

**“TODO LO QUE GIRÓ EN TORNO A
MANUEL”: POLÍTICAS DE ARCHIVO EN
LIBRO DE MANUEL DE JULIO CORTÁZAR**

Lisandro Relva¹

Resumo: El presente artículo propone una relectura de la novela *Libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar mediante una perspectiva archivística que monta la versión éditada junto con el texto *Corrección de pruebas en Alta Provenza* (1973), que el escritor redactó mientras corregía las pruebas de galera de la novela en cuestión. Se trata de volver a pensar los procesos de archivación que dinamizan la escritura y que la propia novela cortazariana pone en escena a través de una hibridación genérica que se sostiene en la idea de participación sin pertenencia única. Esta vuelta a la novela -desde el archivo como política de lectura- a casi medio siglo de su publicación procura abrirla a nuevas interpretaciones capaces de descubrir las potencias que resultaron ilegibles en el tiempo histórico de su producción.

Palavras-chave: CORTÁZAR; LIBRO DE MANUEL; CORRECCIÓN DE PRUEBAS EN ALTA PROVENZA; ARCHIVO

**"ALL THAT REVOLVED AROUND MANUEL": POLITICS OF
ARCHIVE IN *LIBRO DE MANUEL* BY JULIO CORTÁZAR**

Abstract: This article proposes a re-reading of Julio Cortázar's novel *Libro de Manuel* (1973) through an archival perspective that connects the edited version together with the text *Corrección de pruebas en Alta Provenza* (1973), which the writer wrote while correcting the galley proofs of the novel in question. It is a question of rethinking the processes of archiving that make writing dynamic and which the novel itself stages through a generic hybridisation that is sustained by the idea of participation without a single belonging. This return to the novel - from the archive as a politics of reading - almost half a century after its publication seeks to open it up to new interpretations capable of discovering the potencies that were illegible in the historical time of its production.

¹ IdIHCS-FaHCE-UNLP/Conicet y CRLA-Archivos, Université de Poitiers (lisandrorelva93@gmail.com)



Keywords: CORTÁZAR; LIBRO DE MANUEL; CORRECCIÓN DE PRUEBAS EN ALTA PROVENZA; ARCHIVE

INTRODUCCIÓN

Libro de Manuel, cuarta y última novela publicada en vida por Cortázar, ha sido exhaustivamente leída, estudiada, criticada, enseñada y dejada de lado hasta el punto de que “hoy quizás esta novela sea la menos leída de Cortázar” (Gómez, 2013, p. 3). Para cualquier lectora que haya avanzado hasta la última página, las fechas de escritura ahí consignadas (“París, Saignon, 1969/1972” [Cortázar, 1973, p. 386]) entran abiertamente en contradicción con “la intención de inmediatez del libro, única razón de su escritura” (Cortázar, 1973a, p. 19) que el autor no dejó nunca de enfatizar. En efecto, el tiempo de esta novela parece ser, una vez más, el de una urgencia, “una lucha contra el reloj”, un libro que *tenía* que ser “de utilidad en la Argentina en esa lucha en que muchos estábamos empeñados para que terminara esa escalada de la violencia y del sadismo” (Cortázar, Lemus, 1973c) y que sin embargo se demora en aparecer².

En el prólogo Cortázar escribe: “lo que cuenta, lo que he tratado de contar, es el signo afirmativo frente a la escalada del desprecio y del espanto, y esa afirmación tiene que ser lo más solar, lo más vital del hombre” (Cortázar, 1973, p. 8). ¿Y si lo que hoy cuenta, lo que hoy vale la pena volver a contar no es lo afirmativo sino lo que –quizá– habría podido conjurar los espantos?³ Cuando la vida vitalista y solar con la que soñó la izquierda de inicios de los setenta ya no es pensable porque cayó en su confrontación con el terrorismo de estado de las dictaduras, es que podemos volver para leer ahí, en ese proyecto incumplido, los sentidos que estaban latentes pero que no fueron legibles por no ser triunfantes. La propuesta, entonces, es re-visitar la novela como archivo (como proceso de archivación abierto), de modo tal que este sea a la vez objeto de investigación y método de lectura, cuña con la que tajar algunas significaciones heredadas sobre el período en general y esta obra de Cortázar en particular. Se trata de practicar una forma singular de visita mediante la que,

