en París a pesar de su compromiso intelectual con los procesos revolucionarios en América Latina, por otro, signan el ritmo de los intercambios del narrador con sus interlocutores a su llegada al país centroamericano.<sup>5</sup> En efecto, el escritor Samuel Rovinski, para ese momento amigo de Cortázar, y Carmen Naranjo, entonces ministra de Cultura costarricense, habían organizado una cargada agenda de presentaciones a cargo del Colegio de Costa Rica en el Teatro Nacional de esa ciudad. Desde nuestro presente histórico de lectura, las referencias arrojadas en este inicio del relato se entreveran y confunden –como capas yuxtapuestas y porosas– con las numerosas crónicas sobre los acontecimientos que llevaron a Cortázar desde el Hotel Europa, en San José, hasta la isla de Solentiname, en el Gran Lago de Nicaragua (Lago Cocibolca). Óscar Castillo, miembro del Frente Sandinista de Liberación Nacional y encargado de Solidaridad y Propaganda Internacional, explica la atmósfera amenazante que irradiaba los encuentros en la capital costarricense:

Como consecuencia de la guerra contra Somoza, San José se había convertido en un hervidero de espías de los servicios de información de muchos países, directa o indirectamente, involucrados en la guerra fría y de los regímenes fascistas de América Latina. En consecuencia, también de periodistas y reporteros de los más importantes medios escritos, radiales y de televisión del mundo [...] Pensamos que Somoza no se atrevería a tocar a Julio. A esas alturas de la lucha aún cuidaba esas apariencias pero, tanto Ernesto como Sergio estaban proscritos y perseguidos, y con ellos no tendría miramientos si los lograba capturar en territorio nicaragüense. (75-76)

Lo que se conoce como “dinastía Somoza” refiere a la sucesión de gobiernos presididos por tres miembros de la misma familia –Anastasio Somoza García, Luis Somoza Debayle y Anastasio Somoza Debayle– que, con distintos niveles de represión y persecución política, administraron el poder público nicaragüense durante más de cuatro décadas, desde 1937 hasta el triunfo del Frente Sandinista, el 19 de julio de 1979.

En el segundo párrafo de “Apocalipsis de Solentiname”, la llegada de Cardenal a Costa Rica es ocasión para el primer ingreso de una corriente afectiva que, por un lado, lo acerca a Cortázar en un modo de experimentar la amistad circulante entre la correspondencia y los proyectos militantes compartidos –en particular, su participación en el Tribunal Russell II (1974), donde se encuentran por primera vez–, y por otro, desconcierta las expectativas sugeridas por el estatuto testimonial del relato con un tono manifiestamente conmovido, más esperable de un diario personal o una carta. Si, como explica Nofal, el género

<sup>5</sup> Hacia 1986, en su crónica de reconstrucción de lo sucedido en abril de 1976, Sergio Ramírez recupera una serie de preguntas que, aunque no aparecen en el relato ficcional cortazariano, resultan en buena medida coincidentes con el tono dominante de las interrogaciones, tendiente a una lógica binaria que fuerza a elegir entre dos opciones: “por qué escribe usted, por gusto o por compromiso, y qué opina de la represión a los escritores en la Unión Soviética, el gulag y los horrores del stalinismo cultural y usted es comunista, o lo niega” (Ramírez, *Julio* 45).

testimonial ha tendido a imaginarse "fiel reproductor de lo real, más próximo a la veracidad de crónica periodística que a los modos retóricos del relato literario" (838), en este caso el relato se vuelve también *relación*:

Después el hotel Europa y esa ducha que corona los viajes con un largo monólogo de jabón y de silencio. Solamente que a las siete cuando ya era hora de caminar por San José y ver si era sencillo y parejito como me habían dicho, una mano se me prendió del saco y detrás estaba Ernesto Cardenal y qué abrazo, poeta, qué bueno que estuvieras ahí después del encuentro en Roma, de tantos encuentros sobre el papel a lo largo de años. Siempre me sorprende, siempre me conmueve que alguien como Ernesto venga a verme y a buscarme, vos dirás que hiervo de falsa modestia pero decilo nomás viejo, el chacal 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, son cosas que me superan, mejor pasamos a la otra línea. (Cortázar, *Nicaragua* 15)

Algo de excesivo parece insinuarse en esa filtración del afecto por el amigo encontrado, algo que "me supera" y fuerza el corte de *esa* escritura para reencauzar el paso de la narración, para recuperar la linealidad de la línea.

De inmediato, párrafo aparte, sigue el comentario sobre las peripecias que tienen lugar en su tránsito por tierra, por aire y por agua desde las calles de San José hasta la noche en la isla de Solentiname: primero la avioneta Piper Aztec en la que viajan "Sergio y Oscar y Ernesto y yo" (Cortázar, *Nicaragua* 16) y que llega hasta Los Chiles, un poblado a pocos kilómetros de la frontera con Nicaragua, en el que:

un yip igualmente tambaleante nos puso en la finca del poeta José Coronel Urtecho, a quien más gente haría bien en leer y en cuya casa descansamos hablando de tantos amigos poetas, de Roque Dalton y de Gertrude Stein y de Carlos Martínez Rivas hasta que llegó Luis Coronel y nos fuimos para Nicaragua en su yip y en su panga de sobresaltadas velocidades (Cortázar, *Nicaragua* 16).

Una vez más, los nombres de los amigos poetas anclan afectivamente la referencia en un *aquí-ahora*. La inminencia de una emboscada por parte de miembros de la Guardia Nacional explica la situación de alerta generalizada propio de la clandestinidad de los escritores y el estado de excepción dictatorial en Nicaragua, como testimonia Cardenal:

En aquel viaje clandestino por el río San Juan paramos un momento en una tienda de San Carlos al borde del agua, para cargar combustible y tomar unas gaseosas. Cuando nos embarcamos de nuevo, no estaba Cortázar, y va de esperar y esperar. Allá al rato se apareció, y le pregunté qué se había hecho, y me dijo que había ido a dar una vuelta por el pueblo. ¿Dónde? Por la calle principal, naturalmente. ¡Pero cómo! ¡Si ésa es la calle del Comando, donde los guardias están al acecho de cualquier cara nueva que pase! A Cortázar lo habíamos metido indocumentado a Nicaragua, en el yate de los hijos de Coronel. En San Carlos examinaban minuciosamente a todo pasajero y toda carga que llegaba por el río, por ser pueblo fronterizo, y más todavía por la represión somocista, y peor aún porque vigilaban a Solentiname. Pero el yate de los Coronel tenía el privilegio de que no era registrado jamás. Así entraron a Nicaragua armas y comandantes guerrilleros. Pero Cortázar no estaba supuesto a salir a la calle. Y él que era descomunamente alto llamaría mucho la atención: no sé cómo no cayó preso. Cuando regresó y me dijo

que había ido a dar una vuelta, le dije que qué dicha que no lo habían puesto preso. Pero después me corregí: “No, qué desgracia que no estás preso, porque mañana tendríamos la noticia en el mundo entero: CORTÁZAR PRESO EN NICARAGUA. Y culparían a la dictadura de Somoza”. Y él me dijo con aquella su voz pausada: “Preferiría que fuera otra mi contribución a la revolución de Nicaragua”. (*Cortázar en Solentiname* 11-12)

Esta anécdota no ingresa en la ficción de Cortázar. Como se verá más adelante, a diferencia de los relatos sobre el viaje a Solentiname narrados por Cardenal y por Sergio Ramírez, en la escritura cortazariana hay una decidida tentativa de reducir el tono heroico mediante una selección cuidadosa de los episodios más “civiles”, aquellos más marcadamente turísticos —el relato del encuentro entre amigos, la toma de las fotografías, la crónica de la misa—, y el borramiento de alusiones políticas en las que él se ve implicado como héroe. En esta zona de su obra las autorrepresentaciones procuran rebajar su imagen de escritor, acentuando su condición de turista a salvo.

Como en una suerte de marcha a contracorriente, el itinerario narrativo en “Apocalipsis de Solentiname” vuelve y se detiene en una primera experiencia estética de las fotografías en casa de Coronel Urtecho, que capturan esa realidad clandestina en un punto de frontera:

Pero antes hubo fotos de recuerdo con una cámara de esas que dejan salir ahí nomás un papelito celeste que poco a poco y maravillosamente y polaroid se va llenando de imágenes paulatinas, primero ectoplasmas inquietantes y poco a poco una nariz, un pelo crespo, la sonrisa de Ernesto con su vincha nazarena, doña María y don José recortándose contra la veranda. A todos les parecía muy normal eso porque desde luego estaban habituados a servirse de esa cámara pero yo no, a mí ver salir de la nada, del cuadradito celeste de la nada esas caras y esas sonrisas de despedida me llenaba de asombro y se lo dije, me acuerdo de haberle preguntado a Óscar qué pasaría si alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con Napoleón a caballo, y la carcajada de don José Coronel que todo lo escuchaba como siempre, el yip, vámonos ya para el lago. (*Cortázar, Nicaragua* 16)

En este pasaje, el llamativo uso de la conjunción adversativa “pero” para comenzar la narración de la secuencia de la cámara y sus imágenes impresas no es azaroso: en la percepción del narrador, que se recorta sobre la mirada *habituada* de lxs demás respecto del normal funcionamiento automático del polaroid, las “fotos de recuerdo” participan de una temporalidad otra, más lenta y desviada, “paulatinas” e “inquietantes” en su metamorfosis fantasmagórica “de la nada” hacia “esas caras y esas sonrisas de despedida”. La posibilidad de una súbita no-correspondencia entre lo capturado y la captura, entre lo representado y la representación (el efecto de un improbable “Napoleón a caballo”) despierta la carcajada del poeta Coronel Urtecho y con ella tiene lugar un brusco cambio de escena que corta toda la carga de delirio latente en la pregunta del narrador (“qué pasaría si alguna vez...”). Entre el instante del destello fotográfico y su efectivo *revelado* en el papel, el interrogante tiene la fuerza de dar cauce a un desvío inesperado, de sugerir la inminencia de un desacomodo, la representabilidad imperfecta de la representación: algo *puede* fallar ahí, algo *puede* entonces emerger que conmueva la linealidad causalista esperable, que perfore los mar-

cos bien ajustados de la dimensión representativa mediante una inestabilidad no sospechada. Algo pulsa ahí por abrirse paso. Sin embargo, la diégesis avanza en un rápido giro argumental: "vámonos ya para el lago".

El arribo a la isla de Mancarrón, en el archipiélago de Solentiname, ocurre por la noche. Como anticipaba, dada la contundente imagen de escritor que Cortázar había ido configurando tanto desde el campo literario como en el más amplio de la cultura de izquierda latinoamericana, su presencia en ese rincón nicaragüense supone un evento significativo para la comunidad ahí existente. Al respecto, en el segundo tomo de sus memorias, *Las islas extrañas*, Cardenal narra una anécdota sobre este momento inaugural de la relación entre Cortázar y Nicaragua:

Cortázar relata la llegada a media tarde a la casa de Solentiname, y dice que "alguien dormía en una hamaca". Era Alejandro, que se había emborrachado con chicha de palmera de coyol. Es una palmera que los campesinos tumban y de ella sacan una chicha que están bebiendo varios días, y cada día que pasa se fermenta más y se va haciendo más fuerte. Despertamos a Alejandro para presentarle a Julio Cortázar, y él se ríe mirando desde su hamaca a aquel hombrón, y dice tartamudeando que cómo va a ser ése Julio Cortázar, que Julio Cortázar era un escritor famoso. Alejandro había sido un peón campesino, pero ya sabía quién era Julio Cortázar: alguien que no podía estar junto a su hamaca más que en un cuento de Julio Cortázar –o en la realidad. (548)

En "Apocalipsis de Solentiname", por su parte, el narrador Cortázar evita recuperar esa secuencia narrativa y enuncia:

A Solentiname llegamos entrada la noche, allí esperaban Teresa y William y un poeta gringo y los otros muchachos de la comunidad; nos fuimos a dormir casi enseguida pero antes vi las pinturas en un rincón, Ernesto hablaba con su gente y sacaba de una bolsa las provisiones y regalos que traía de San José, alguien dormía en una hamaca y yo vi las pinturas en un rincón, empecé a mirarlas. No me acuerdo quién me explicó que eran trabajos de los campesinos de la zona, ésta la pintó el Vicente, ésta es de la Ramona, algunas firmadas y otras no pero todas tan hermosas, una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza: vaquitas enanas en prados de amapola, la choza de azúcar de donde va saliendo la gente como hormigas, el caballo de ojos verdes contra un fondo de cañaverales, el bautismo en una iglesia que no cree en la perspectiva y se trepa o se cae sobre sí misma, el lago con botecitos como zapatos y en último plano un pez enorme que ríe con labios de color turquesa. Entonces vino Ernesto a explicarme que la venta de las pinturas ayudaba a tirar adelante, por la mañana me mostraría trabajos en madera y piedra de los campesinos y también sus propias esculturas; nos íbamos quedando dormidos pero yo seguí todavía ojeando los cuadritos amontonados en un rincón, sacando las grandes barajas de tela con las vaquitas y las flores y esa madre con dos niños en las rodillas, uno de blanco y el otro de rojo, bajo un cielo tan lleno de estrellas que la única nube quedaba como humillada en un ángulo, apretándose contra la varilla del cuadro, saliéndose ya de la tela de puro miedo. (Cortázar, *Nicaragua* 16-17)

La comunidad de Solentiname se dibuja finalmente en la noche nicaragüense y con ella entran en escena las pinturas campesinas que parecen imantar la mirada del narrador: una vez más, el uso del nexos adversativo ("pero antes vi las pinturas en un rincón") abre paso a una experiencia estética enfatizada

por la multiplicación de verbos y expresiones vinculados con la visión (“yo vi las pinturas en un rincón, empecé a mirarlas”, “nos íbamos quedando dormidos pero yo seguí todavía ojeando los cuadritos amontonados en un rincón”) que interrumpe el flujo narrativo e impone la detención de quien observa. Vaquitas, chozas de azúcar, caballos, bautismos, el lago, los peces, una madre y sus hijxs y un cielo estrellado son los elementos de trabajo elegidos por lxs campesinxs de la región para representar su universo, dice el narrador, con “la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza”, dice el narrador. La mirada narrativa sobre los sujetos que componen la comunidad parecería presentarlos, desde un principio, como identidades inmaculadas, candorosas, casi en estado de naturaleza, como si se tratara de las primeras generaciones humanas, atribuyéndoles aquello que Leonel Delgado Aburto denomina una “identidad paradisíaca” (“*Las ínsulas*” 131), representación motivada en parte por un “aura de trascendencia” que la experiencia comunitaria de Solentiname insistió en mantener (“*Las ínsulas*” 132).

En efecto, las imágenes de los campesinos ejercen un poder hipnótico en el narrador, quien una y otra vez posterga el tiempo del sueño para *ver*, *mirar* y *ojear* las pinturas en el rincón, obsesión que sólo cede después de que Cardenal promete mostrarle los trabajos en madera y piedra y las esculturas a la mañana siguiente.

Como anticipaba, la escena de la misa de once en Solentiname, que aparece a continuación en el relato de Cortázar, ha sido narrada en varias ocasiones por Cardenal (ver *El evangelio*; *Las ínsulas*; “La llegada”) y por Sergio Ramírez (ver *Julio*; “El evangelio”), dos de lxs participantes de la cita, y juntas sus escrituras componen un tejido de correspondencias y resonancias en el que la inocencia del saber popular y los riesgos de la lucha revolucionaria por la vida en comunidad se declinan con diversas inflexiones. Es decir, configuran una suerte de dialogismo triangular y diferido que expone la impertinencia de los géneros al poner en suspenso los presupuestos acordados al cuento por medio de la intromisión de la crónica –Cardenal sostiene que es un “cuento muy realista, casi como una crónica periodística” (“La llegada” 11)–, la escritura documental –el afán de registro, mediante una grabadora, que signa las conversaciones del sacerdote en las misas– o el testimonio, del que mantiene la pretensión de *haber estado ahí* (ver Dulong). De tal modo, las escrituras de Cardenal, Ramírez y otrxs se inmiscuyen con la de “Apocalipsis de Solentiname” y permiten volver a leer el relato con otras categorías, con otra mirada crítica.

A continuación, se lee el modo en que el cuento de Cortázar describe la jornada en la iglesia:

[L]os campesinos y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia. (Cortázar, *Nicaragua* 17)

En la reconstrucción cortazariana no hay espacio para las conversaciones que tienen lugar durante la misa, aunque sí se establece una cadena significativa, operada por metonimia, que enlaza la inminencia del desastre en el jardín de Getsemaní, donde Jesús es arrestado, con la "permanente incertidumbre" de la comunidad en la isla ante la posible reacción del régimen de Somoza, lo que a su vez hace sentido con la amenaza sobre la vida en "casi toda América Latina". No obstante, los vasos comunicantes entre la realidad política continental —en particular las dificultades del sandinismo en tanto fuerza insurgente— y el carácter subversivo del discurso de Cristo en el huerto quedan evidenciados en los relatos de los escritores nicaragüenses.

Por un lado, en sus memorias Cardenal explica:

Al otro día, que era domingo, nos tocó comentar en la misa el Evangelio en que Jesús es capturado en el Huerto de los Olivos mediante la traición de Judas. Dice la Esperanza que Judas ya se había vuelto oreja. Yo explico a los visitantes que en Nicaragua a los espías les llaman "orejas". Y dice Cortázar: "Qué bien la palabra. Clara". Digo yo que siempre los habíamos estado teniendo en Solentiname; Esperanza dice que Judas ya estaría en contacto con la Seguridad. Leemos el versículo en que Jesús dice a Pedro que meta la espada en la vaina porque el que a hierro mata a hierro muere. Sergio dice que Jesús ya había escogido su método de lucha, que es su muerte; y que lo mismo pasó con Sandino, que en sus momentos finales escogió su muerte como método de lucha. Laureano dice que no le gusta ese versículo, y yo le pregunto si hay que borrarlo; hasta el momento no hemos borrado ningún versículo, digo. Cuento yo que una vez hablando en la Universidad de Berlín había defendido la violencia revolucionaria, y una muchacha me atacó con rudeza diciendo que Jesús había prohibido el uso de la espada, y Sergio Ramírez, que estaba allí presente, contestó: Prohibió la espada, pero no la metralleta. Sergio se ríe, y dice que no se acordaba de eso. Y digo yo que no debe tomarse como un chiste; Cristo allí desaprobó la espada no por razones morales sino porque no era útil, y eso no quiere decir que condene otras armas usadas por otros hombres en otras circunstancias. También Lucas cuenta que Jesús en la cena les había dicho que alistarán espadas, y ellos le dijeron que tenían dos, y él no lo desaprobó diciéndoles que hablaba en metáfora. Y esas dos espadas las tenían en el huerto donde estaban escondidos, y Jesús lo sabía. Y aun le preguntaron: "Señor, ¿atacamos con las espadas?" Parece pues que Jesús no había tomado una decisión clara de no violencia absoluta. Pero qué eran dos espadas contra un pelotón de guardias; y detrás estaba todo el Imperio romano. (*Las islas* 550)

