

“SEGUNDA VEZ” Y “GRAFFITI”, DE CORTÁZAR. UNA POÉTICA FANTÁSTICA PARA LA DESAPARICIÓN FORZADA

Jaume Peris Blanes
Universitat de València,
València, España
jaume.peris@uv.es

RESUMEN / ABSTRACT

Se analiza la forma en que Julio Cortázar utilizó la poética de lo fantástico en dos de sus relatos breves para dar cuenta de la mecánica represora de la desaparición forzada en Argentina, “traduciendo a lo sensible” las conclusiones y análisis presentados por diversas organizaciones y colectivos de Derechos Humanos en las que Cortázar había participado, y en las que se describía pormenorizadamente la naturaleza y el funcionamiento del poder desaparecedor en las dictaduras militares del Cono Sur. En “Segunda vez” y “Graffiti”, Cortázar exploró las posibilidades de una representación no estandarizada de la represión política, que capturara el carácter paradójico y dislocador de la desaparición y consiguiera aludir, de un modo complejo, al profundo impacto afectivo y social de las políticas de desaparición forzada.

PALABRAS CLAVE: Cortázar, “Segunda vez”, “Graffiti”, desaparición, fantástico.

“SECOND TIME” AND “GRAFFITI”, BY CORTÁZAR. FANTASTIC POETICS FOR ENFORCED DISAPPEARANCE

This article deals with the way Julio Cortázar used the poetics of the fantastic in two of his stories to give an account of the repressive mechanics of enforced disappearance in Argentina. He “translated to sensitive” the reports presented by various organizations and collectives of Human Rights in which Cortázar had participated, and in which the nature and functioning of the disappearing power in the military dictatorships of the Southern Cone was described in detail. In “Second time” and “Graffiti” Cortázar explored the possibilities of a non-standardized representation of political repression, which captured the paradoxical and dislocating character of the disappearance and alluded, in a complex way, to the profound affective and social impact of the policies of forced disappearance.

KEYWORDS: Cortázar, "Second time", "Graffiti", disappearance, fantastic.

Recepción: 19/10/2018

Aprobación: 10/12/2018

¿Cómo representar la mecánica de la desaparición forzada?, ¿de qué forma poner en relato sus efectos en el cuerpo social?, ¿cómo representar una forma de violencia de Estado que hace estallar buena parte de los elementos en los que se sostiene nuestra vida en común? Se trata de cuestiones que, desde finales de los años setenta y principios de los ochenta, han atravesado a una parte de la cultura argentina, que ha tratado de afrontar de formas diversas la "catástrofe del sentido" que, según Gabriel Gatti (147), produjo la desaparición forzada en las sociedades del Cono Sur latinoamericano en los años setenta y ochenta¹. Son también algunas de las preguntas que trató de afrontar Julio Cortázar en sus últimos años como escritor y que derivaron en una intensa producción narrativa que puso en el centro de su indagación la violencia producida por las dictaduras militares de los setenta.

Este trabajo se centra en dos de los relatos breves con los que Julio Cortázar trató de responder a esas preguntas utilizando elementos de la poética fantástica para hacerlo de un modo novedoso y eficaz: "Segunda vez", publicado en 1977 en *Alguien que anda por ahí* y "Graffiti", publicado en 1980 en *Queremos tanto a Glenda*. Dos relatos, pues, publicados en plena dictadura del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) y que, en ese sentido, constituían actos evidentes de denuncia, pues ponían en relato una violencia de Estado que todavía estaba teniendo lugar. Sin embargo, su estética y su funcionamiento narrativo diferían totalmente de las estéticas de la denuncia más comunes en la época y pretendían inscribir la temática

¹ Sobre el modo en que se desarrolló el campo cultural argentino en el contexto de la última dictadura argentina, puede consultarse el estudio de José Luis de Diego (2001), en el que se analizan las estrategias y prácticas de los actores culturales para hacer frente a la "crisis del sentido" producida por la violencia estatal. Sobre la forma en que algunas narraciones literarias se hicieron cargo, durante la misma dictadura, de la necesidad de representar, a veces de forma desplazada, los efectos de la violencia represiva, ver los trabajos tempranos recogidos en Balderston *et al.* (1987), así como los estudios de conjunto de Fernando Reati (1992) y Nuria Girona Fibla (1995). Sobre las formas en que la práctica de la desaparición forzada afectó al mundo afectivo y social argentino durante la dictadura y después de ella, consultar el trabajo fundacional de Da Silva Catela (2001).

de la desaparición en un tipo de narración, el relato fantástico, que Cortázar había practicado en décadas pasadas.

¿Por qué recurrir a lo fantástico para narrar la mecánica y los efectos de la desaparición?, ¿qué vínculo establecía Cortázar en sus relatos entre el quiebre del sentido producido por la desaparición y la desestabilización de la realidad que se produce en lo fantástico? En este artículo se tratará de responder a esas dos preguntas mediante un análisis detallado de ambos relatos y su contextualización en la trayectoria narrativa de Cortázar, y en el modo en que, a finales de los setenta y principios de los ochenta, el autor argentino estaba conceptualizando el rol de la escritura literaria en relación con las violencias de Estado que estaban asolando América Latina y, muy especialmente, las que, como efecto de la *Operación Cóndor*, estaban golpeando con extrema intensidad el Cono Sur.

1. LA LITERATURA EN TIEMPOS DE LA DESAPARICIÓN FORZADA

En noviembre de 1983, pocos meses antes de su muerte, Cortázar leyó en el edificio de la ONU, en Nueva York, ante la Comisión Independiente sobre Cuestiones Humanitarias Internacionales, un texto titulado “Una maquinación diabólica: las desapariciones forzadas”². En él trataba de conceptualizar el sentido de la política de desaparición forzada a partir de los ejemplos argentino y salvadoreño, y de evaluar el impacto que el sistema desaparecedor podría tener en las sociedades en las que se implantó. Para Cortázar, la desaparición forzada tomaba la forma de una paradoja: por una parte, parecía más allá de cualquier posible comprensión racional, lo que le llevaba a caracterizarla como “diabólica” (*Argentina* 1021); por otra, parecía obedecer a un cálculo racional, aunque monstruoso, pues con ella se obtenía una “doble ventaja”:

la de eliminar a un adversario real o potencial (...) y a la vez injertar, mediante la más monstruosa de las cirugías, la doble presencia del miedo y de la esperanza en aquellos a quienes les toca vivir la desaparición de seres queridos. Por un lado se suprime a un antagonista virtual

² El texto sería publicado poco más tarde en *Argentina: años de alambradas culturales* (1984).

o real; por el otro se crean las condiciones para que los parientes o amigos de las víctimas se vean obligados en muchos casos a guardar silencio como única posibilidad de salvaguardar la vida de aquellos que su corazón se niega a admitir como muertos. Si toda muerte humana entraña una ausencia irrevocable, ¿qué decir de esta ausencia que se sigue dando como presencia abstracta, como la obstinada negación de la ausencia final? (*Argentina* 1021-22).

El análisis de Cortázar aludía a dos elementos que, más adelante, serían desarrollados ampliamente por la sociología de la represión. El primero de ellos tiene que ver con el carácter racionalizado y estratégicamente administrado de una violencia que por su volumen e intensidad pareciera tener orígenes mucho más brutales e irracionales. En *Poder y desaparición* (1998), Pilar Calveiro explicaba el sistema de campos de concentración en Argentina como una tecnología racional y centralizada por el Estado, en la que la violencia extrema de la tortura y la desaparición adquirieron la forma de un dispositivo burocratizado que permitía desresponsabilizar, por una parte, a los agentes de la represión y deshumanizar, por otra, a los detenidos, a través de la masificación de la violencia. Dentro de esa lógica, la aparente desmesura de la violencia de Estado producía un efecto de terror social que, sin duda, no debe comprenderse como un elemento colateral, sino como un aspecto central del nuevo tipo de poder que trataba de afirmarse mediante la violencia.

El segundo de ellos tiene que ver con los efectos que produce la desaparición forzada en el cuerpo social, así como con la dificultad del trabajo de duelo ante la ausencia del cuerpo de los desaparecidos y con la compleja rearticulación de los lazos emocionales y los sentidos de vida en las comunidades golpeadas por la desaparición (Da Silva Catela 2001). Es decir, con la emergencia de lo que Gabriel Gatti ha denominado los “mundos de la desaparición” o, más técnicamente, el “campo del detenido-desaparecido” (24): un espacio cuya naturaleza es la propia de las catástrofes, aquellos acontecimientos que arrasan un orden pero no permiten reemplazarlo por otro: “la figura del detenido-desaparecido es, en efecto, una verdadera quiebra en el sentido, algo que produce una catástrofe: ¿cómo administrar una muerte sin cuerpo?” (Gatti 19).

