



De identidades y fronteras en conflicto: disputas por la memoria sandinista en dos intervenciones culturales de Julio Cortázar¹

Of identities and borders in conflict:

disputes over Sandinista memory in two cultural interventions by
Julio Cortázar

Lisandro Relva²



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-No hay restricciones adicionales 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Resumen

Este artículo recupera, desde una perspectiva archivístico-filológica, dos momentos de la trayectoria intelectual de Julio Cortázar vinculados con el proyecto revolucionario del sandinismo en Nicaragua: por un lado, su participación como difusor cultural en la gestación de lo que hoy se conoce como Museo de Arte Contemporáneo “Julio Cortázar”; por otro, la vigilia pacífica en la localidad fronteriza (Nicaragua-Honduras) de Bismuna en enero de 1983, mediante una relectura de sus escritos ensayístico-periodísticos como corresponsal de la agencia de noticias EFE. A los fines de pensar y reconsiderar el proceso oficial de memorialización sandinista, en donde tiende a primar, no sin contradicciones y revueltas, una ideología administrativo-estatal de corte neoliberal, los puntos presentados se cargan de sentido político en la medida en que tensionan un modo predominante de entender y construir la subjetividad revolucionaria. De esta manera, el recorrido propuesto permite vislumbrar la apuesta cortazariana por formas múltiples de hacer comunidad.

Palabras clave: Cortázar, Memoria, Identidad, Conflicto, Sandinismo.

Abstract

This article recovers, from an archival-philological perspective, two moments in Julio Cortázar's intellectual trajectory linked to the revolutionary project of Sandinism in

¹ Identificador persistente ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s25250841/6xiazgf67>

Fecha de Recepción: 06/06/2023 Fecha de Aceptación: 29/09/2023

² Universidad Nacional de la Patagonia Austral
<https://orcid.org/0000-0001-8922-8092>
lisandrorelva93@gmail.com



Nicaragua: on the one hand, his participation as a cultural disseminator in the gestation of what is now known as the "Julio Cortázar" Museum of Contemporary Art; on the other, the peaceful vigil in the border town (Nicaragua-Honduras) of Bismuna in January 1983, through a re-reading of his essayistic-journalistic writings as a correspondent for the EFE news agency. In order to rethink and reconsider the official process of Sandinista memorialisation, in which a neo-liberal state-administrative ideology tends to prevail, not without contradictions and upheavals, the points presented are charged with political meaning insofar as they put into tension a predominant way of understanding and constructing revolutionary subjectivity. In this way, the proposed route allows us to glimpse the commitment to multiple forms of making community present in Cortázar's work.

Keywords: Cortázar, Memory, Identity, Conflict, Sandinism.

Introducción

En el año 2014 y en ocasión de las celebraciones por el centenario del nacimiento de Julio Cortázar, Sergio Ramírez coordina junto a Ernesto Cardenal y Jorge Boccanera el volumen colectivo Cortázar en Solentiname (Figura 1), en el que también participan Oscar Castillo, Claribel Alegría, Manlio Argueta, Julio Valle-Castillo, Modesto López, Diana Ávila, Luis Rocha, Janet Brof, Mario Castrillo, Carmen Waugh y Samuel Rovinski. Relatos, testimonios, cartas, comentarios, semblanzas y un material documental y fotográfico poco conocido algunas fotografías de las pinturas de la isla tomadas por el propio Cortázar aparecen en el apartado "Cortázar, el fotógrafo" (V/A, 2015, p.127)– se articulan en sus 168 páginas como un "lazo de afecto" (Boccanera, 2015, 8).

El breve prólogo, a cargo de Boccanera, enfatiza la "situación extraña" de que "siendo uno de los escritores más leídos del continente se le hayan dispensado, más que premios a su escritura, un reconocimiento mayor e inestimable: el cariño de sus lectores –sobre todo los jóvenes– y de la gente que, aún sin haberlo leído, reconocía su trato cordial, su ser solidario, su entrega franca" (Boccanera en Cortázar, 2015, p.8).

Sobre el cierre de su texto, Boccanera recupera las palabras del escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón en otro libro-homenaje a Cortázar, Queremos tanto a Julio (1984): "Simplemente siento que Cortázar es solidario, incitado por el fervor más que por la voluntad. ¿Compromiso? No, en manera alguna, eso quedaría para los pedantes. Es nada más respiración de su alma" (Cardoza y Aragón, 1984, p.73). Esta idea de una respiración –preferimos la de latido o pulso, aunque sus ritmos responden a un mismo movimiento de irrupción hacia y desde afuera– es la que intentamos detectar en su práctica escrituraria al leer –y así también rearmar– esa trama afectivo-comunitaria que la dinamiza.



Figura 1. Portada de Cortázar en Solentiname, Editora Patria Grande, 2015

En verdad, el vínculo de Julio Cortázar con Nicaragua, en general, y con el sandinismo, en particular, tiene un efecto catalizador singular en su escritura, que adquiere entonces una intensidad capaz de armar zonas-constelaciones de textualidades y de gestos culturales. Este artículo se propone dar a ver, desde una perspectiva archivístico-filológica, dos momentos –poco recuperados por la crítica especializada– de la trayectoria intelectual de Cortázar vinculados con el proyecto revolucionario sandinista en Nicaragua: por un lado, su participación como difusor cultural en la gestación de lo que hoy se conoce como “Museo de Arte Contemporáneo ‘Julio Cortázar’”; por otro, la vigilia pacífica en la localidad fronteriza (Nicaragua-Honduras) de Bismuna en enero de 1983, de la que el escritor argentino participó, mediante una relectura de sus escritos ensayístico-periodísticos como corresponsal de la agencia de noticias EFE. Al momento de pensar y reconsiderar el proceso oficial de memorialización sandinista, en donde tiende a primar, no sin contradicciones y revueltas, una ideología administrativo-estatal de corte neoliberal (Delgado Aburto, 2015), estos puntos se cargan de sentido político en la medida en que tensionan un modo predominante de entender y construir la subjetividad revolucionaria.

El Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar: problemas de identidad e institucionalización en América Latina

La perdurable relación de Cortázar con Nicaragua comienza a forjarse hacia 1976, con la visita clandestina del escritor a la comunidad cristiana dirigida por Ernesto Cardenal en Solentiname, en la frontera sur del país centroamericano, visita que daría lugar al que



sin dudas es el texto “nicaragüense” más célebre de Cortázar: “Apocalipsis de Solentiname” (1976). Durante los siete años siguientes y hasta su muerte, en 1984, el argentino sostiene y fortalece sus vínculos con el Frente sandinista y –mediante sus seis visitas al país– acompaña la transición desde el momento insurreccional hasta la etapa gubernamental, que se inicia con la llegada al poder del FSLN ocurrida en julio de 1979.

Hacia noviembre de 1983, en el número 367 de la revista mexicana Proceso, aparece un artículo con la firma de Cortázar: “Un sueño realizado: el arte de las Américas llega a Nicaragua”, texto que es incorporado en la segunda edición de Nicaragua tan violentamente dulce (1984). Se trata de una entrevista del escritor argentino –enmarcada en lo que podría considerarse una crónica ensayística– a la galerista y gestora cultural chilena, Carmen Waugh, con quien ya había colaborado durante la puesta en marcha del proyecto del Museo de la Resistencia Salvador Allende (Olga Lobo, 2021) (Figura 2)³. Según explica Waugh, la idea de un museo de arte internacional para Nicaragua surge a instancias de Cardenal, durante la semana latinoamericana que tuvo lugar en Roma hacia 1980 para exponer las obras de los artistas exiliados del continente. En esa ocasión, el poeta nicaragüense y entonces ministro cultural del nuevo gobierno “nos habló de los problemas de Nicaragua en ese campo y nos preguntó si no sería posible organizar un movimiento de solidaridad que se tradujera en la creación de un fondo artístico para Nicaragua” (Waugh en Cortázar, 1984, p.105).

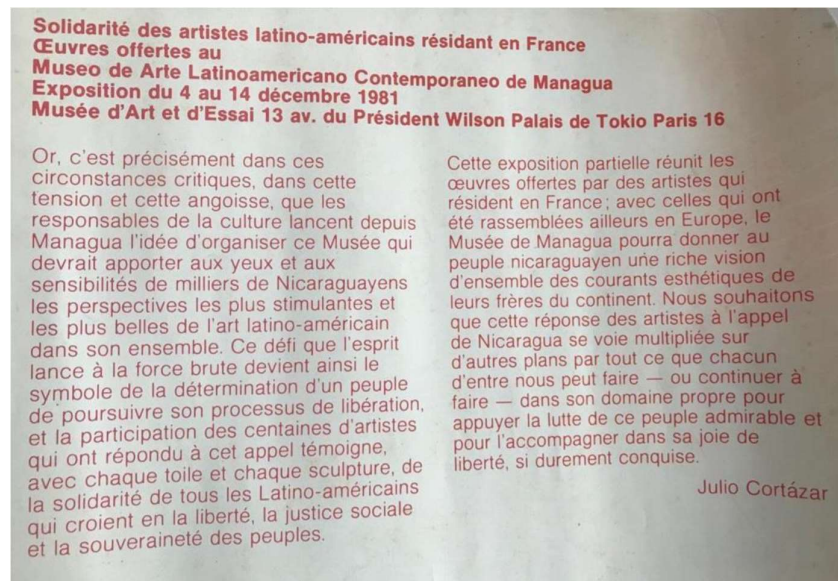
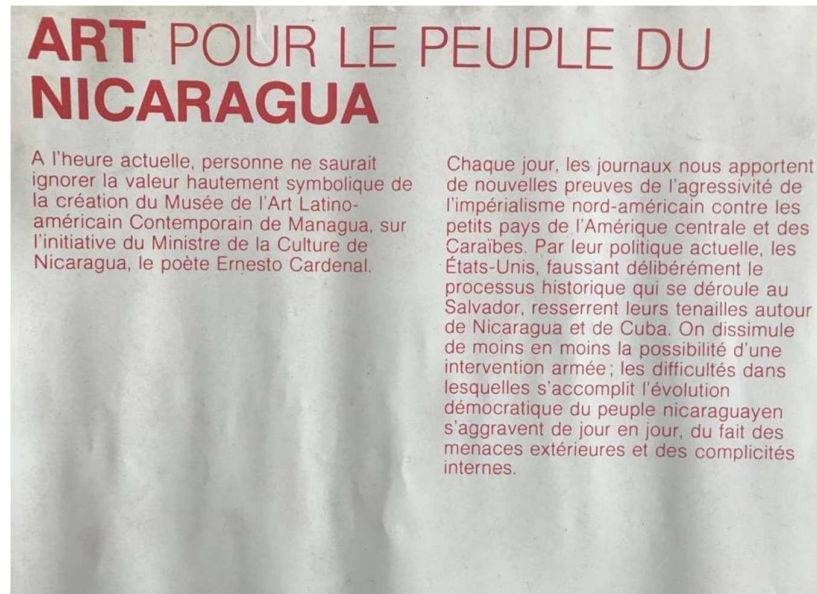


Figura 2. Carmen Waugh y Cortázar en Madrid, 1978. Fotografía perteneciente al archivo personal de Waugh y publicada en Presencias: Cortázar (Fundación Internacional Argentina, 2004, p.124). Archivo Carmen Waugh.