Esta lectura en clave táctico-estratégica —y ya no moral— que posibilita las frecuentes analogías entre Sandino y Cristo, por un lado, y entre el poder militar del Estado represor de la dinastía Somoza y aquel ejercido por el Imperio romano, por otro, permite ilustrar la potencia contestataria a la vez teológico-político-cultural de la experiencia comunitaria en Solentiname y los correlativos temores que la atravesaban. Como visitante clandestino, Cortázar no puede ser ajeno a esos sentimientos y percibe "un estado de quién vive permanente" (Cortázar, *Nicaragua* 2da edición 45). Por su parte, en "El evangelio según Cortázar", Ramírez comenta sobre la misa:

Al día siguiente, Ernesto celebró su misa dominical a la que acudían en botes los campesinos de todo el archipiélago. Era una misa dialogada. Después de la lectura del

evangelio se abría un diálogo entre todos los asistentes para comentarlo. Ese domingo tocaba el prendimiento de Jesús en el huerto (Mateo 26, 36-56). La conversación, en la que Julio y yo participamos, está transcrita en el libro *El evangelio de Solentiname*, que reúne el registro de los diálogos de todas las demás misas, a lo largo de varios años. Quienes tomaron la palabra esa mañana eran en su mayor parte muchachos que luego se hicieron guerrilleros, y casi todos cayeron en la lucha. Las construcciones de la comunidad, aun la iglesia, fueron más tarde incendiadas y arrasadas por el ejército de Somoza.

Cuando Ernesto lee el pasaje de las treinta monedas que recibe Judas por entregar a Jesús, Cortázar comenta: “El evangelista estaría usando una metáfora; como nosotros también la usamos cuando alguien se vende al enemigo, y decimos que se vendió por treinta monedas”. Luego de que doña Olivia, una campesina, dice que el dinero es la sangre de los pobres, Ernesto agrega que Somoza es dueño de una compañía llamada Plasmaféresis S.A. que compra la sangre a los menesterosos para vender luego el plasma en el extranjero, y que a la compañía le quedan varios millones de ganancia cada año. “De ganancia líquida –comenta Cortázar desde su banca– es un negocio vampiresco”.

Después viene el pasaje en que Pedro desenvaina su espada y corta la oreja a uno de los sicarios, y Jesús le dice que quienes pelean con la espada, morirán por la espada. Un mandamiento que resulta comprometido, en tiempos en que se gesta la rebelión contra Somoza. Yo digo entonces que Jesús ha elegido un método de lucha que es su propia muerte. No quiere que otros se interpongan impidiéndole convertir su muerte en un símbolo. Óscar Castillo opina que no tenía objeto pelear porque estaban de todos modos perdidos. Entonces dice Cortázar: “Sí, yo estoy de acuerdo con lo que dice Óscar, que fue una decisión táctica que había que tomar en ese momento para que sobrevivieran los discípulos, si no, los hubieran matado a todos. Si los discípulos no hubieran huido, hoy día no existiría esto”, y al decir “esto” recorre con la mirada la humilde iglesia rural de blancas paredes desnudas, piso de tierra y techo de teja. (Cardenal y Ramírez 66-67)

En cuanto a las intervenciones de Cortázar en la misa, su comentario final traza una continuidad deliberada entre la milenaria comunidad del cristianismo y la posibilidad de una misa en una iglesia de una isla en Centroamérica hacia fines del siglo XX. Los sentidos circulantes en la conversación de lxs participantes tienden a rescatar una rebeldía originaria que necesita reactualizarse frente a las injusticias del presente: la conversión del ingreso a la guerrilla, la asociación entre dinero y sangre plebeya de doña Olivia, la representación de los futuros apóstoles como combatientes, de Jesús como un estratega que elige entre “métodos de lucha” y la decisión táctica de la huida, sugerida por Cortázar, configuran el campo semántico de esta misa que vuelve a ser transcrita, en otros términos y con otros ritmos, en el cuento de Cortázar. Pero sucede que, desde nuestras coordenadas lectoras, estas narraciones participan ya del relato cortazariano, entreveradas *en* y *con* él, en la medida en que funcionan como nodos de una red intertextual y afectiva. A su manera, las escrituras de Cardenal y Ramírez son también una manifestación del exceso en la representación que recorre “Apocalipsis de Solentiname” cuyo funcionamiento intento describir, una forma de balizar el *hueco* en torno al cual esa ficción tiene lugar y por donde se fuga la significación que los criterios propios de la representación realista buscan capturar. En palabras del propio Cortázar, “cuando la realidad se acu-

mula y se condensa en demasía termina por cambiar de signo y todo es posible en ella como en los sueños o los cuentos fantásticos" (*Nicaragua* 23). Fernando Aínsa sostiene que este relato "llega a ser fantástico por lo desmesurado, lo inaceptable, lo difícilmente imaginable o soportable que nos cuenta" (66). En este punto, propongo volver sobre una de las definiciones que el propio Cortázar brinda sobre lo que entiende como *fantástico*:

Lo fantástico [...] se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera, de un tercer ojo [...] Hay quien vive satisfecho en una dimensión binaria [...] La literatura ha cumplido y cumple una función que debiéramos agradecerle: la función de sacarnos por un momento de nuestras casillas habituales y mostrarnos, aunque sólo sea a través de otro, que quizás las cosas no finalicen en el punto en que nuestros hábitos mentales presuponen. (*Obra crítica* 100)

A partir de una realidad que se acumula y condensa, la comunidad de afectos que gestó un viaje clandestino en tiempos de una sanguinaria dictadura militar presiona desde adentro de la negociación genérico-literaria, impidiendo el cierre contractual de lo ficcional sin más: "Empiezo a creer que tratándose de Nicaragua la frontera entre ficción y realidad no está muy clara en lo que a mí se refiere" (Cortázar, *Nicaragua* 22), escribe Cortázar tiempo después. Ese exceso emerge y afecta anacrónicamente la escritura todavía viva del escritor, sus alarmas dramáticamente justificadas en ese otro tiempo –siempre contrario al orden cronológico– que es el del apocalipsis.