Sensible, desde el principio, al impacto que la maquinaria de la desaparición estaba produciendo en Argentina, Cortázar participó muy activamente desde mediados de los años setenta en diferentes colectivos, reuniones y actos de denuncia que trataban de dar visibilidad y eco internacional a las prácticas genocidas de las dictaduras latinoamericanas. En sus intervenciones puede

leerse una doble preocupación: por una parte, por la urgencia de detener la práctica de la desaparición forzada y la necesidad, para ello, de dar a conocer detalladamente los informes de juristas e investigadores sobre el alcance de la represión en medios de máxima difusión; por otra, por la dificultad de que esos informes, datos y análisis llegaran a ser leídos, comprendidos y difundidos entre la población de América Latina y por la necesidad de hallar nuevos lenguajes, soportes y vehículos que hicieran llegar esa información a un potencial público mayoritario. En mayo de 1979, en la reunión de Bolonia del Tribunal de los Pueblos³, Cortázar afrontó ese problema en su ponencia “Incitación a inventar puentes”⁴, aludiendo a la necesidad de una segunda vía de intervención, que complementara el trabajo de los informes jurídicos sobre la represión:

nosotros, los participantes no juristas, tenemos la obligación de recoger el fruto de esos trabajos y comprometernos cada uno, dentro de nuestras especialidades y posibilidades, a proyectarlos por todos los medios a fin de que su contenido alcance una conciencia cada vez mayor y más clara en el ámbito de los pueblos a quienes está destinado. No es una frivolidad si digo que en muchas ocasiones un poema o las palabras de una canción, una película o una novela, un cuadro o un relato, una pieza de teatro o una escultura han llevado y llevan hasta el pueblo la noción y el sentimiento de muchos de los derechos que los especialistas expresan y articulan en su forma jurídica (*Argentina* 1015-16).

Cortázar ubicaba, así, la escritura literaria en relación de complementariedad con respecto a los informes sobre la represión que los colectivos y organismos por los derechos humanos estaban sacando, desde hacía tiempo, a la luz. Mismo objetivo, aunque diferentes estrategias, ya que si los informes poseían una información rigurosa y necesaria, su tono era necesariamente descriptivo y tedioso, incapaz de seducir al lector ni competir con las texturas seductivas de los discursos conservadores que legitimaban la represión. Para Cortázar, esos informes necesitaban de un “detonador” que transformara la información en ellos contenida en “algo vivo y dinámico” (*Argentina* 1017-18):

³ Organismo que reemplazó y continuó el trabajo comenzado por el Tribunal Russell II, con el que Cortázar había colaborado anteriormente.

⁴ Publicada en *Argentina: años de alambradas culturales*.

ese detonador es la imaginación de cada uno, la posibilidad que tenemos de servirnos de los medios más variados e incluso más inesperados para convertir cada texto jurídico en un pedazo de vida, cada declaración formal en un sentimiento dinámico, en una vivencia incontenible. (...) Como escritor apelo a la imaginación de todos aquellos que luchan por los derechos de los pueblos a fin de convertir el pensamiento teórico en pulsiones orgánicas, a fin de mostrar en el nivel de la respiración, de la vida y de los sentimientos cotidianos todo lo que enuncian los principios y los textos (1017-1018).

De esta forma, Cortázar conceptualizaba la tarea del escritor “solidario” como un trabajo de traducción, de trasvase de códigos, que consiguiera transformar el saber académico de los informes de la represión en ese saber vivo, dinámico y palpable que solo la literatura estaría capacitada para articular⁵. La especificidad de lo literario, pues, se hallaba para Cortázar en su capacidad de llevar al terreno de lo sensible aquello que el periodismo o el análisis político mostraban en bruto, como pura información. Frente a la frialdad de los informes, basados en el rigor analítico y, por ello mismo, incapacitados para convocar la imaginación y las emociones del lector, la literatura era capaz de traducir sus conclusiones a la esfera de lo sensible, conectando de ese modo con una sensibilidad popular que difícilmente conectaría con la complejidad racionalizada de los manifiestos, declaraciones, denuncias y otras formas discursivas de la lucha contra la represión. Complementariedad absoluta, pues, pero también diferencia de registros y especificidad del discurso literario con respecto a los informes sobre la represión realizados por organismos de defensa de los derechos humanos. El trabajo literario, por tanto, como una forma de transmisión y amplificación sensible.

Cortázar llevó a la práctica, de un modo literal, esa nueva función del escritor en un texto insólito como *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975). En él, se alejaba de sus textos experimentales anteriores y utilizaba el lenguaje popular de una historieta gráfica para hacer llegar a un público extenso las conclusiones del Tribunal Russell, del que Cortázar había formado parte en 1974, en su sesión sobre la dictadura chilena y sus formas de represión

⁵ “La tarea de todos los que no somos juristas consiste en transmitir y sobre todo en transmutar las nociones teóricas y normativas del derecho de los pueblos, de manera que lleguen no sólo como nociones sino como intuiciones, como certidumbres palpables, inmediatas y cotidianas en la vida de millones de mujeres y de hombres todavía perdidos en un desierto mental, en una enorme cárcel de montañas y planicies” (*Argentina* 1019).

sistemática. En el texto podían reconocerse, sin duda, el humor, la ironía y el juego metaficcional de buena parte de sus ficciones; lo insólito era que toda la narración y la propia publicación del libro se subordinaban a un objetivo político muy concreto: dar publicidad y visibilidad al informe del Tribunal Russell, que aparecía como anexo (Peris Blanes, “Cortázar entre”).

El propio Cortázar propuso una segmentación de su obra en tres grandes periodos: el estético, el metafísico y el histórico (*Clases* 16). Sin duda, los relatos aquí analizados pertenecen a esta última etapa, en el que los acontecimientos políticos y las luchas colectivas ganaron una gran centralidad en su escritura. Pero la forma de entender la relación entre literatura y política que en ellos tenía lugar contrastaba con las reflexiones que el autor había desarrollado desde los primeros años sesenta⁶: en un contexto de euforia revolucionaria, e impactado por la experiencia cubana, Cortázar había hecho una lectura política de su experimentación literaria, a la que otorgaba el rol de transformar el texto literario del mismo modo que la revolución social transformaba la sociedad. Más que una vinculación temática, pues, se trataba de una vinculación estructural⁷: la literatura no debía representar la revolución, sino hacerla en el espacio literario, “revolucionar la forma-novela”⁸, con el objetivo de producir un impacto en el lector que le abriera las puertas de un nuevo tipo de percepción de lo real. Pero en los años setenta la euforia revolucionaria que había hecho posible esa vinculación entre la revolución política y la escritura experimental se había venido definitivamente abajo. Cortázar era consciente de que un momento de derrota histórica y desolación política como los años setenta exigía una nueva relación entre literatura y política, y en consecuencia, una nueva tarea para el escritor⁹.

⁶ En realidad, desde el principio de su producción literaria, la obra de Cortázar estuvo signada por una relación tensional entre literatura y política, aunque no articulara una reflexión explícita sobre ella hasta los años sesenta. Como ha mostrado acertadamente Orloff (2014), sin embargo, desde sus primeras producciones narrativas puede rastrearse una preocupación central por encontrar formas narrativas de dar cuenta de las tensiones sociales del momento, muy especialmente las vividas en Argentina en relación con la emergencia del peronismo.

⁷ Salvo en el conocido cuento “Reunión”, que en realidad, y a pesar de su temática guerrillera, debe pensarse también como una escenificación del conflicto de estéticas del momento (Peris Blanes, “Reunión...”).

⁸ Esta idea aparecía perfectamente argumentada en su famosa polémica con Oscar Collazos y en su texto “Revolución en la literatura y literatura en la revolución...”.

⁹ *Libro de Manuel* (1973), su novela más explícitamente política, había actuado, de algún modo, como bisagra entre ambos momentos históricos y entre ambas maneras de

El experimento de *Fantomas...* había inaugurado, pues, una nueva forma de pensar la relación entre literatura y política, basada en la idea de que el escritor debía “sensibilizar esa información [la de los informes sobre la represión], inyectarle esa insustituible corporeidad que nace de la ficción sintetizadora y simbólica, de la novela” (*Argentina* 933-934). Pero si en *Fantomas...* esa articulación era básica –un cómic que incorporaba el informe como anexo– relatos como “Segunda vez” o “Graffiti” iban a desarrollar con mayor complejidad esa apuesta por la idea del escritor como “traductor” que “sensibilizara” la información crítica convirtiéndola en discurso vivo y dinámico¹⁰.