³ Respecto de los orígenes del Museo y su vinculación con la resistencia a la dictadura pinochetista, el escritor chileno Miguel Rojas Mix explica: “En el exilio, la resistencia no era solo chilena. Era la de todos los latinoamericanos que estaban sufriendo dictaduras: brasileños, uruguayos, argentinos y paraguayos. El Museo de la Resistencia se inicia con una serie de acciones solidarias. En Francia nos recibió Julio Cortázar y nos pusimos de inmediato en actividad. Con él, y otros autores, sacamos en Gallimard, 1974, el libro que inició la denuncia: *Chili, dossier noir. Sur le front des arts visuels*, y fueron numerosas las acciones que realizamos en Europa para despertar la solidaridad.” (Rojas Mix, 2016, p.21). Cortázar sería el encargado de presentar la primera exposición itinerante del museo hacia 1977, en Nancy.



Esa pregunta cobra forma de proyecto y queda a cargo de Waugh, quien logra reunir un primer núcleo de cerca de 130 obras de artistas exiliados en Francia y España. La inauguración tiene lugar en el Palais de Tokyo en París hacia diciembre de 1981 y Cortázar es el encargado de presentarlo con un texto en francés, “Art pour le peuple du Nicaragua” (Figuras 3 y 4)⁴.



⁴ Se trata de un material prácticamente inhallable que integra actualmente el archivo del Instituto Nicaragüense de Cultura y al que accedí virtualmente a través de su co-director, Luis Morales Alonso.



Figuras 3 y 4. Discurso de Cortázar en ocasión de la presentación del Museo de Arte Latinoamericano Contemporáneo de Managua, realizada en el Palais de Tokio, París.
Material domiciliado en el Archivo digital del Instituto Nicaragüense de Cultura.

Mediante un mensaje que se dirige en primer término al público de la exposición, la intervención del escritor se orienta al menos en tres direcciones estratégicas: por un lado, inicia inscribiendo la creación del Museo en la órbita de la disputa antiimperialista y del aumento de las agresiones en la política exterior de Estados Unidos con El Salvador, Cuba y Nicaragua bajo la administración de Ronald Reagan; por otro, apela abiertamente a la necesidad de multiplicar la solidaridad internacional con “el proceso de liberación” sandinista, esto es, una invitación a continuar la respuesta de los artistas al llamado revolucionario, cada uno “desde su propio lugar”; finalmente, enfatiza la potencialidad artística de un museo de arte contemporáneo en Managua, que “deberá aportar a los ojos y a las sensibilidades de miles de nicaragüenses las perspectivas más estimulantes y más bellas del arte latinoamericano en su conjunto”. El artista plástico, editor y teórico managüense Raúl Quintanilla Armijo, por su parte, explica lo que significó para él la oportunidad de dirigir el museo entre 1989 y 1990, sobre el final del gobierno sandinista: “ese museo tuvo mucha influencia en nuestra generación; nos abrió los ojos a un tipo de obra que no conocíamos” (Quintanilla Armijo, 2018, p.210). Las obras donadas, entre cuyos creadores aparecen las firmas de “Lam, Matta, Seguí, Tomasello, Gamarra, Grau Garriga, Le Parc, Cuevas, Equipo Crónica, Tapies, Posada, Rivera” (Quintanilla Armijo, 2002, p.6), son enviadas a Nicaragua por intermediación del ministro de cultura francés, Jack Lang, y con ese envío comienza la historia de los sucesivos intentos frustrados por conseguir un edificio y encontrar así una domiciliación que articulara las garantías de preservación de lo institucional con la efectiva circulación popular de la colección. La discusión en torno al modo de nombrar el fondo artístico reunido, a su vez, emerge en el texto ya mencionado de la conversación entre Cortázar y Carmen Waugh, abriendo una sección titulada ““Museo” es una palabra triste” (énfasis en original):

– La denominación definitiva del museo ha sido bastante discutida –digo–. ¿Hay un acuerdo?

– Sí, aunque por ahora seguimos hablando de «museo». El problema se planteó en diciembre del 82, cuando la inauguración provisional. En esa oportunidad, Ernesto Cardenal sostuvo que la colección de arte no debería limitarse solamente a América Latina, sino abarcar la totalidad del continente americano, incluyendo así a los Estados Unidos, el Canadá y los países caribeños, en los que hay cantidad de artistas dispuestos a mostrarse solidarios con Nicaragua. De esa idea, recogida con entusiasmo y ya en vías de materialización, surgió la denominación definitiva: ARTE DE LAS AMÉRICAS / SOLIDARIDAD CON NICARAGUA.

– Me alegro que se haya eliminado lo de «museo», que suena siempre como algo solemne y un poco polvoriento.

– Y que hubiera distanciado a muchos espectadores, es verdad. Hay que pensar que aquí no ha habido jamás un museo de esta naturaleza (ni de otras) y que nuestra intención es incorporar a todos los nicaragüenses, sea en Managua o en las ciudades



del interior, a una experiencia de contacto directo con el arte del hemisferio, lo cual nunca es fácil en un comienzo.” (Cortázar y Waugh, 1984, pp.109-110).

El intercambio entre el escritor y la galerista deja en evidencia, ya desde comienzos de la década del ochenta, la precariedad material de las instancias institucionales existentes en el territorio latinoamericano: en efecto, la decisión del gobierno sandinista de descentralizar las actividades culturales multiplica las dificultades para alojar, preservar y exponer la colección, que durante esos primeros años se ve atomizada en distintas filiales a cargo de los “centros populares de cultura” de cada región, responsables incluso de conseguir los edificios para acoger un acervo artístico de cerca de 2.000 obras plásticas⁵.

El terremoto de 1972 en Managua –y los siguientes siete años de una dinastía dictatorial que llegaría a sumar cuarenta y dos años en el poder (1937-1979)– habían dejado a la capital nicaragüense “parcialmente en ruinas” (Cortázar, 1984, p.107). Durante el período del gobierno revolucionario, el museo continuó con un estatuto de provisoriedad e itinerancia, a la espera sin suerte de un emplazamiento definitivo. En palabras de Waugh, “había que renunciar al sueño de un edificio construido especialmente y buscar, entre las ruinas de la zona, alguno que se prestara a una reconstrucción” (Cortázar, 1984, p.109). Tras su paso por el Teatro Popular Rubén Darío, el Convento San Francisco de Granada y el Palacio Nacional de la Cultura, el lugar elegido es el edificio del antiguo Gran Hotel, anteriormente propiedad de la familia Somoza, en pleno centro de Managua.