Volviendo al relato, tras el comentario de la escena en la misa, los cuadros recobran su singular *centralidad*:

Ya después hubo que pensar en volverse y fue entonces que pensé de nuevo en los cuadros, fui a la sala de la comunidad y empecé a mirarlos a la luz delirante de mediodía, los colores más altos, los acrílicos o los óleos enfrentándose desde caballitos y girasoles y fiestas en los prados y palmares simétricos. Me acordé que tenía un rollo de color en la cámara y salí a la veranda con una brazada de cuadros; Sergio que llegaba me ayudó a tenerlos parados en la buena luz, y de uno en uno los fui fotografiando con cuidado, centrando de manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor. Las casualidades son así: me quedaban tantas tomas como cuadros, ninguno se quedó afuera y cuando vino Ernesto a decirnos que la panga estaba lista le conté lo que había hecho y él se rió, ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes. Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que éstos, jodete. (*Nicaragua* 17-18)

Los cuadros no dejan de asediar la imaginación del narrador ("fue entonces que pensé de nuevo en los cuadros, fui a la sala de la comunidad y empecé a mirarlos a la luz delirante de mediodía") y vuelven a ejercer su poder de atracción. Ante la fascinación experimentada, el narrador Julio Cortázar cede al deseo moderno de retener y fijar, de capturar las pinturas en una cuadratura "centrando de manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor". Las leyes de la representación suponen una correspondencia exacta: a tantas pinturas, tantas tomas; que nada quede por fuera del alcance del visor, de la buena luz; igualación de

las fuerzas de la vida desbordante de Solentiname y de su plasmación visual en los rollos fotográficos. Exceso representacional: representar la representación. Mirar un archipiélago nicaragüense, y con él toda América Latina, desde las comodidades de una pantalla privada en una habitación europea, con las ventajas de un aparato capaz de proyectar las diapositivas de las fotos: Sergio Ramírez sospechó también de esa insistencia obsesiva en registrar las pinturas. ¿Es acaso Cortázar un contrabandista de imágenes?, ¿un turista más exotizando la miseria centroamericana? En la entrada “Abril de 1976. San José/Solentiname” de su libro *Julio, estás en Nicaragua* (1986), Ramírez escribe sobre esta escena:

En alguna parte, quizá junto a la puerta lateral de la iglesita, sostengo los cuadros primitivos para que Julio los fotografíe en la luz primera de la mañana, y pienso: hasta los grandes escritores tienen algo de turistas gringos. ¿Retrata estos cuadros por sentido de folklore, el primitivismo caro al concepto cultural europeo, como trofeo de caza de un viaje por el trópico? Pero no te olvides del apocalipsis, y dejá de joder con el folklore, vaquitas, casitas y estrellas en un cielo demasiado azul porque a lo mejor sólo de esa pintura había. Lo que importa es el apocalipsis. (47)

En efecto, el relato continúa con el recuento del itinerario que siguió a la visita de la isla: San José de Costa Rica una vez más, luego La Habana, dos meses registrados en “los tubos de plástico gris con los rollos de películas” (Cortázar, *Nicaragua* 18). A su regreso a París, Cortázar se reencuentra con Claudine, su compañera, quien llevaría “los rollos a revelar” (18). Tiempo después el narrador va en busca de los ocho rollos fotográficos, pensando “en seguida en los cuadritos de Solentiname”. Al observar la primera diapositiva de cada serie, recuerda que antes de detenerse en los cuadros había estado capturando algunas escenas de la misa, “unos niños jugando entre las palmeras igualitos a las pinturas, niños y palmeras y vacas contra un fondo violentamente azul de cielo y de lago apenas un poco más verde, ya no lo tenía claro” (18). El narrador ordena las secuencias: pone en el proyector la caja de los niños y la misa para luego observar las pinturas campesinas:

Anochece y yo estaba solo, Claudine vendría al salir del trabajo para escuchar música y quedarse conmigo; armé la pantalla y un ron con mucho hielo, el proyector con su cargador listo y su botón de telecomando; no hacía falta correr las cortinas, la noche servicial ya estaba ahí encendiendo las lámparas y el perfume del ron; era grato pensar que todo volvería a darse poco a poco, después de los cuadritos de Solentiname empezaría a pasar las cajas con las fotos cubanas, pero por qué los cuadritos primero, por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a éste en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname si también son la vida, si todo es lo mismo.

Pasaron las fotos de la misa, más bien malas por errores de exposición, los niños en cambio jugaban a plena luz y dientes tan blancos. Apretaba sin ganas el botón de cambio, me hubiera quedado tanto rato mirando cada foto pegajosa de recuerdo, pequeño mundo frágil de Solentiname rodeado de agua y de esbirros como estaba rodeado el muchacho que miré sin comprender, yo había apretado el botón y el muchacho estaba ahí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula

sorprende mientras su cuerpo se vencía hacia adelante, el agujero nítido en mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados con las metralletas, un fondo confuso de casas y de árboles. (Cortázar, *Nicaragua* 19-20)