2. REPRESENTAR LA MAQUINARIA DEL HORROR

Esa voluntad de traducir al registro de lo sensible el funcionamiento y el universo de la represión militar encaraba diferentes problemas: ¿cómo construir literariamente la violencia de Estado sin convertirla en objeto de placer estético para el lector?, ¿cómo representar los dispositivos del terror sin traicionar la complejidad de la experiencia subjetiva de la violencia?, ¿cómo hablar de la tortura si sus supervivientes no hallaban, en muchos casos, las palabras adecuadas para hacerlo? En definitiva, ¿a partir de qué estrategias narrativas podía narrarse el universo de la represión, conjugando una ética de la representación con la voluntad declarada de conectar con la sensibilidad

comprender la relación entre política y literatura. Si, por una parte, su estética experimental e indagatoria continuaba las exploraciones de *Rayuela* o *62. Modelo para armar*, por otra, la novela tematizaba las nuevas formas de militancia e incluso, en su tramo final, dejaba espacio para la emergencia de testimonios desgarradores y reales de la violencia de Estado que ya empezaba a atezar a Argentina. Para un análisis de la novela, en relación con las escrituras testimoniales de la época, pueden consultarse los textos de Victoria García (2015) y Peris Blanes (2013). Para la relación de la novela con otras formas de experimentación de la época, ver el trabajo de Sergio Rosa Ferrero (2014).

¹⁰ “La conciencia de los derechos de los pueblos puede y debe entrar en ellos por muchas vías que no son necesariamente las vías jurídicas que escapan a la comprensión inmediata de las gentes, (...); esa conciencia puede llegar a través de caminos que nada tienen que ver con la lógica ni con el texto de las declaraciones fundamentales; puede llegar por las vías de la belleza, de la poesía, del humor, de la ironía, de la sátira, de la caricatura, de la imagen, del sonido, de la broma, del grito dramático, del dibujo, del gesto, de todo lo que toca directamente la sensibilidad popular y abre admirablemente paso al contenido lógico, moral e histórico de los enunciados formales” (Cortázar, *Argentina* 1015-1016).

popular? En su relato “Recortes de prensa” la protagonista comentaba la obra de un escultor cuyo tema era precisamente la violencia de Estado:

Me gustó que en el trabajo del escultor no hubiera nada de sistemático o demasiado explicativo, que cada pieza contuviera algo de enigma y que a veces fuera necesario mirar largamente para comprender la modalidad que en ella asumía la violencia; las esculturas me parecieron al mismo tiempo ingenuas y sutiles, en todo caso sin tremendismo ni extorsión sentimental. Incluso la tortura, esa forma última en que la violencia se cumple en el horror de la inmovilidad y el aislamiento, no había sido mostrada con la dudosa minucia de tantos afiches y textos y películas (*Recortes* 920).

Cortázar ponía en boca de su protagonista, así, sus propias ideas en torno a la representación literaria de la violencia. En primer lugar, la renuncia a una representación totalizadora y detallada, excesivamente explicativa y que tratara de abordar el fenómeno de la violencia de frente, como si pudiera dar con su sentido definitivo o reducir su significación a una fórmula o argumentación lógica. En segundo lugar, la crítica del tremendismo y lo que definía como “extorsión sentimental”: la tendencia de los textos de denuncia a incidir en el patetismo y a la identificación del lector con el dolor de las víctimas. En tercer lugar, la apuesta por una estética enigmática, en la que no fuera evidente la modalidad que en ella asumía la violencia.

No hay duda de que “Segunda vez” y “Graffiti” son relatos que abordan desde esa perspectiva la representación de la violencia de Estado: enigmáticos y esquivos, aluden al sistema represivo desde una estética similar a la que había caracterizado la poética del relato fantástico que Cortázar había construido en las décadas anteriores. La conexión era lógica, pues muchos de sus cuentos clásicos aludían a un ambiente claustrofóbico y atravesado por formas múltiples de violencia, en ocasiones soterradas y en otras muy explícitas aunque no se tratara, en ellos, de violencia explícitamente política. La escritura de estos relatos supuso, pues, una adecuación de la estética del cuento cortazariano a la nueva función que su autor daba a la literatura (Bocchino 130). Dicho de otro modo, el universo de horror que latía bajo los cuentos fantásticos de Cortázar hallaba una de sus versiones concretas en la violencia real de la represión militar¹¹.

¹¹ El propio autor subrayaba esa vinculación estructural: “Cuando a mí me nace la idea de un cuento que tiene una referencia a las desapariciones en Argentina, escribo ese

En su lectura de ambos relatos, el periodista Omar Prego subrayó el procedimiento fundamental que distanciaba su representación de la violencia estatal de la de otros escritores contemporáneos: la despersonalización (Cortázar y Prego 191). Efectivamente, en ambos textos –y en otros cercanos de su autor– la violencia no aparece fijada a una conciencia compleja y personal, trabada por traumas y complejos, como en las “novelas de dictadores” de García Márquez, Carpentier o Roa Bastos (Polit Dueñas 2008)¹², sino en una estructura social basada en una dominación multiforme y omnimoda. En relación con ese procedimiento de despersonalización, señalaba el propio Cortázar: “El horror se acentúa porque se vuelve una especie de latencia omnimoda, una atmósfera que flota, en donde no se puede conocer caras ni responsabilidades directas. Es una especie de superestructura” (Cortázar y Prego 192).

Distanciándose de sus autores contemporáneos, Cortázar hallaba dos referentes literarios fundamentales para entender su forma de encarar la representación de la violencia de Estado. Por una parte *El proceso*, de Kafka, en la que, señalaba, puede hallarse una relación casi especular con las desapariciones y detenciones de la Argentina dictatorial (192)¹³; por otra, *1984*, de Orwell, en el que Cortázar veía representadas las tendencias estructurales

cuento con el mismo criterio literario y la misma absorción literaria con que puedo escribir cualquier cuento puramente fantástico, digamos *La isla a mediodía*. Para mí se trata de obras literarias, sólo que en el caso de los desaparecidos se trata de un tema que significa mucho para mí, es ese tema espantoso de lo que ha sucedido en Argentina estos últimos años, y se presenta como una posibilidad de desarrollo literario y si lo escribo igual que los cuentos puramente literarios, hay una cosa que me complace, y es que una vez que lo he terminado no puedo dejar de pensar que ese cuento va a llegar a muchos lectores y que además del efecto literario va a tener un efecto de tipo político” (Cortázar y Prego 190).

¹² Es conocida la tradición de las “novelas de dictadores latinoamericanas”, que utilizaron la figura del máximo responsable de la dictadura para “personalizar” el funcionamiento de la represión desatada por él. Esa tradición abarca títulos como *Señor presidente* (Asturias), *Yo, el supremo* (Roa Bastos), *El recurso del método* (Carpentier), *El otoño del patriarca* (García Márquez) o *La fiesta del chivo* (Vargas Llosa). Puede hallarse un análisis de sus procesos de alegorización en Noguerol (1997). En un trabajo importante, Polit Dueñas (2008) analiza el modo en que esos autores utilizan la figura del dictador para elaborar un discurso crítico sobre el sistema autoritario, pero al mismo tiempo ponen en relato una mirada fascinada por los recovecos del poder y las lógicas de la masculinidad que encarnan esos figuras.

¹³ Como es sabido, esa relación sería trazada y desarrollada magistralmente en el último tramo de la novela de Ricardo Piglia *Respiración artificial* (1980). Kirsten Mahlke (*A fantastic*) ha analizado la relación entre la novela de Piglia y “Segunda vez”.

de la dominación total del mundo capitalista a principio de los ochenta¹⁴. Así pues, despersonalización, representación anónima y superestructural de la dominación total, énfasis en la maquinaria del horror sobre las personas que la hacían posible y voluntad de separar la representación de la violencia estatal de la sentimentalidad dominante en torno a las desapariciones: “sí, esos dos cuentos míos [“Segunda vez” y “Graffiti”] que citaste contienen también esa mecánica del horror, el horror sin causa definible, sin causa precisable” (Cortázar y Prego 193).