Figura 5. Casa Museo Julio Cortázar, Managua, 2020

En 1989, el museo recibe el nombre de Museo de Arte Contemporáneo de Managua “Julio Cortázar” por decisión del Instituto Nicaragüense de Cultura y posteriormente se

⁵ Luis Morales Alonso, director actual del Museo, explica que el acervo de obras fue creciendo a partir de sucesivas campañas de donación organizadas en España, México, Cuba y en Managua, a través de la Asociación de Trabajadores de la Cultura (A.S.T.C.).



domicilia en una construcción histórica sobreviviente del terremoto, la vivienda de la familia Mantica rebautizada “Casa Julio Cortázar” por la revolución (Figura 5), pero la derrota de la Junta de Gobierno en las elecciones de 1990 abre un “proceso de atomización de la comunidad artística” (Quintanilla Armijo, 2018, p.183) correlativo del desmembramiento a gran escala del Frente Sandinista y de una acelerada reconversión neoliberal del país (Delgado Aburto, 2020). En ese contexto, el “Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar es hecho desaparecer por las autoridades del INC [Instituto Nicaragüense de Cultura]. Se deja de participar en las bienales internacionales a falta de interés y presupuesto” (Quintanilla Armijo, 2018, p.183).

Por su parte, el actual co-director del Museo, Luis Morales Alonso, explica en un catálogo conmemorativo de 2016:

Para celebrar 35 años del Museo elaboramos por primera vez un Catálogo General de sus obras y organizamos la gran Exposición de MAESTROS LATINOAMERICANOS [...] El acervo del Museo consta de 1,921 obras de 923 artistas de 36 países, en las especialidades de pintura, dibujo, escultura, grabado, carteles, tapices, fotografías, e instalaciones.

Es el MUSEO DE ARTE más importante de Centroamérica. (Morales Alonso, archivo INC)

Esta mirada continuista de este catálogo de 2016 contrasta con la visión que tienen otros estudiosos de arte. Al respecto, Laura Isola afirma: “Hoy es muy difícil saber qué quedó de todo esto en el Museo...Las condiciones políticas y culturales del país se reflejan, también, en este sentido: no tiene sitio en Internet, es muy difícil acceder al catálogo” (2020, p.181). Por su parte, durante una entrevista reciente Quintanilla Armijo afirma: “Los museos están cerrados. La colección del Museo Julio Cortázar está en una bodega” (Quintanilla Armijo, 2018, p.225)⁶.

El artículo de Cortázar “Aquí, la dignidad y la belleza” –firmado desde la capital nicaragüense en enero de 1983, publicado en la segunda edición de Nicaragua tan violentamente dulce y originalmente aparecido en el número 330 de la revista mexicana Proceso como “Managua, la dignidad y la belleza”–, se dedica a presentar y comentar el museo. El texto comienza así:

Conócete a ti mismo...Es fácil decirlo, y aún más creerlo; después, en los momentos de ruptura, de implosión, de caída en uno mismo, lo que se descubre es otra cosa. Cebollas infinitas, no terminaremos jamás de retirar las telas que nos abarcan, desde los siete velos de Salomé hasta la prodigiosa espeleología del psicoanálisis; debajo,

⁶ En una nota de julio de 2021 publicada en el medio TN8, afín a la administración orteguista, se anuncia una “exposición de artes plásticas en el teatro Rubén Darío” organizada por el Instituto Nicaragüense de Cultura y el museo Julio Cortázar y enmarcada en la “celebración de los 42 años de la Revolución Popular Sandinista”. El conjunto de obras expuestas en tal ocasión, no obstante, no parece ser el de la colección reunida para la muestra *Arte de las Américas*, dado que sólo presenta a artistas nicaragüenses: <https://www.tn8.tv/nacionales/exposicion-artes-plasticas-teatro-ruben-dario/> (consultado el 7/6/2023).



siempre más abajo, el centro rehúsa dejarse ver tal como es. Estamos lejos de muchas cosas, pero de nada estamos más lejos que de nosotros mismos.

Pensamientos de alto vuelo, como se ve, tal vez por hilarlos a ocho mil metros de altura mientras el avión me trae una vez más hacia Nicaragua mi muy querida (Cortázar, 1984, p.66).

En tanto turista político (Delgado Aburto, 2015) Cortázar se inscribe en los debates en torno a la posibilidad de una cultura latinoamericana. Resulta interesante pensar, en tal sentido, el valor de impugnación que este inicio vocativo activa en el marco de un proceso político revolucionario orientado a la búsqueda de una nueva identidad nacional nicaragüense. ¿Qué ideas preconcebidas está discutiendo Cortázar? ¿Quiénes dicen y creen fácilmente el conocido aforismo griego, con el cual caen en la sintaxis crónico-ensayística las frecuentes críticas cortazarianas dirigidas a la tradición occidental de pensamiento? ¿Cómo se sitúa Cortázar en la tarea de encontrar un “nosotros mismos” a la altura de las exigencias de la hora?