Por un lado, hay a partir de aquí un uso en aumento de la parataxis. Por otro, toda la secuencia está estructurada sobre una dislocación representativa que pone a temblar cierto modo, característicamente moderno, de concebir el saber. Elena Zayas sitúa la originalidad de este relato en "esta particular puesta en abismo de la representación" (174). Pero la puesta en abismo no es la causa explicativa del exceso experimentado. Algo se mueve atrás, antes. El desdoblamiento de la voz del narrador en esa suerte de monólogo interior ("eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso"), orientado a explicitar el vínculo problemático entre arte y vida y a manifestar una opción por un plano de inmanencia que transgrede la separación ("todo es lo mismo"), parece anunciar lo que sigue: el ingreso de una corriente afectiva que horada cada una de las categorías heredadas para pensar la representación. En primer lugar, el sujeto cognoscente: la mirada certera, confiada en sí misma del observador que busca capturar rigurosamente la totalidad de la pintura en cada encuadre, va poco a poco entrando en el movimiento vertiginoso de un temblor –favorecido por la utilización desmesurada de la parataxis mediante las comas y los coordinantes– que lo expone a una inestabilidad y a una "suerte de incerteza de sujeto", a ese "momento muy exacto en que el sujeto vacila" (González 47).<sup>6</sup> Para delinear el género del testimonio, Rossana Nofal sostiene: "Escribir una historia significa ubicar un acontecimiento en un contexto relacionándolo con una totalidad imaginable" (838). A contrapelo de la pretensión de ofrecer "una totalidad imaginable", el "pequeño mundo frágil de Solentiname" que Cortázar escribe constituye la falla geológica por la que pasa la afectividad incontenible del afuera, ese afuera que, según Derrida, se lleva "en el corazón, en el cuerpo" (Derrida, *D'ailleurs*): el ritmo de las frases responde a un impulso de catarata por el cual cada una va acelerando el vértigo de la secuencia narrativa que es, a su vez, múltiple en su unidad fallida: "Se piensa lo que se piensa, *eso* llega siempre antes que uno mismo y lo deja tan atrás" (Derrida, "¿Cómo no...?" 19, bastardilla propia); "*Eso* que se resistía a toda cordura" (Derrida, "¿Cómo no...?" 20, bastardilla propia). *Eso* es la carga afectiva de lo real irrepresentable latiendo en las capturas, a través de ellas, atravesándolas. Algo punza, algo perturba el interés –el *studium* (Barthes, *La chambre* 48-49)– del personaje Cortázar por las fotografías. Algo como un agujerito, una mancha, un pequeño corte lo afecta.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> El relato "Las babas del diablo" (*Las armas secretas*, 1959) comienza con explicitación de esa incerteza, como se recupera en el epígrafe de este artículo.

<sup>7</sup> En la Biblioteca Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid, se encuentra un ejemplar de *La chambre claire. Note sur la photographie* (Cahiers du cinéma, Gallimard-Seuil, 1980), de Roland Barthes, con numerosas marcas y anotaciones por parte de Cortázar en las que centellea, retrospectivamente, el modo en que las capturas fotográficas intervienen con una fuerza no codificable en el relato de Cortázar analizado, una fuerza cercana en muchos sentidos a la idea de *punctum* barthesiano. En la página 138, por ejemplo, aparece el siguiente subrayado: "Les réalistes, dont je suis, et dont j'étais déjà lorsque j'affirmais que la Photographie était une image".

Los grupos uniformados, los cuerpos desnudos tendidos en el suelo, la tortura de una mujer mediante el uso de la picana, las imágenes de la huida desesperada “por una ladera boliviana o guatemalteca”, la voladura de un auto “en una ciudad que podía ser Buenos Aires o Sao Paulo”, “la infamia de esa muerte” de Roque Dalton –fragmentos de una violencia diseminada por el continente que se suceden y se interpenetran como en un caleidoscopio–, no fueron capturados por el dispositivo fotográfico, pero “los contextos –históricos en este caso– no son ajenos ni exteriores sino que se inscriben en el mismo texto desde su origen” (Gómez 3). Fuerzan la entrada desde el afuera que es la experiencia en los testimonios oídos y registrados en las sesiones del Tribunal Russell II, de las que el autor participa dos años antes –en 1974–, y el duelo personal por el asesinato del poeta salvadoreño a manos de sus propios compañeros del Ejército Revolucionario del Pueblo, que lo creyeron un agente infiltrado de la CIA.<sup>8</sup> En efecto, el reconocimiento de Dalton en una foto borrosa invierte el orden de inteligibilidad estatuido y se da por una suerte de “ingreso afectivo a la cosa” (Cortázar, *La vuelta al día* 212) en donde el sentir precede al saber e incluso a la percepción (“yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte”). No resulta un elemento menor que sea Dalton la única singularidad fantasmal que aparece para perforar los marcos representacionales: es la sombra del poeta la que habla “sin apuro, casi displicentemente” en la escena. Según explica Sabine Horl en un artículo cronológicamente muy próximo a los hechos:

Al nombrar a Roque Dalton, el poeta salvadoreño fusilado por los revolucionarios, Cortázar convierte el caso individual ficticio del viajero-reportero en metáfora de la realidad latinoamericana contemporánea, y al mismo tiempo, el “cuento” como tal se convierte en reflexión sobre el rol de individuo, del YO-autor-Cortázar, dentro de y para con esa realidad. “Apocalipsis de Solentiname” así trata de un auto-encuentro y a la vez de lo que es “ser americano”. (398)

Por su parte, en su lectura del cuento Zúñiga concluye: “Para bien o para mal, la realidad entra por la ventana; entra en el texto y ‘nos penetra’, como seres humanos, y desde luego, como latinoamericanos” (273). Cuestión de fronteras geográficas y genéricas, lo ficcional del relato sitúa su ápice no durante

---

sans code –même si, c’est évident, des codes viennent en infléchir la lecture –ne prennent pas du tout la photo pour une ‘copie’ du réel– mais pour une émanation du réel passé : une magie, non un art”. (“Los realistas, entre los que me cuento y me contaba ya cuando afirmaba que la Fotografía era una imagen sin código –incluso si, como es evidente, hay códigos que modifican su lectura–, no toman en absoluto la foto como una “copia” de lo real, sino como una emanación de *lo real en el pasado*: una *magia*, no un arte” (*La cámara lúcida* 154). A continuación, en la siguiente página, se lee: “D’un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d’authentification prime le pouvoir de représentation”. (“Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación” (155), al margen de lo cual Cortázar anota: “et les autres pouvoirs?” (“¿y los otros poderes?”).