Ambos son, efectivamente, relatos contruidos con el rigor y la precisión estructural de los mejores modelos del fantástico cortazariano¹⁵. Ambos comparten, además de esa representación despersonalizada y estructural del universo del horror, un rasgo estructural común: buena parte de su eficacia se basa en un giro de la voz narrativa¹⁶ que, en las últimas líneas del cuento, mostraba al lector que quien le había contado la historia no era exactamente quien el lector había pensado hasta ese momento. En “Segunda vez”, las últimas líneas revelaban que el narrador no era otro que el burócrata encargado de hacer desaparecer a quienes entraban en su oficina; en “Graffiti”, toda la historia era contada por la voz de una desaparecida, quizás muerta, que imaginaba desde el no-lugar de su desaparición la historia del protagonista del relato.

¹⁴ En un famoso texto publicado en *El País* en 1983, pocos meses antes de morir, Cortázar desarrolló la idea de *1984* como la obra que nos permitía comprender las tendencias totalitarias del mundo contemporáneo. No por casualidad el texto se titulaba “El destino del hombre era... *1984*” (Cortázar *El destino*).

¹⁵ No se trata, sin embargo, de cuentos estrictamente fantásticos, sino de narraciones en las que, en momentos clave del relato, emerge lo que Todorov denominaba el “efecto fantástico” (1976), es decir, una experiencia de indeterminación radical en la que el lector vacila entre dar una explicación natural a los acontecimientos o, por el contrario, ubicarlos en la lógica de lo sobrenatural. Utilizaré la idea de “efecto” porque, más que responder a las claves determinadas de un género, los cuentos de Cortázar producen efectos de vacilación e incertidumbre en torno a la naturaleza de sus acontecimientos narrados.

¹⁶ En torno a la función estructural que la voz narrativa desempeña en los relatos de Cortázar, Alazraki subraya “el cuidadoso esfuerzo con que esas voces han sido configuradas y combinadas: el personaje está caracterizado desde su voz, pero además también la temperatura del relato se define a través de la voz articulada desde el texto. Encontrar la voz del texto es también haber encontrado el camino desde el cual se construye el cuento” (*Voz narrativa* 147). En una lectura inteligente y temprana de los relatos fantásticos cortazarianos, Eladio García señalaba la importancia que en sus cuentos tenía el trabajo de precisión con la voz narrativa y el tiempo: “un imperio de la lógica y firmeza narrativas, por un lado, contrariamente, y un tipo de imagen que se propone para negarse, [...]: en fin, una estructura de oposiciones paradójicas” (88).

3. “SEGUNDA VEZ”: LA REPRESIÓN BUROCRATIZADA Y LAS FRACTURAS DE LA VOZ

“Segunda vez” fue escrito en 1974, en un momento de incertidumbre política y social en Argentina, en el que ya comenzaba a tenerse noticias de las desapariciones pero en el que todavía no tenían el carácter sistemático y global que adquirirían en la dictadura militar. Pero no sería publicado hasta abril de 1976, pocas semanas después del golpe de Estado, en la revista *Crisis*, que habría de cerrar unos meses después¹⁷. Incluido en la colección de relatos *Alguien que anda por ahí*, su publicación sería censurada en Argentina y debería publicarse en 1977 en México, en la editorial Hermes.

Yo escribí (...) un cuento que no pudo ser publicado en la Argentina porque el gobierno hizo saber al editor que si ese cuento junto con otro –el otro es “Apocalipsis de Solentiname”– aparecían en el volumen que estaba preparando y que había dado a mi editor en Buenos Aires, la editorial tendría que atenerse a las consecuencias. Como es natural, el editor me lo hizo saber y el libro no se publicó en la Argentina sino que se publicó completo en México puesto que no hubiera aceptado nunca retirar los dos cuentos y publicarlo en la Argentina; al contrario, con un poco de humor negro recuerdo que contesté que estaba dispuesto a retirar los cuentos siempre que se pudiera poner una nota al comienzo diciendo por qué los retiraba, y, como es lógico, nadie aceptó la solución (*Clases* 136).

La alusión a la represión en “Segunda vez” era mínima, enigmática y lateral, pero de gran eficacia narrativa. Efectivamente, el relato describía una escena burocrática, en la que una mujer llamada María Elena acudía a una convocatoria oficial de un ministerio para realizar un trámite y, tras un tiempo de espera en el pasillo y las preguntas típicas de un formulario burocrático, era convocada a un segundo trámite, tres días después. Algunos elementos narrativos, sin embargo, introducían una cierta extrañeza en esa situación. En primer lugar, la sede ministerial se hallaba en un barrio residencial, muy alejada de las dependencias oficiales, y nada en su exterior la identificaba como un recinto

¹⁷ En Francia, “Segunda vez” se publicó originariamente en *Le monde diplomatique*, en mayo de 1977 (Terramorsi 236). El dato es significativo porque se publicaba antes en la prensa política que en una colección de relatos literarios, lo que nos habla del estatuto intersticial que tuvo en su momento el relato.

estatal: “era raro que ahí hubiera un ministerio pero su hermana había dicho que estaban instalando oficinas en cualquier parte porque los ministerios ya resultaban chicos” (*Segunda* 769)¹⁸. En segundo lugar, el joven Carlos, que acudía por segunda vez a la convocatoria burocrática, nunca saldría de la oficina a la que había entrado justo antes de María Elena. Aunque acababa de conocerlo, su repentina desaparición se traduciría en una sensación de creciente inquietud y desasosiego, que iría en aumento en el tramo final del relato¹⁹.

No es de extrañar que en el contexto de represión institucionalizada de la Argentina, esa escena conectara con el imaginario de las desapariciones forzadas, y que el ambiente funcionarial y burocratizado que describía el cuento se asociara a las modalidades fuertemente jerarquizadas y sistematizadas que llegó a tener la violencia en algunos de los centros clandestinos de detención²⁰. Pero se trataba de una vinculación que el relato establecía de un modo paradójico: en su interior, la explicación política de la desaparición resultaba impertinente, y todo el foco se ponía en la incertidumbre de la protagonista ante la inverosimilitud manifiesta de la desaparición de un individuo en un espacio cerrado. Como en la narrativa fantástica clásica, el personaje principal (y a través de una focalización interna muy precisa, el lector) se debatía en una incertidumbre esencial: la del carácter real pero malinterpretado de esa desaparición (habría otra puerta por la que Carlos pudiera haber salido) o la de su carácter manifiestamente contrario a las leyes de la realidad (su cuerpo se habría desvanecido en el espacio cerrado de la oficina).

Buena parte del horror producido por el cuento provenía de esa situación de incertidumbre, a través de la cual Cortázar escenificaba en el relato una angustia social mucho más sorda e inaprensible. Pero lo más impactante del cuento era, sin duda, el juego con la voz narrativa, que basculaba entre dos focalizaciones opuestas subrayando el carácter desasossegante de la escena

¹⁸ La vaguedad de esa explicación parecía aludir a una situación de excepcionalidad social que, por alguna razón, hacía necesaria la proliferación de sedes ministeriales pero el relato en ningún momento detallaba la naturaleza de esa situación ni volvía a aludir a ella.

¹⁹ “Miró hacia la puerta de la casa, se dijo que iba a esperar un momento para ver salir a Carlos. No podía ser que Carlos no saliera, todos habían salido al terminar el trámite. Pensó que acaso él tardaba porque era el único que había venido por segunda vez; vaya a saber, a lo mejor era eso. Parecía tan raro no haberlo visto en la oficina, aunque a lo mejor había una puerta disimulada por los carteles, algo que se le había escapado, pero lo mismo era raro porque todo el mundo había salido por el pasillo como ella, todos los que habían venido por primera vez habían salido por el pasillo” (*Segunda* 775).

²⁰ Para un análisis detallado, ver Calveiro, *Poder y desaparición*.

al confiar su representación a la voz y la mirada del burócrata encargado de esperar a los ciudadanos y, posiblemente, hacerlos desaparecer. El relato se abriría así:

No más que los esperábamos, cada uno tenía su fecha y su hora, pero eso sí, sin apuro, fumando despacio, de cuando en cuando el negro López venía con café y entonces dejábamos de trabajar y comentábamos las novedades, casi siempre lo mismo, la visita del jefe, los cambios de arriba, las performances en San Isidro. Ellos, claro, no podían saber que los estábamos esperando (*Segunda* 768).