El recurso metafórico de las “cebollas infinitas”, reforzado por la referencia a los velos de Salomé, viene a señalar una no-transparencia del ser ante sí, una lejanía sideral que se abre ahí donde se intenta sellar una identificación sin más, un cierre subjetivo, una impermeabilidad del “sí mismo” ante el afuera. El museo de arte contemporáneo, principal dinamizador del texto, aparece entonces para ofrecer el encuentro con “algo nuevo y diferente en la memoria, ese «algo» que irá modificando la visión interior sin que la conciencia se dé clara cuenta” (Cortázar, 1984, p.67). Dicha novedad o diferencia alterante está dada por el carácter contemporáneo, “de avanzada” del arte expuesto, capaz de provocar “fascinación, repulsa, amor, antagonismo, las tomas de posición necesarias para lanzar la imaginación a todo motor” (Cortázar, 1984, p.67). Leída a contraluz, la permanente apuesta escrituraria de Cortázar por un desborde de la representación mimética se cruza con la tentativa reiterada de hacer naufragar una re-totalización identitaria, una inclinación biopolítica paralizante y monolítica por parte de un proyecto revolucionario entonces pujante, todo lo cual podría enmarcarse en lo que Delgado Aburto, al caracterizar la perspectiva estético-política cortazariana, considera una “propuesta heterológica vanguardista, esto es, una búsqueda o autorización de la lógica del otro” (Delgado Aburto, 2015, p.86): lo que se descubre al ir en busca del fondo del propio ser “es otra cosa” (Cortázar, 1984, p.66) que sí mismo. Tal propuesta, no obstante, supone el riesgo de una desestabilización y una disonancia con la disciplina gubernamental en la medida en que interviene en un cuadro cultural y político drástico, marcadamente polarizado, de repliegue estratégico para la soberanía territorial revolucionaria: el de la amenaza concreta, cotidiana e inminente de una invasión por la frontera hondureña a cargo de Estados Unidos. Amenaza de la que, por otra parte, Cortázar tiene clara conciencia: “¿quién no sabe que la frontera con Honduras es esa gigantesca espada de Damocles suspendida sobre todo un pueblo que quiere la paz y está dando su sangre por ella?” (Cortázar, 1984, p.66). En tal sentido, conviene recordar lo que explica Delgado Aburto:



la revolución sandinista respondió a un largo proceso anticolonial, el que fue codificado, generalmente, y a partir del propio Sandino, como antiimperialismo. Como tal, la discursividad política de la revolución está relacionada con la territorialidad; la distribución territorial que el capitalismo impone al mundo y, por tanto, con su expresión en el ámbito de la creatividad política: la nación y el nacionalismo (Delgado Aburto, 2015a, p.445).

La escritura ensayística de Cortázar se detiene en una realidad geopolítica que, en enero de 1983, expone importantes niveles de inestabilidad y violencia política: recién aterrizado en el aeropuerto de Managua, en compañía del dirigente Tomás Borge, el escritor es testigo del cortejo fúnebre de “uno de los combatientes caídos hace tres días en la frontera hondureña, uno de los muchos que han muerto y siguen muriendo bajo las balas de los ex guardias somocistas allí concentrados” (Cortázar, 1984, p.67).

Según indica Delgado Aburto (2015a), durante el inicio de la década del 80 se configura la “coyuntura testimonial” de la revolución sandinista, una instancia histórica en la que el género adquiere una dimensión inédita en sucesivas articulaciones discursivas con los procesos revolucionarios en América Latina: “El que podría ser tomado como modelo de testimonio sandinista es el tipo de recuento heroico del guerrillero quien modelado por la doctrina guevarista del hombre nuevo se propone la refundación nacional [...] En cierto sentido se trata de textos escritos desde el poder, que intentan fundamentar la nueva legalidad y la nueva subjetividad modélica” (Delgado Aburto, 2015a, p.457).

En ese marco, Cortázar reduplica el gesto de moverse en los límites: si por un lado la práctica de la escritura le sirve para denunciar a través del testimonio las formas múltiples de la dominación imperialista, a la manera de un informante legitimado, por otro le permite entreverarlo con un tono donde hay lugar para una dislocación del modelo, un distanciamiento crítico, una interrupción del cierre identitario que, sin embargo, no obturan las expresiones efectivas de su compromiso político.

Vigilia en Bismuna: la frontera como lugar de enunciación y de imaginación política

Desde 1983 hasta su muerte, Cortázar trabaja como cronista oficial de la agencia de noticias EFE. En ese marco, durante su viaje a Nicaragua de enero de 1983, decide desplazarse hasta la localidad de Bismuna (un punto en la frontera nicaragüense-hondureña y epicentro de un conflicto en ciernes entre soldados sandinistas y contrarrevolucionarios que reciben el apoyo de la CÍA para incursionar en Nicaragua) para participar junto a otros intelectuales latinoamericanos en una “vigilia de la paz” convocada por un grupo de estadounidenses, “pastores bautistas y líderes de derechos civiles” (Ramírez, 1986, p.127), disidentes con los cambios en la política exterior de su país promovida tras la salida del demócrata James Carter (Cortázar, 1984, p.70). Una carta dirigida a su amigo y artista Julio Silva hacia fines de enero, publicada en su correspondencia completa, permite medir la peligrosidad que tal destino supone para Cortázar. Transcribo el documento casi en su totalidad por considerar que sólo así es posible reinscribir en ella, en tanto lectores, las temporalidades urgentes y yuxtapuestas



que la catalizan: por un lado, la “prodigiosa aceleración de la historia” (Cortázar, 1984, p.73) dada por la lucha sandinista entonces triunfante; por otro, “el término del periplo de una vida”, la del propio escritor, “que entra en su ocaso sin ningún orgullo, pero sin bajar la cabeza” (Cortázar, 1984, p.90).

Managua, 21 de enero de 1983

Mi querido Patrón:

Estoy en Nicaragua desde hace tres días, y lanzado ya al trabajo, bendito trabajo que me llena la cabeza y me ayuda a vivir sin esa pesadilla diurna que me ha perseguido hasta ahora.

Lo que te voy a decir no puedo decírselo a Aurora, porque no quiero que sufra por algo que probablemente no sucederá. Pero a vos te lo voy a decir, y desde ya te pido que lo comuniqués confidencialmente a Tomasello y a Saúl [Yurkievich]; ustedes tres son mis amigos, y sé que guardarán silencio pero que llegado el caso harán lo que aquí voy a pedirles.