<sup>8</sup> Hacia octubre de 1975, en las páginas de *El Sol de México, en la cultura*, Cortázar dedica su texto “Una muerte monstruosa” a reflexionar sobre el homicidio de su amigo y “todo lo que hizo de Roque Dalton un hombre que me parece ejemplar dentro de una perspectiva de futuro: la vitalidad, el sentido del juego, la búsqueda del amor en todos sus planos, la duda antes que el dogma, la crítica previa al acatamiento” (*Obra crítica* 517).

la visita a la isla, ni siquiera en el momento de la captura de las fotografías, sino precisamente en esa forma de representación reduplicada, ese *exceso* de confianza en la mimesis que va más allá y que supone una vía resistente contra lo ontofenomenológico: “uno no sabe cómo ni por qué hace las cosas cuando ha cruzado un límite que tampoco sabe” (Cortázar, *Nicaragua* 20). Como le ocurre a la nube del cuadro, que “quedaba como humillada en un ángulo, apretándose contra la varilla del cuadro, saliéndose ya de la tela de puro miedo” (16-17), tal exceso sustrae las garantías de los marcos referenciales disponibles y compromete al sujeto con un *no saber* que se manifiesta en la proliferación de las alusiones a un brusco estado de incertidumbre, marcadamente contrastante con la previsibilidad del ordenamiento temático esperado: “Nunca supe si seguía o no apretando el botón” (20), “En el baño creo que vomité, o solamente lloré y después vomité o no hice nada y solamente estuve sentado en el borde de la bañera” (21), “No sé cuánto tardé en recorrer lo que iba de la cocina al salón” (21). Hay ahí un *temblor* en el sentido de un brusco cambio de terreno que se mantiene siempre heterogéneo al saber porque es del orden del acontecimiento (ver Derrida, “¿Cómo no...?” 22-24).

En el capítulo “¿Apocalipsis?”, que integra el libro *Supervivencia de las luciérnagas* (2012 [2009]), Didi-Huberman postula una “política de las supervivencias” que operaría como desmitificación del tono apocalíptico, esto es, de la propuesta de una destrucción radical después de la cual advendría “la *revelación* de una verdad superior y no menos radical” (61). La apuesta del filósofo consiste, por el contrario, en ejercer una mirada atenta a “los pequeños ‘resplandores de verdad’ —que son fatalmente provisionales, empíricos, intermitentes, frágiles, dispares, fugaces como luciérnagas—” (Didi-Huberman 61-62), esas formas de supervivencias que “no tienen ningún valor redentor” y cuyo valor revelador es “siempre lagunar, en jirones” (64). En el cuento analizado de Cortázar, son las pinturas de Solentiname las que, en un tiempo que es el del instante, sobreviven a la captura de las proyecciones en París. No se trata, como cabría quizás esperar desde la teología cristiana, de “una ‘última’ revelación o una salvación ‘final’” (Didi-Huberman 65) que esas pinturas brindarían, sino de su aparición como imágenes *lagunares*, ahí donde algo se entreabre apenas un segundo dejando pasar una luz momentánea que, de pronto, desconcierta la teleología dominante en el tiempo histórico.

Forma de la *heterología* en tanto “saber de lo que afecta”, “saber de la irrupción de lo otro en lo mismo” (Moreiras 139), el cuento de Cortázar tematiza, de este modo, la experiencia de una drástica pérdida del fundamento moderno, un desborde que es también una forma de des-bordar el binomio modelo-copia / realidad-representación mediante la apelación a una heterología constituyente, una lógica *otra* en el seno mismo del relato bienpensante. En este sentido, Moreiras inscribe “Apocalipsis de Solentiname” dentro de “una práctica del entre de la imitación y su reacción identitaria” (8) de la que participan textos que:

hacen del lugar de la pérdida el lugar de una cierta recuperación, siempre precaria e inestable, pues siempre constituida sobre un abismo. Esa recuperación, entendida como experiencia alternativa pero todavía propiamente poética de la existencia, que

abre estos textos a lo real sociohistórico, dándoles rango potencial aunque negativamente fundamentador de una comunidad social al margen de criterios identitarios o imitativos. (9)

Ni apelación a una equivalencia entre representación y ser, ni apuesta por una pureza identitaria de la comunidad cristiana en Solentiname, la “experiencia alternativa” que da nombre al relato cortazariano está *manchada* por el residuo de una ontología moderna. Es precisamente ese resto, remanente de lo que afecta por *exceso* las imágenes del dispositivo, el que activa la emergencia de una comunidad todavía posible que no se cierra sobre sí, que no es reflejo transparente de “lo real sociohistórico” sino reflexividad diseminante por una pausa que acontece en la reproducción de sí misma, algo cercano a lo que Derrida llama “un *nosotros* hecho de interrupciones” (Derrida, *D’ailleurs*). Entre las pinturas campesinas presuntamente orientadas por un principio representativo *naïf* y fundacional y la perturbación destructiva en su proyección posterior, en donde vendría a situarse el “fantasma semiótico” (Moreiras 164), la escritura se torna un gesto de traducción intersemiótico y por lo tanto una práctica heterológica que, en lugar de limitarse a la celebración tranquilizadora de la vida pastoral en la isla, sobreviene para indicar un disenso original *en* lo identitario, “la imposibilidad de aceptar una ontología o una dialéctica, pero afirmando esa imposibilidad como constitutiva, paradójicamente” (164).

## Conclusión

Si “Apocalipsis de Solentiname” se inicia bajo la promesa de un testimonio –Delgado Aburto lo inscribe en la serie de “escrituras testimoniales” sobre el archipiélago ( “*Las ínsulas*” 133)– o una bitácora de turismo político, lo que lo vuelve propiamente *cortazariano* no es la instancia más o menos rigurosa de las tomas fotográficas, sino el instante –un tiempo fuera del tiempo– en que el protagonista, habiendo ya revelado los dispositivos, no puede sino “leer lo que nunca fue escrito” (Benjamin 84) en esa experiencia histórica –aquello que “hace saltar el presente fuera del *continuum* del tiempo histórico” (Benjamin 99)–, despojándolo incluso de toda capacidad de decisión sobre lo que su cuerpo opera: “Tampoco mi mano obedecía cuando apretó el botón y fue un salitral interminable a mediodía” (Cortázar, *Nicaragua* 19). El relato establece en este punto una relación compleja y trágicamente profética con el devenir de la historia nicaragüense: hacia mayo de 1977, un año después de la visita por parte del escritor, la Guardia Nacional de Somoza destruye los asentamientos y masacra a la comunidad de Solentiname, tras la decisión de muchxs de sus participantes de involucrarse en la lucha armada junto al movimiento sandinista. Hay ahí una producción de sentido, una posibilidad anacrónica de conocimiento histórico que la escritura literaria se vuelve capaz de ofrecer.

Es que la afectividad que fluye y dinamiza la experiencia hasta llenar toda la pantalla “de mercurio y de nada”, también desestabiliza las unidades de lugar y de tiempo. ¿*Cuándo* y *dónde* acontece el desastre de las fotografías proyectadas? ¿Sería posible atribuirle una temporalidad estable, cerrada, única? ¿Es su espacialidad identificable con el archipiélago nicaragüense?