El narrador, en primera persona, describía un ambiente fuertemente burocratizado y basado en una tajante separación entre el *ellos* y el *nosotros*. Entre ambos, una profunda asimetría: nosotros “los esperábamos, pero ellos no podían saber que los estábamos esperando”. Pero esa voz, sin cambiar de dueño, iba a cambiar abruptamente de focalización, pasando de la percepción del funcionario a la de María Elena. A partir del segundo párrafo, todo el relato se narraba desde su percepción de los acontecimientos, y la voz narrativa incluía, incluso, algunos de sus pensamientos y observaciones. Préstese atención, en el siguiente párrafo, al sutil desplazamiento de la voz narrativa, que pasa de ser la voz del funcionario a centrarse en la percepción interna de María Elena:

Así que todos los días lo mismo, llegábamos con los diarios, el negro López traía el primer café y al rato empezaban a caer para el trámite. La convocatoria decía eso, trámite que le concierne, nosotros solamente ahí esperando. Ahora que eso sí, aunque venga en papel amarillo una convocatoria siempre tiene un aire serio; por eso María Elena la había mirado muchas veces en su casa, el sello verde rodeando la firma ilegible y las indicaciones de fecha y lugar (*Segunda* 769).

Como puede verse, el cambio de focalización, a pesar de ser sustancial, resulta imperceptible en una primera lectura. Desde ese momento hasta el párrafo final, la identificación del lector con la mirada y la percepción de María Elena será total. A través de ella accede al mundo burocratizado de la sede ministerial, comparte su desvelo ante la vaguedad de la notificación y va experimentando la espiral creciente del miedo ante la incomprensible desaparición de Carlos. Pero en el párrafo final, y ya firmemente establecida la relación de identificación entre personaje y lector, la voz narrativa vuelve a su focalización original, de un modo tan abrupto que golpea intencionadamente

al lector. Un quiebre que produce, sin duda, un *shock* en la lectura: la voz que, desde los primeros párrafos, había entrado en la mente de María Elena y había narrado desde allí su desasosiego y su miedo no era otra que la de su potencial represor.

Antes de irse (había esperado un rato, pero ya no podía seguir así) pensó que el jueves tendría que volver. Capaz que entonces las cosas cambiaban y que la hacían salir por otro lado aunque no supiera por dónde ni por qué. Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros, fumando despacito y charlando mientras el negro López preparaba otro de los tantos cafés de la mañana (*Segunda* 775).

En ese gesto radica, sin duda, el efecto fantástico del relato²¹, muy similar al de otras ficciones cortazarianas²²: en sus frases finales, el lector comprende que todo lo que ha leído se ubica en una dimensión diferente a la que había interpretado hasta el momento²³. El *shock* de lectura no se produce únicamente por el abrupto cambio de focalización, sino por el hecho de comprender que quien lo ha narrado todo es, precisamente, la fuente del terror al que el relato alude: el funcionario encargado de la desaparición. Es más, el hecho narrativamente poco común de que un narrador en primera persona –el burócrata/represor– focalice el relato en la conciencia de otro personaje –María Elena– produce un singular efecto de lectura: la sensación de que esa mente, la de la protagonista, es perfectamente transparente para el sujeto que

²¹ Que, por otra parte, Cortázar ponía como ejemplo de relato realista, en el que ningún acontecimiento quiebra las lógicas de la realidad (*Clases* 136), aunque como ya se ha comentado, la “desaparición” de Carlos en un espacio cerrado sí produzca un efecto de incertidumbre y desestabilización de la realidad. En su entrevista con González Bermejo lo describía así: “un cuento que no se puede calificar de fantástico, pero tiene una mezcla de suspense, de misterio, que no se puede explicar racionalmente, e incluso desde el punto de vista práctico las cosas no podrían haber sucedido así, y sin embargo me parece que es un cuento que condensa en 6 páginas parte del horror de la represión en Argentina” (Cortázar, en González Bermejo 109).

²² Terramorsi ha analizado las conexiones de “Segunda vez” con otros relatos fantásticos cortazarianos, estudiando las conexiones del relato con su poética anterior.

²³ Lo ha señalado Reisz Rivarola: en ‘Segunda vez’ “el gran misterio –y el efecto de sorpresa final– radica, más que en los sucesos narrados, en la fuente de lenguaje que los narra” (5). Pons repara también en la importancia del cambio de narrador (193).

la narra. Como si, en definitiva, todo en ella estuviera perfectamente disponible para que el otro personaje, su potencial represor, pudiera usarla a su antojo.

Ahí radicaba el profundo horror político de este relato. En el hecho de que esa violenta asimetría en la construcción de la voz narrativa (“Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos”) y en los vaivenes de su focalización²⁴ traducía un estado de dominación radical en el que la mente, las emociones y los miedos de María Elena resultaban perfectamente transparentes para el funcionario de la represión. Ese procedimiento, además, desplazaba el efecto fantástico de la trama a la propia configuración textual: ¿cómo era posible que esa voz narrativa, anclada en el punto de vista de un funcionario estatal, fuera capaz de acceder a los pensamientos y sensaciones más íntimos de su víctima potencial?, ¿qué tipo de sometimiento total anunciaba o prefiguraba esa violentación discursiva?

4. FANTÁSTICO, ANACOLUTO Y DESAPARICIÓN

Ese desvío final convertía un cuento de apariencia realista en una aterradora ficción fantástica. El relato producía una colisión de sentido entre dos órdenes diversos, el aparentemente realista de la visita administrativa y aquel en el que se producían las dos alteraciones mayores de ese orden. La primera, en el ámbito de la historia contada, la inexplicable desaparición de Carlos en una habitación sin puertas ni ventanas. La segunda, en el ámbito del discurso, la sorprendente variación final de la voz del narrador. Autorrepresentado como un burócrata de la represión, se revelaba en las frases finales como alguien para quien María Elena, la protagonista del relato, presentaba una total transparencia: sus pensamientos, sus emociones, sus desvelos, sus miedos, sus angustias, eran perfectamente conocidos por alguien que se erigía, de ese modo, en agente de una dominación psicológica integral. No se trata, claro, de que Cortázar tratara de representar a los agentes de la represión como seres maléficos dotados de poderes supranaturales, sino de que el autor

²⁴ Señala Rodero en su análisis del relato: “esta voz es una voz imposible, capaz de entrar plenamente y disolverse en la mente de la protagonista, María Elena, y saber qué es lo que piensa y siente en cada momento” (99).

se valía del efecto siniestro²⁵ de ese quiebre de la voz para aludir, de forma lateral, a la articulación subterránea entre la racionalidad de la administración burocrática y el proyecto de dominación y sumisión total del otro propio de la mecánica de la represión.

Desde un punto de vista estructural, la alteración final de la voz narrativa, tan eficaz en las ficciones fantásticas de Cortázar, puede pensarse como un *anacoluto narrativo*. Si el anacoluto es la figura lingüística que implica la alteración de las relaciones gramaticales en el interior de la frase, podemos entender por *anacoluto narrativo* la alteración del orden lógico del relato y de sus correlaciones internas²⁶. Efectivamente, Alazraki vinculó la emergencia de lo fantástico en la obra de Cortázar con esta figura:

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

Si la metáfora es interesante es porque vincula la emergencia de lo fantástico con algo tan aparentemente anodino como un procedimiento gramatical. Sin embargo, esa alteración de la sintaxis narrativa hace visible un quiebre más profundo, que es el quiebre de nuestra propia experiencia de la realidad y de los conceptos y esquemas que utilizamos para afrontarla. Para Cortázar, la mecánica del cuento fantástico suponía efectivamente la apertura de una alternativa gnoseológica (Alazraki, *En busca* 42), de un modo otro de

²⁵ La relación entre lo siniestro, tal como fue definido por Freud, y el efecto fantástico es nuclear, ya que ambos conceptos están ligados a una desestabilización de las representaciones estables de la realidad: “se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece ante nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico” (Freud 244). Para una reflexión sobre la relación entre siniestro y fantástico, ver Roas “La amenaza”.

²⁶ *Continuidad de los parques* probablemente sea el relato que mejor condensa ese funcionamiento del anacoluto narrativo, al mezclar dos niveles narrativos en una frase final en el que el lector de una novela está a punto de ser asesinado por un personaje de la novela que lee.

conocimiento y acercamiento a la realidad que abriera una grieta en las formas convencionales de experiencia del mundo y obligara al lector a una autointerrogación radical sobre lo real y sus límites²⁷. Por ello, buena parte de sus narraciones fantásticas se basaban en una leve modificación del ámbito cotidiano que anunciaba la presencia de un elemento u orden inquietante. Esa presencia inquietante implicaba, al modo de lo siniestro freudiano, un vacío de lenguaje que subrayaba los límites del discurso para representar las múltiples dimensiones de lo real y la resistencia de algunas de ellas a ser simbolizadas.