Hasta el 5 de febrero me voy con Sergio Ramírez a la zona de la frontera hondureña. Lo hago porque quiero ver de cerca lo que pasa, puesto que estoy empezando a escribir artículos para la agencia EFE y es necesario que tenga una visión directa de la situación en esa zona. Ahora bien, ahí todo está que arde diariamente, y aunque no se ha producido nada definitivo todavía, el peligro es constante en lo que se refiere a la invasión, sin hablar de las incursiones que hacen las bandas somocistas y que cuestan una o dos vidas diarias de combatientes sandinistas. Desde luego ni Sergio ni yo vamos a estar en la línea de fuego, pero el problema es que allí no hay línea de fuego, sino que las cosas ocurren en cualquier parte y en cualquier momento. Y entonces puede suceder que me toque a mí formar parte de la cuota de los que caen en emboscadas, etc.

Si eso ocurre, aparte de la noticia no creo que vuelva a saberse mucho de mí. Sin embargo, hasta ahora los sandinistas recuperan los cuerpos de las víctimas y los entierran en Managua. Lo que quiero decirte es simplemente esto: si ocurriera lo peor, esta carta deberá ser entregada a Claribel Alegría, en Managua, para que ella hable con los dirigentes de la Junta a quien por supuesto no puedo fastidiar ahora con un problema tan hipotético. Y entonces, entre Claribel y ustedes, con la ayuda de los amigos de la Junta, podrán cumplir mi deseo, que es el de estar junto a Carol. Sé que si alguien puede comprenderlo son ustedes cuatro, y no necesito agregar más, salvo darles las gracias y todo mi cariño.

Volviendo a mi vida aquí, empiezo a escribir notas para EFE, hablo con mucha gente y veo muchas cosas. Y entre las cosas agradables que vi se encuentra tu cuadro, expuesto con los de tantos otros pintores en el teatro Rubén Darío, a la espera de que ese Museo de la Solidaridad cuente con un edificio propio. Estamos librando una gran batalla con Carmen Waugh y Tomás Borge para que se consiga pronto ese edificio, y creo que la ganaremos.



[...]

Les deseo una buena temporada en todos los sentidos, y tengo tantos, tantos deseos de verlos de nuevo. Un beso a Catherine, y para vos todo mi afecto y mi gratitud de siempre,

Julio

No te hablo de la lápida, porque sé muy bien que no necesito hacerlo estando en tus manos y las de Luis. (Cortázar, 2012, 550-551)

Hay, en esta carta-testamento del cuerpo –cuerpo actuante pero enfermo y en duelo–, un tono triste y amoroso a la vez: oscilación que vira desde la solicitación dramática, aunque prospectiva del rescate del propio cuerpo hasta los deseos de buenos augurios a sus amigos para el año que comienza. No obstante, lo que se sostiene es la carga afectiva –que supone también un ritmo y un pulso escritural– de una apuesta ineludible por una amistad que circula entre Julio Silva, Luis Tomasello, Saúl Yurkievich y Claribel Alegría y que irradia también hacia Carmen Waugh y Tomás Borge: es el propio cuerpo de Cortázar el que, al exponer la vida, se anticipa y escribe su deseo de compañía. La muerte inesperada y reciente de su compañera Carol Dunlop, el 2 de noviembre de 1982, es la “pesadilla diurna” que sumerge al escritor en un estado de supervivencia del que nunca se repondrá. El “Museo de la Solidaridad”, a su vez, reaparece sintomáticamente en el escenario de “una gran batalla” por una domiciliación en la que Cortázar dice confiar. Lo que circula ahí, en la escritura, es el afecto.

En el libro Nicaragua tan violentamente dulce (Cortázar, 1984) “Vigilia en Bismuna” es el texto inmediatamente posterior al ya referido “Aquí, la dignidad y la belleza”. Fechado en febrero de 1983, se inscribe entre el registro de la crónica –ordenamiento de los eventos en una secuencialidad narrativa– y el del testimonio –experiencia de sujeto con presunto valor probatorio por comprometer su cuerpo y su persona– dentro de la heterogeneidad genérica del libro, en donde aparece publicado por primera vez (no hay registro de publicaciones periódicas en las que sea incluido con anterioridad). En el primer párrafo, Cortázar traza las coordenadas que configuran el escenario de la vigilia: “En las planicies pantanosas del nordeste, a muy poca distancia de la frontera con Honduras donde arde una guerra no declarada, hay un ínfimo punto en el mapa: Bismuna, ruina de lo que fue un poblado de indios misquitos y teatro, hace apenas diez días, de un encarnizado combate entre los guardafronteras sandinistas y una banda de contrarrevolucionarios” (Cortázar, 1984, p.70)⁷.

Acompañado por la pareja de poetas y amigxs Claribel Alegría y Darwin Flakoll, Cortázar se aloja en las cabañas anteriormente habitadas por los misquitos, “que viven ahora en

⁷ En una entrevista de 2017 a propósito de su libro *Banderas y harapos: relatos de la revolución en Nicaragua*, la periodista Gabriela Selser, quien fue alfabetizadora popular y corresponsal de guerra en la Nicaragua sandinista y estuvo presente en la vigilia en Bismuna, señala: “Me tocó cubrir esa visita con Cortázar y otro grupo de intelectuales que llegaron a hacer presencia pacífica. Pero estábamos a cien metros de la frontera y de los ‘contras’, o sea una locura, ¿no? Cortázar cavó refugios y trincheras junto con los soldados, como uno más.” (Selser, 2017, s/p).



uno de los nuevos asentamientos que a su vez les aseguran protección contra las incursiones” (Cortázar, 1984, p.71) (Figura 6). La denuncia de una “guerra no declarada” junto a las imágenes contrastantes de lo ruinoso, por un lado, y de la protección sandinista a los misquitos, por otro, establece una clara carga de las responsabilidades sobre el legado de la dictadura de Somoza y el saldo de cuatro años de intentos intervencionistas, y asigna a los agentes involucrados en el conflicto unas posiciones éticas estratégicas: la vigilia por la paz, explica Cortázar, busca “protestar con su actitud y su ejemplo contra las maniobras ‘Pino Grande’ que estaban llevando a cabo tropas estadounidenses en combinación con las hondureñas” (Cortázar, 1984, p.70).