A partir de un regreso este relato paradigmático, en el que me detuve para medir desde una perspectiva filológica lo que ahí resiste como *afecto*, como *dislocación*, como *falla geológica* en la estructura narrativa, he procurado seguir las vías múltiples de la inscripción cortazariana del sandinismo prestando oído a las supervivencias de sentido, esos pequeños resplandores de verdad (ver Didi-Huberman) que en Cortázar se dan como heterología –como búsqueda de la lógica del otro–. La lectura hasta aquí expuesta permite concluir que, paradójicamente, es el ingreso desbordante de la vida violentada de América Latina, vida de atentados, torturas y desapariciones forzadas, de terrorismo estatal y paramilitar, lo que le confiere al relato “Apocalipsis de Solentiname” su condición de ficción.

## Obras citadas

- Ahmed, Sarah. *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, 2015. Impreso.
- Aínsa, Fernando. “Los signos duales de la muerte. Lo fantástico como realismo exasperado en *Apocalipsis de Solentiname*”. *Cahiers du CRICCAL* 17 (1997): 61-69. Web.
- Antelo, Raúl. *Archifilologías latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento*. Villa María: EDU-VIM, 2015. Impreso.
- “Apocalipsis de Solentiname-Lectura colectiva”. *YouTube*, subido por Reloj Dearena, 25 de septiembre 2014. Web.
- Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Editions Gallimard, 1980. Impreso.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: UACM, 2008. Impreso.
- Borge, Tomás. “Para, de, con Julio Cortázar”. *Revista Casa de las Américas* 145-146 (1984): 13-15. Impreso.
- Carballar, Diego. “Presentación”. Dossier Ernesto Cardenal. *Revista Chuy* 8 (2020): s.p. Web.
- Cardenal, Ernesto. *El evangelio en Solentiname*. San José de Costa Rica: Departamento Ecuaménico de Investigaciones, 1979. Impreso.
- Cardenal, Ernesto. *Las islas extrañas*. Madrid: Trotta, 2002. Impreso.
- Cardenal, Ernesto. “Prólogo”. *Miradas de Solentiname: fotografías y reflexiones*. Tiago Lucio Miguel Genoveze. Managua: Centro Nacional de Escritores, 2014. 9-14. Web.
- Cardenal, Ernesto. “La llegada de Julio Cortázar a Solentiname”. *Cortázar en Solentiname*. Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez. Buenos Aires: Patria Grande, 2015. 11-15. Impreso.
- Cardenal, Ernesto. “Lo que fue de Solentiname (Carta al pueblo de Nicaragua)”. Dossier Ernesto Cardenal. *Revista Chuy* 8 (2020): 110-114. Web.
- Cardenal, Ernesto, y Sergio Ramírez. *Cortázar en Solentiname*. Buenos Aires: Patria Grande, 2015. Impreso.
- Castillo, Óscar. “Recuerdos de un viaje”. *Cortázar en Solentiname*. Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez. Buenos Aires: Patria Grande, 2015. 75-78. Impreso.
- Cortázar, Julio. “Apocalipsis de Solentiname”. *Revista Casa de las Américas* 98 (1976): 62-66. Impreso.
- Cortázar, Julio. *Nicaragua tan violentamente dulce*. Managua: Nueva Nicaragua, 1983. Impreso.

- Cortázar, Julio. *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires: Muchnik Editores, 1984. Impreso.
- Cortázar, Julio. *Obra crítica*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2006. Impreso.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. China: RM, 2010. Impreso.
- Delgado Aburto, Leonel. "Julio Cortázar, viajero en el trópico: promesa vanguardista y cultura transnacional frente al proyecto político sandinista". *Cuadernos de Literatura* XIX.37 (2015): 83-101. Web.
- Delgado Aburto, Leonel. "Las islas extrañas de Ernesto Cardenal: dinámicas de comercialización, purificación e institucionalización en el proyecto de Solentiname". *Revista de Estudios Hispánicos* 54 (2020): 117-136. Web.
- Derrida, Jacques. "¿Cómo no temblar?". *Revista Acta Poética* 30.2 (2009): 19-34. Web.
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012. Impreso.
- Dulong, Renaud. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. París: Éditions de l'École de Hautes Études en Sciences Sociales, 1998. Impreso.
- Genoveze, Tiago Lucio Miguel. *Miradas de Solentiname: fotografías y reflexiones*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 2014. Web.
- Gómez, Susana. "Memorias semióticas y fondos documentales: el caso 'Fondo Julio Cortázar'. Una lectura con Lotman". *Revista Orbis Tertius* 25.32 (2020): 1-9. Web.
- González, Horacio. "El pasaje a la política en Cortázar". *Homenaje a Cortázar*. Ed. Florencia Abbate. Buenos Aires: FFyL UBA, 2014. 107-117. Impreso.
- Horl, Sabine. "Cortázar explorador: el problema de la identidad latinoamericana en el contexto de la discusión histórica". *Inti, Revista de literatura hispánica* 22/23 (1986): 391-399. Impreso.
- Moreiras, Alberto. *Tercer espacio, literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: LOM/ Universidad Arcis, 2013. Impreso.
- Nofal, Rossana. "Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura". *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6 (2015): 835-851. Web.
- Porrúa, Ana. "Confesar la memoria" (reseña de *Vida perdida. Memorias I y Las islas extrañas. Memorias II*, de Ernesto Cardenal, México, Fondo de Cultura Económica, 2003). *Bazar Americano* abril 2004: s.p. Web.
- Raggio, Marcela. "Thomas Merton en Latinoamérica. Su presencia en la revista *Sur*". *Prismas* 23 (2019): 99-118. Web.
- Ramírez, Sergio. *Julio, estás en Nicaragua*. Buenos Aires: Nueva América, 1986. Impreso.
- Ramírez, Sergio. "El evangelio según Cortázar". *Cortázar en Solentiname*. Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez. Buenos Aires: Patria Grande, 2015. 65-74. Impreso.
- Zayas, Elena. "Apocalipsis de Solentiname o la encrucijada del escritor". *Cahiers du CRICCAL* 17 (1997): 165-174. Web.
- Zúñiga, Mónica. "Apocalipsis de Solentiname (Julio Cortázar): literatura fantástica y género apocalíptico en el contexto latinoamericano". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 42 (2013): 257-275. Web.