En una lógica similar, el anacoluto narrativo del último párrafo de “Segunda vez” pone en relato una imposibilidad: la de dar cuenta de esa realidad esquiva, por incomprensible pero también por atroz, de la desaparición forzada: “el cuento no explica lo que pasa porque justamente las desapariciones no se pueden explicar: la gente desaparece y no hay explicación sobre esas desapariciones” (Cortázar, *Clases* 138). Así pues, la mecánica de lo fantástico vendría a dar cuenta, a través de una transgresión de la “gramática de la realidad”, del agujero de sentido producido por la desaparición.

Gatti explica cómo la violencia de Estado basada en la desaparición forzada desquició tres de los elementos que definen la subjetividad moderna en Occidente: el nombre, el tiempo y el espacio (*Identidades* 66). Quebró el vínculo lógico entre el cuerpo, el sujeto y la identidad; quebró la experiencia del tiempo al resquebrajar las continuidades que organizaban la vida cotidiana; y destruyó la vivencia normalizada del espacio al expulsar violentamente a miles de sujetos de la comunidad de la cual eran miembros. Así pues, la herida que se abre con la desaparición parece imposible de suturar (Gatti, *Identidades* 35-38): el sujeto desaparecido estará ya por siempre fuera de la linealidad, así como lo estarán su cuerpo, sus coordenadas espacio-temporales y su identidad. De esa catástrofe del sentido y de la identidad se deriva una catástrofe de las palabras o de la representación que obliga a repensar los lenguajes con los que representar el mundo atravesado por esa violencia.

²⁷ Lo explicó con rigor Elisa Calabrese: “No puede adjudicarse a lo fantástico un rango de mero entretenimiento ni la función del ‘thrill’: sacudimiento emocional y corporal, sino algo más profundo. Si la leve modificación de lo cotidiano conmociona es porque si algo que conozco no es lo que parece, cabe que todo sea diferente a lo que creo que es y yo mismo esté incluido en ese desconocimiento. Si en ello estriba el poder inquietante de lo sobrecogedor, el lector es sometido, mediante el efecto de lo fantástico, a una autointerrogación radical que involucra el saber sobre lo real y los límites de nuestros instrumentos para captarlo” (85).

Gatti señala dos formas fundamentales de afrontar esa catástrofe: la primera aspira a una posible reconstrucción de lo quebrado y a la recomposición del sentido devastado por el horror; la segunda, la de asumir el vacío, explorarlo y tratar de habitarlo (*Identidades* 169-209).

Buena parte de los testimonios de supervivientes apostarían, claramente, por una estética de la reconstrucción, que a través de un discurso directo y claro tratara de recomponer el mundo emocional y político devastado por la violencia de Estado²⁸. “Segunda vez” afronta la violencia de Estado desde una perspectiva diferente. Más que reconstruir lo quebrado, Cortázar trató de incidir en su hendidura, de construir un relato que produjera en la sensibilidad del lector una desestabilización análoga –obviamente, de una intensidad mucho menor– que la que la política de la desaparición forzada estaba produciendo en el mundo social argentino. Es mediante la mecánica de lo fantástico que Cortázar trata de aludir a esa catástrofe del sentido, no a través de una estética de la devastación, sino de una poética del quiebre: en el orden aparentemente regulado que se describe en el cuento opera una dislocación fundamental que lo vuelve imposible y aterrador²⁹.

David Roas ha señalado cómo las narraciones fantásticas textualizan, efectivamente, una concepción de lo real que ha dejado de ser una instancia ontológicamente estable y fija (28) y que, al alterar la representación de la

²⁸ Los testimonios de supervivientes fueron uno de los elementos discursivos centrales en las luchas por los derechos humanos, y durante los años setenta y primeros de los ochenta poblaron los informes, documentos y publicaciones de las organizaciones políticas y organismos internacionales que analizaban la violencia de la dictadura argentina. Acabada esta, resultó crucial para la extensión del testimonio la publicación temprana de *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso (1984), que recogía el testimonio del superviviente Jaime Dri, aunque desplazado a una voz narrativa en tercera persona. Obras como *La escuelita* de Alicia Partnoy (1986) o *Pasos bajo el agua* de Alicia Kozameh (1987) llevarían el testimonio argentino hacia otras estéticas y planteamientos, como el de Nora Strejilevich en *Una sola muerte numerosa*, que daba cuenta de la violencia a través de una narración fragmentaria de múltiples voces en la que los agujeros de sentido, pero también la parodia y el cruce de registros eran elementos esenciales para representar la dislocación subjetiva y social producida por la desaparición forzada. Pueden consultarse los trabajos de Victoria García (“Testimonio y ficción”) y Paula Simón (“Nunca digas nunca”) al respecto.

²⁹ Algo que es, efectivamente, propio de lo fantástico: “La narrativa fantástica mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de este y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla” (Roas 2011, 31).

realidad establecida por el sistema de valores compartido puede llegar a convertirse en “una categoría profundamente subversiva” (Roas 2011, 132). En “Segunda vez”, pues, el *anacoluto narrativo* de las últimas líneas textualiza un quiebre profundo en la realidad que el tono realista del cuento se había esforzado en afirmar. Se trata, así, de una forma desplazada, basada en la indeterminación y la desestabilización narrativa, de representar la profundidad de la ruptura que la desaparición forzada produce en el orden social.

5. “GRAFFITI”: HACIA UNA ENUNCIACIÓN ESPECTRAL

“Graffiti” enfrenta de un modo muy diferente la cuestión de la represión, aunque comparte con “Segunda vez” el tardío descubrimiento de la identidad del narrador, en el que se ancla el efecto fantástico y fantasmagórico del relato. Pero si “Segunda vez” fue escrito en un momento en que las desapariciones comenzaban a ser conocidas públicamente, “Graffiti” se escribió unos años más tarde, cuando se conocía el carácter sistemático y estatalmente organizado de las políticas de desaparición en el Proceso de Reorganización Nacional, los movimientos de derechos humanos y familiares ya estaban consolidados y la conciencia pública internacional había sido golpeada por multitud de informes sobre el enorme alcance de la represión y las decenas de miles de desaparecidos. Fue publicado por primera vez en el número 0 del periódico de información internacional *Sin Censura*³⁰ en noviembre de 1979, y se publicaría más adelante en el libro de relatos de 1980 *Queremos tanto a Glenda*, que incluía otras piezas sobre la violencia de Estado en Argentina, como el ya citado “Recortes de prensa”.

“Graffiti” es un relato de una gran complejidad discursiva, que escoge la opción poco común de la segunda persona como eje de la narración³¹: en un ambiente totalitario, marcado por la prohibición y la vigilancia, un personaje

³⁰ Se trata de una iniciativa que trataba de ofrecer al público latinoamericano una información no contaminada por las agencias de prensa internacionales. Publicada en Washington y París, estaba dirigida por Carlos A. Gabetta, y Cortázar formaba parte del comité de redacción junto a Osvaldo Soriano, Hipólito Solari Yrigoyen, Horacio Gino Lofredo y Óscar Martínez Zemborain.

³¹ Para un temprano análisis de las complejas estrategias narrativas del relato, ver Díaz-Navarro. En el artículo de Irene Kacandes puede hallarse una propuesta sugerente para pensar la potencialidad del “apóstrofe narrativo” en el relato de Cortázar.

sin nombre, identificado con el pronombre ‘tú’, realiza dibujos clandestinos en los muros de la ciudad. Frente a la clave de apariencia realista de “Segunda vez”, “Graffiti” apunta a una estética distópica, casi alegórica, imaginando una sociedad dominada por un poder omnímodo y sin resquicios, en el que, literalmente, las prohibiciones abarcan “cualquier cosa”:

Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros. Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores (...) y de cuando en cuando venir a verlos y hasta con un poco de suerte asistir a la llegada del camión municipal y a los insultos inútiles de los empleados mientras borraban los dibujos. Poco les importaba que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas (*Graffiti* 965).