Figura 6. Michael Najlis, Claribel Alegría y Cortázar en la vigilia de Bismuna. Fotografía publicada en Julio, estás en Nicaragua (Ramírez, 1986, 128).

De lo que se trata, en esta oportunidad, es de defender pacíficamente la frontera norte nicaragüense ante la amenaza de una invasión del ejército hondureño, en alianza con grupos somocistas y con el apoyo estratégico-militar de Estados Unidos, disfrazado de asesoramiento técnico⁸. Las figuras de David y de Goliat, frecuentes en la narrativa testimonial de Cortázar, se adhieren respectivamente a los bandos combatientes a uno y otro lado del límite: la vigilia silenciosa mide las fuerzas de “un pequeño grupo de veinte mujeres y hombres” ante los “imponentes despliegues de tropas, barcos, aviones y hasta submarinos norteamericanos” (Cortázar, 1984, p.72). “Escribir una historia significa ubicar un acontecimiento en un contexto relacionándolo con una totalidad imaginable”, escribe Nofal para pensar el género del testimonio (2015, p.4). En tal sentido, Cortázar inscribe también, y desde el inicio, la historia poco difundida de la disputa geopolítica local, de ese “ínfimo punto en el mapa” llamado Bismuna, en el marco más amplio y público de la dinámica injerencista del imperialismo estadounidense en Centroamérica, y la sitúa junto a otros focos de conflicto simultáneos en la región, como los casos de

⁸ Según una nota del diario *El País* de España del 21 de enero de 1983, el gobierno de Tegucigalpa “subrayó que las maniobras militares ‘tienen por objeto el entrenamiento técnico para profesionalizar las Fuerzas Armadas’”. Disponible en: https://elpais.com/diario/1983/01/21/internacional/411951612_850215.html (consultado el 7/6/2023).



Guatemala, hostigada de manera sostenida desde comienzos de la década del sesenta, y de El Salvador, asediado a partir de la lucha insurreccional del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional iniciada en 1980.

El recurso a las formas de la oralidad funciona, a su vez, como articulador de una verosimilitud histórica en el testimonio cortazariano: la voz de William Ramírez, comandante de la zona en conflicto, es recuperada para poner en cuestión la cordura –y destacar así la audacia– de Cortázar, Alegría y Flakoll tras la decisión de desplazarse hasta la localidad de Puerto Cabezas, segunda ciudad de la zona atlántica de Nicaragua: “–Hasta ayer se estaba combatiendo en Bismuna, y a ustedes se les ocurre precisamente ir allí. No sé si podré autorizar el viaje, mañana les daré la respuesta; pero si es afirmativa, sepan que iré con ustedes porque también yo soy loco cuando se trata de cosas así” (Cortázar, 1984, pp.70-71).

Las dos noches transitadas en el poblado fronterizo hacen convivir el drama del acecho enemigo (“Hubo alguna alerta la segunda noche, que nos obligó a dormir con las botas puestas y prontos a correr hasta la trinchera a la que teníamos orden de arrojarnos en caso de bombardeo”, [Cortázar, 1984, p.72]) con los contactos amistosos entre lxs participantes de la vigilia y “los jóvenes combatientes” mediados por las canciones de la cantora popular Norma Elena Gadea, ahí presente. En tal sentido, el señalamiento por parte de Cortázar de cierta forma de camaradería entre norteamericanos y latinoamericanos, inscrita en una circunstancia inmediata de conflicto armado, constituye un elemento que tensiona el horizonte de expectativas del testimonio en América Latina: si desde inicios de los setenta –cuando tiene lugar su canonización (Rodríguez Freire, 2010, p.122)– el testimonio se erige “como la forma genérica privilegiada de una literatura que aún se requería ‘propia’ latinoamericana, y genuinamente revolucionaria” (García, 2013, p.370), la inflexión que adquiere en el relato cortazariano abre una posibilidad de encuentro e incluso de amistad por encima –o por debajo– de una bipolaridad geopolítica –una axiomática– insoslayable para unos y otros.

Nunca las estrellas de la caliente noche tropical me parecieron más brillantes y hermosas, mientras velaba junto con mis compañeros norteamericanos; nunca estuve más seguro de que el futuro centroamericano pertenece a sus pueblos en lucha, desde Guatemala hasta El Salvador. Se lo dije a uno de esos amigos a la vez momentáneos y permanentes: «El día vendrá en que aquí podremos mirar el cielo por el placer de contemplar estas estrellas y no para detectar los aviones que traen la muerte». El humo de nuestros cigarrillos era más dulce y más perfumado en ese silencio que nos envolvía en torno a la fogata de medianoche (Cortázar, 1984, p.72).

Sobre el cierre mismo de la crónica, la noche en vela junto a los “compañeros norteamericanos” –en la que una amistad al mismo tiempo momentánea y permanente, circulante como silencio, los envuelve junto a los jóvenes sandinistas preparados para abrir fuego contra el enemigo– pone en suspenso una determinada partición identitaria, particularmente incuestionable en el escenario de una urgencia política e histórica que se presenta como ineludible. Se trata de una escritura de frontera que aguijonea el acuerdo más elemental sobre las alianzas objetivas entonces vigentes, un modo de agitar



las aguas en el marco de una narrativa testimonial sandinista en la que el triunfo revolucionario de 1979 habría servido de cierre conclusivo y, por tanto, dador de un sentido moral definido (Delgado Aburto, 2015, p.449). Esta escritura cortazariana se carga de historicidad en la medida en que resulta indisociable de la acción política e histórica que relata: el escritor está ahí –en ese teatro de los hechos que es Bismuna– para contar e informar, más allá de la región centroamericana, sobre lo que ve y lo que sucede en el límite nicaragüense-hondureño. Sin embargo, en la medida en que adscribe también al registro literario, la inscripción del testimonio de Cortázar en la masa documental resulta problemática. Cierre que no cierra, al volver sobre la vigilia en Bismuna el gesto del escritor parece optar por una forma de experimentar la comunidad –y por una política de la amistad– que no se sostiene en una pertenencia a priori, esencial, sino en una participación siempre posible, a cada paso actual pero abierta a lo que pueda –y lxs que puedan– venir.