En ese claustrofóbico y no identificado contexto social –pero que todo lector vincula con la Argentina del Proceso–, el protagonista encuentra un día, junto a uno de sus dibujos, otras formas plásticas trazadas por mano ajena, que parecen dialogar con las suyas y complementarlas artísticamente³². A pesar de las brigadas municipales, ambos artistas llegan a establecer un diálogo continuo y clandestino, basado en formas, colores y texturas. Cautivado por los dibujos de esa desconocida, que el protagonista “intuye” que solo puede ser una mujer, trata de encontrarla y, rompiendo todas las reglas de seguridad, hace guardia ante uno de sus graffitis para descubrirla en el momento en que ella, necesariamente, debe contestarle. Sin embargo, solo alcanza a ver su violenta detención por las fuerzas de seguridad: “viste la lucha, un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos, la visión entrecortada de unos pantalones azules antes de que la tiraran en el carro y se la llevaran” (*Graffiti* 967).

Esa es la historia central del relato, que se mueve en un ambiente distópico y violentado, pero hasta ese momento nada del orden de lo extraño ha hecho aparición en la narración: la violencia y las imágenes de la tortura³³

³² Para un análisis sobre el papel del juego en el relato, ver Sugiyama.

³³ “Lo sabías muy bien, te sobraría tiempo para imaginar los detalles de lo que estaría sucediendo en el cuartel central; en la ciudad todo eso rezumaba poco a poco, la gente estaba al tanto del destino de los prisioneros, y si a veces volvían a ver a uno que otro, hubieran

responden a la lógica del universo totalitario en el que se mueve la historia y en el que, claro, no es difícil leer el funcionamiento de la dictadura militar argentina. Sin embargo, el último párrafo, al igual que en “Segunda vez”, rompe de nuevo la lógica del texto y produce dos desvíos simultáneos, uno en el argumento y otro en el discurso, que instalan al relato y al lector en el corazón mismo de lo fantástico.

La primera ruptura se da, pues, en el orden de la historia narrada. Habiendo sido su desconocida “compañera de juegos” detenida, torturada y desaparecida, el protagonista excluye la posibilidad de que siguiera contestando a sus mensajes visuales. Y sin embargo, quebrando toda lógica realista, un dibujo nuevo aparece junto al suyo, en el que pueden verse los efectos de la violencia sobre el cuerpo desaparecido: “Te acercaste con algo que era sed y horror al mismo tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violetas de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos” (*Graffiti* 968). La aparición de ese dibujo produce un quiebre en la lógica de la verosimilitud que hasta entonces ha mostrado el relato: se trata de una emergencia que, como en otros relatos fantásticos de Cortázar, permite entrever conexiones subterráneas entre diferentes espacios y realidades, desde una topología no euclidiana en la que las acciones realizadas en un espacio determinado producen efectos en otro, sin que medie conexión entre ambos. No se trata, además, de una emergencia banal: el imposible dibujo alude al cuerpo torturado de la co-protagonista. Es, quizás, la condensación del horror la que produce una suspensión de las leyes espacio-temporales que hasta ese momento han sostenido el relato.

La segunda ruptura se da en el orden del discurso, y aunque relacionada con la primera, es de un grado más profundo y sutil. De nuevo, como en “Segunda vez”, tiene que ver con la propiedad de la voz narrativa que hasta ese momento ha narrado la historia de violencia y terror político. Recordémoslo: “*Graffiti*” está íntegramente narrado en segunda persona: el protagonista es el tú al que una voz anónima se dirige, explicándole las acciones que realiza y el sentido de cada uno de sus movimientos. No será hasta el párrafo final que, mediante un sutil desplazamiento sintáctico, comprendamos que la narradora

preferido no verlos y que al igual que la mayoría se perdieran en ese silencio que nadie se atrevía a quebrar. Lo sabías de sobra, esa noche la ginebra no te ayudaría más a morderte las manos, a pisotear tizas de colores antes de perderte en la borrachera y en el llanto” (*Graffiti* 967).

de la historia es la mujer que ha estado manteniendo el diálogo visual con el protagonista, y que ha terminado detenida, torturada y probablemente desaparecida.

Ya sé, ya sé ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras. Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos (*Graffiti* 968-969).

Ese giro final, como en “Segunda vez”, obliga a reconsiderar todo lo leído hasta entonces desde un prisma diferente, pues da una información crucial sobre el propio sentido de la ficción: se trata de una historia imaginada no por quien hasta este momento creíamos que era el protagonista, sino por esa mujer detenida, violentada y torturada de la que, durante todo el relato, solo habíamos conocido sus dibujos en los muros de la ciudad. Ese quiebre final lleva, pues, el universo del relato a un espacio otro, que el lector no había podido adivinar. No se trata solo de que la mujer siga respondiendo a los graffitis del protagonista más allá de su detención y tortura, sino que, desde ese lugar indefinible (el de la muerte, el de la desaparición) da voz al relato y, de ese modo, da vida a su protagonista. La potencia del cuento reside, en buena medida, en el hecho de que la frontera entre el hueco oscuro de la desaparición desde el que habla la narradora y la realidad en la que instala su narración no aparece, ni mucho menos, como un límite tajante e infranqueable, sino como una línea porosa y móvil, permeable al trasvase y a la comunicación. Puede haber, pues, relato desde el hueco, puede hablar la ausencia, la desaparecida.

En su libro ya clásico sobre los espectros, Avery Gordon señala que las emergencias espectrales hacen vacilar nuestra realidad, pues cuestionan su consistencia y sus límites. Gordon analiza *lo spectral* como el resultado de “cuerpos incorrectamente enterrados” (16) o, en el caso de desapariciones, de la imposibilidad de realizar un trabajo de duelo en torno a aquellos que ya no están, pero ante quienes faltan también los elementos necesarios –el cuerpo, el espacio, la certificación oficial...– para que su ausencia pueda ser asumida y elaborada como tal. Es por ello lógico que una línea importante de

la cultura argentina de la postdictadura (ver Drucaroff y Nofal³⁴) haya otorgado a los espectros y fantasmas un lugar central en sus tramas narrativas³⁵. Para analizar esa tendencia, Mandolessi ha hablado de “narrativas espectrales”:

Parto de una hipótesis muy simple: la figura del desaparecido es el espectro que informa nuestra memoria colectiva: ni vivo ni muerto, “eso que no es ni sustancia, ni esencia ni existencia” y sin embargo “presentemente vivo”. A partir de esta figura la memoria colectiva argentina no puede sino ser espectral. [Pero] la espectralidad, desafía la estructura de la memoria. El fantasma no puede ser conjurado, en ese sentido: el fantasma *haunts*, su movimiento es impredecible, su aparición imprevista. (...) Respecto al lugar del espectro, es siempre paradójico y dislocado (Mandolessi, 2).

El lugar que esas narrativas dan al carácter espectral del desaparecido es, fundamentalmente, argumental: fantasmas que obsesionan a sus familiares, seres perdidos que regresan a la vida, muertos que reaparecen y niños robados que, muchos años después, se reintegran de forma problemática en las vidas de sus familias. Sin embargo, la estructura narrativa de “Graffiti” va un paso más allá: no se trata únicamente de la aparición argumental de un espectro—los últimos dibujos en la pared no pueden entenderse de otro modo, dada la imposibilidad de la narradora de realizarlos físicamente— sino de la articulación de una voz narrativa que es, en sí, espectral. No solo porque se trata, efectivamente, de la voz de una desaparecida que habla desde el “hueco” y la completa oscuridad de la desaparición, sino porque el relato construye una sintaxis narrativa que trata de capturar el carácter paradójico y esquivo del espectro. En su violento y sorprendente giro final se traduce el desquicie del mundo que produce la presencia-ausencia de los desaparecidos: todo el mundo narrado es, en definitiva, el delirio o la fantasía de un sujeto que ya no está, o que está en el espacio indeterminado de la desaparición.

³⁴ Para una evaluación de la literatura testimonial de la Argentina de la postdictadura, ver los textos de Victoria García (2016) y Paula Simón (2015).

³⁵ El propio Cortázar había aludido, en un artículo de 1975, a la especial predilección por lo gótico de buena parte de los autores rioplatenses. En su argumentación, Cortázar vinculaba su propia experiencia infantil con un ambiente gótico, que más tarde habría tratado de recrear en sus ficciones: “mi casa, desde la perspectiva de la infancia, era también gótica, no por su arquitectura sino por la acumulación de terrores que nacía de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados” (*Notas... 597*).