El recorrido propuesto en este artículo permite observar, mediante el análisis archi-filológico de materialidades no consideradas por la crítica especializada, la forma en que la escritura cortazariana se inscribe en la discursividad sandinista: sostenida en una política de la amistad estrictamente no axiomática, esta zona de su obra está habitada por modos alternativos de concebir las alternativas que producen una multiplicación de los posibles y posibilitan una concepción de la praxis política entendida como potencia antes que como reafirmación de lo mismo. Es posible así detectar la figura de un “Cortázar explorador” (Horl, 1986) –ni descubridor ni conquistador– de los modos de lo común en América Latina, vale decir, de una identidad que es devenir antes que sustancia, presencia frágil e inestable de todo nosotros que pretenda conocerse a sí mismo (Cortázar, 1984, p.82). En esa campaña de exploración, la escritura cortazariana se desliza por entre las fronteras –de Solentiname a Bismuna, de los compañeros nicas a los compañeros norteamericanos, del relato ficcional a la crónica periodística y el testimonio, del ingreso clandestino a la consagración oficial– abriendo el juego a lo posible, ahí donde los estatutos identitarios pierden su consistencia.

Ahora bien, lejos de entender esta “incerteza de sujeto” (González, 2014) propia de la escritura cortazariana como una apuesta por procesos de desobjetivación –capitalizados a menudo por el culto neoliberal del individualismo–, este trabajo ha procurado iluminar diversos gestos culturales –su gestión junto a Cardenal y Waugh del “Arte de las Américas” (Museo Julio Cortázar), su presencia cercana en los tiempos de la alfabetización popular y la Reforma agraria y en la defensa del territorio ante la amenaza del intervencionismo estadounidense– en los que se vislumbra una invitación a aventurarse por caminos inexplorados para estar en común.

Referencias Bibliográficas

Boccanera, J. (2015). “Prólogo”, en V/A, Cortázar en Solentiname. Buenos Aires: Patria Grande.



Cardoza y Aragón, L. (1984). “Dos, tres palabras para el gran Julio”, en V/A, Queremos tanto a Julio. Managua: Nueva Nicaragua.

Cortázar, J. (1984). Nicaragua tan violentamente dulce. Buenos Aires: Muchnik Editores.

Cortázar, J. (2012). Cartas V. Buenos Aires: Alfaguara.

Delgado Aburto, L. (2015). “Julio Cortázar, viajero en el trópico: promesa vanguardista y cultura transnacional frente al proyecto político sandinista”. Cuadernos de Literatura, Vol. XIX, número 37, enero-junio 2015, pp.83-101. ISSN

Delgado Aburto, L. (2015a). “Testimonio documental sandinista y narratividad: reflexiones a partir de Todas estamos despiertas de Margaret Randall”. Kamchatka, Revista de análisis cultural, número 6. ISSN

Delgado Aburto, L. (2020). “Las ínsulas extrañas de Ernesto Cardenal: dinámicas de comercialización, purificación e institucionalización en el proyecto de Solentiname”, Revista de Estudios Hispánicos, número 54. ISSN

de Almeida, F. y Piñeiro, L. (dir.) (2004). Presencias: Cortázar. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina.

García, V. (2013). “Diez problemas para el testimonialista latinoamericano: los años '60-'70 y los géneros de una literatura propia del continente”. Castilla. Estudios de Literatura, N°3. ISSN

González, H. (2014). “El pasaje a la política en Cortázar”, en Homenaje a Cortázar. Buenos Aires: FFyL UBA.

Horl, S. (1986). “Cortázar explorador: el problema de la identidad latinoamericana en el contexto de la discusión histórica”. Inti, Revista de literatura hispánica, número 22/23. ISSN

Lobo Carballo, O. (2021). “Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende”. Kamchatka, Revista de análisis cultural, número 17. ISSN

Quintanilla Armijo, R. (2002). “Sobreviviendo a la ‘democracia’ en la periferia del culo del diablo”. Atlántica: revista de arte y pensamiento, número 31. ISSN

Quintanilla Armijo, R. (2018). Zona de turbulencia: arte en Nicaragua, de la revolución al neoliberalismo. San José de Costa Rica: TEOR/Ética.

Rodríguez Freire, R. (2010). “Literatura y poder: Sobre la potencia del testimonio en América Latina”. Revista Atenea (Concepción), n° 501. ISSN

Rojas Mix, M. (2016). “La solidaridad hecha museo”, en V/A. Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (1975-1990). Santiago de Chile: MIRSA.



Selser, G. (2017), “Convertimos la revolución en un proyecto de vida”, Entrevista para Página/12. Recuperada de: <https://www.pagina12.com.ar/47918-convertimos-la-revolucion-en-un-proyecto-de-vida> (consultado el 2/6/2023)

S/A. (1983). “Nicaragua califica de provocación las maniobras EE UU-Honduras”. Diario El País. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1983/01/21/internacional/411951612_850215.html

S/A (2021). “Exposición de artes plásticas en el teatro Rubén Darío”. Recuperado de: <https://www.tn8.tv/nacionales/exposicion-artes-plasticas-teatro-ruben-dario/> (consultado el 7/6/2023).

V/A. (2015). Cortázar en Solentiname. Buenos Aires: Patria Grande.