6. POÉTICA FANTÁSTICA Y DESAPARICIÓN

Se ha llegado a afirmar que las figuras que subyacen a la desaparición forzada coinciden, en alguna medida, con la naturaleza de lo fantástico, tal como fue descrita por Todorov en sus estudios clásicos: “la incertidumbre se instala como mecanismo de vacilación frente a la realidad” (Mahlke, *Figuraciones*). Se trata, probablemente, de una afirmación excesiva, pero que alude al punto de encuentro esencial entre el relato fantástico y los mundos de la desaparición: el choque entre una lógica de mundo ordenada y con leyes claras –las leyes naturales, en lo fantástico; el Estado de derecho, en la desaparición– y otra lógica emergente que es incompatible con la anterior y que la desestructura por completo –lo sobrenatural, en el fantástico clásico; el estado de excepción permanente, en la desaparición–. Con un agravante: frente a otras formas de violencia extrema, la desaparición forzada instala a los familiares y a la sociedad entera en un estado de incertidumbre que no llega a resolverse nunca: produce una estable desestabilización, en la que el estatuto previo de la realidad se viene abajo.

Los relatos analizados de Julio Cortázar exploran y tensan esa paradójica relación y se sirven de los procedimientos técnicos del relato fantástico para proponer una representación no estandarizada, y muy poco convencional, de la maquinaria de la desaparición forzada y sus efectos en el cuerpo social. Frente a la apuesta por el código realista de la mayoría de sus contemporáneos para dar cuenta de las dinámicas de la represión militar, Cortázar apostó por tratar de “traducir” al orden de lo sensible lo que los informes, reportajes y análisis jurídicos describían desde otro registro muy diferente. Se trató, como se ha visto, de una empresa compleja, y no exenta de contradicciones y peligros. Entre ellos, el más importante: la posibilidad de convertir en objeto de placer estético las formas de la represión llevadas a cabo por la dictadura; el riesgo de proponer una atmósfera gótica, fascinante y atractiva, para inscribir en ella el horror de la violencia militar.

Para evitarlo, Cortázar inscribió esa “traducción a lo sensible” de la conmoción de la desaparición en una estética voluntariamente contenida, ajena a cualquier subrayado emocional, y en la que la desestabilización del mundo se producía a través de rupturas muy leves, pero cruciales, en el orden de la representación. Como hemos analizado, en “Segunda vez” se servía de la situación clásica de la habitación cerrada para proponer una narración sobre la burocratización de la violencia, el carácter estatal de las desapariciones y las formas posibles de dominación total que la caída del Estado de derecho

habilita. En “Graffiti”, a través de una trama distópica, construía una enunciación espectral en la que accedemos a la voz y a la imaginación de una mujer desaparecida, aunque los lectores no sean conscientes de ello hasta el párrafo final. Es a partir de esas ficciones y de las rupturas y desvíos que se producen en su seno, como Cortázar trató de responder a las preguntas con las que abríamos este trabajo, y que todavía siguen latiendo en la Argentina contemporánea y en buena parte del mundo actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. “Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar”. *Inti* 10/11 (1979): 145-152.
- _____. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1983.
- Balderston, Daniel et al. (1987). *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Bocchino, Adriana A. “Cortázar contra las alambradas culturales: producción política y resistencia”. *Revista Letras* 38 (1989): 124-133.
- Calabrese, Elisa T. “Julio Cortázar, teórico de lo fantástico”. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 6-7-8 (1996): 73-88.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 1998.
- Cannavacciuolo, Margherita. “Dibujos ‘in absentia’: ‘Graffiti’ de Julio Cortázar y ‘Furia’ de Alexandre Aja”. *Oltreoceano* 9 (2015): 241-250.
- Cortázar, Julio y Omar Prego. *La fascinación de las palabras*. Barcelona: Salvat, 2006.
- Cortázar, Julio. “El destino del hombre era... 1984”. *El País* (9/10/1983): 8-9.
- _____. “Segunda vez”. *Obras Completas* (tomo I). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003: 768-775.
- _____. “Graffiti”. *Obras Completas* (tomo I). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003: 965-968.
- _____. “Recortes de prensa”. *Obras Completas* (tomo I). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003: 919-931.
- _____. “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”. *Obras Completas* (tomo IV). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006: 399-421.
- _____. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Obras Completas* (tomo IV). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006: 506-512.
- _____. *Argentina: años de alambradas culturales*. 1984. En *Obras Completas* (tomo VI). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006: 917-1028.
- _____. *Clases de literatura*. Berkeley, 1980. Alfaguara, 2013.
- Da Silva Catela, Ludmila. *No habrá flores en la tumba del pasado: la experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones al Margen, 2001.

- De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá El Facundo?: intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones al Margen, 2001.
- Díaz-Navarro, Epicteto. “Estrategias narrativas en “Graffiti” de Julio Cortázar”. *Romance Notes* 29.2 (1988): 99-106.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1988.
- García, Eladio. “Lo fantástico y el problema de su interpretación en los relatos de Cortázar”. *Revista Chilena de Literatura* 7 (1976) 77-106.
- García, Victoria. “Testimonio y literatura. Algunas reflexiones y tres realizaciones en la narrativa argentina: Walsh, Urondo, Cortázar (1957-1974)”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*.6 (2015): 11-38.
- _____. “Testimonio y ficción en la Argentina de la postdictadura. Los relatos del sobreviviente-testigo”. *Revista Chilena de Literatura* 93 (2016): 73-100.
- Gatti, Gabriel. *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2011.
- Girona Fibla, Nuria. *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*. Valencia, Quaderns de Filología, 1995.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters : Haunting and the Sociological Imagination.*: University of Minnesota Press, 1997.
- Kacandes, Irene. “Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor’s *La modification* and Julio Cortázar’s “Graffiti””. *Style* (1994): 329-349.
- Mahlke, Kirsten. “A fantastic tale of terror: Argentina’s “disappeared” and their narrative representation in Julio Cortázar’s “Second time round””. *Literature and Terrorism*. Coord. Eva Gruber / Michael C. Frank. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 2012. 195-212.
- _____. “Figuraciones fantásticas de la desaparición forzada”. *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. Coord. Gabriel Gatti. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad de los Andes, 2017. 75-98.
- Mandolessi, Silvana. “Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la postdictadura argentina”. Conferencia presentada en *4th International Seminar on Policies of Memory*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2012.
- Nofal, Rossana. “Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6 (2015): 835-851.
- Noguerol Jiménez, Francisca. “Novelas del dictador: un descenso a los infiernos”. *Nehoelicon* 1/ 24 (1997): 142-152.
- Peris Blanes, Jaume. “Cortázar entre la cultura pulp y la denuncia política”. *Estudios filológicos* 50 (2012): 95-112.
- _____. “Libro de Manuel’ de Julio Cortázar, entre la revolución política y la vanguardia estética”. *Cuadernos de investigación filológica* 31 (2013): 143-161.

- _____. Reunión, de Julio Cortázar: reescritura y conflicto de poéticas en el debate sobre el intelectual y la revolución”. *Hispanofila* 172 (2014): 143-159.
- Polít Dueñas, Gabriela. *Cosas de hombres. Escritores y caudillos en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo Editoras, 2008.
- Pons, María Cristina. “Compromiso Político y Ficción En ‘Segunda Vez’ y ‘Apocalipsis De Solentiname’ de Julio Cortázar.” *Revista Mexicana De Sociología*, vol. 54, N° 4 (1992): 183-203. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/3540941.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina (1975-1985)*. Buenos Aires, Editorial Legasa, 1992.
- Reisz de Rivarola, Susana. “Política y ficción fantástica”. *Inti* 22/23 (1985): 217-230.
- Rodero, Jesús. “Los espectros de los desaparecidos: pasajes entre compromiso político y visión literaria en los últimos cuentos de Cortázar”. *Neophilologus* 101.1 (2017): 93-108.
- Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Coord. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 7-46.
- _____. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- Rosa Ferrero, Sergio. “Literatura y música, vanguardia y revolución. *Libro de Manuel* de Julio Cortázar”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. 3 (2014): 261-286.
- Simón, Paula. “Nunca digas nunca. Usos del testimonio en la producción cultural de la post-dictadura argentina”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6 (2015): 583-602.
- Strejilevich, Nora. *Una sola muerte numerosa*. Buenos Aires: Alción, 2006.
- Sugiyama, Gloria Ito. “El papel del juego de la obra de Julio Cortázar: ‘Graffiti’.” *Revista Fuentes Humanísticas* 14.25/26 (2003): 151-160.
- Terramorsi, Bernard. “Acotaciones sobre lo fantástico y lo político: a propósito de ‘Segunda vez’ de Julio Cortázar”. *INTI* 22/23 (1985): 231-237.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1976.