² Incluso la impresión del libro tiene lugar ocho meses después de lo esperado. Las pruebas estaban listas en Sudamericana a inicios de julio de 1972 y la fecha consignada en la primera edición es el 11 de marzo de 1973 (Cortázar, 2012, p. 299).

³ Pensamos específicamente en los espantos que Silvia Schwarzböck reconoce ganadores de la batalla por la vida vitalista, en su contienda con los ideales revolucionarios que signaron el siglo XX (Schwarzböck, 2018).

siguiendo a Donna Haraway, procuramos “cultivar la virtud de dejar que los seres a quienes se visita conformen lo que vaya a ocurrir de manera intractiva” dado que “no son los seres ni las cosas que esperábamos visitar, ni somos quienes/aquello que estaba previsto” (Haraway, 2020, p. 197). Proponemos el archivo como política de lectura para este momento de la escritura cortazariana porque consideramos que, al adoptar esa perspectiva, dar a leer *Libro de Manuel*, hoy, supone una apuesta por “volver a ver lo que puede ser visto –y sólo por eso puede ser visto– por quien no puede pensarlo” (Caramés y D’Iorio, 2018, p. 13). Si, en efecto, esta novela no fue capaz de hacer estallar las posiciones cristalizadas –aletargadas– de la vida de izquierda entonces disponible, creemos que una lectura crítica que la convoque a la vez como proceso de escritura y como archivo estaría en condiciones, si no de “hacer estallar”, al menos de agrietar ciertas interpretaciones consolidadas sobre la novela en cuestión y sobre el tiempo histórico del que participa. A su manera este trabajo es también una apuesta, porque si la escritura urgente de Cortázar no fue todo lo útil que pretendió ser, la visita desde nuestro presente lector podría abrir para ella una cierta utilidad por venir. El desafío asumido es indagar el pulso –y el impulso– que dinamiza la escritura de *Libro de Manuel*, entendida esta vez como parte de un proceso de composición escritural que enfatiza, como veremos, el gesto de su propia archivación: ¿cómo pensar las evidentes tensiones entre el anhelo de inmediatez y la llamativa extensión de su proceso de escritura? ¿cabe leer ahí un obstáculo o un catalizador? ¿qué pasa –y qué circula– en esa paralela distancia entre lo proyectado y lo devenido, entre lo que esa textualidad siempre conflictiva pretende ser y lo que es (significó, significa, puede significar hoy), entre las intenciones autorales y el itinerario finalmente verificado con la publicación tardía de la obra? (Cortázar, 2012, p. 362).

LAS AGUAS CONVERGEN: UNA NOVELA Y UNA CRÓNICA COLINDANTES

Desde el inicio, ya en el prólogo de la novela, asistimos a la presentación de la noción de *convergencia* en su carácter procesual, a la vez que, con un marcado tono de autodefensa, se nos advierte de su carácter problemático, confuso, ambivalente:

Por razones obvias habré sido el primero en descubrir que este libro no solamente no parece lo que quiere ser sino que con

frecuencia parece lo que no quiere, y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días [...] Personalmente no lamento esta heterogeneidad que por suerte ha dejado de parecerme tal después de un largo proceso de convergencia; si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se ha juntado, pero su conciliación no ha tenido nada de fácil, como acaso lo muestre el confuso y atormentado itinerario de algún personaje. (Cortázar, 1973, p. 7).

Ahora bien, ¿bajo qué condiciones se da esa convergencia? En principio, la respuesta parece saldarse sencillamente: emergería del juego, *aceptado* por Cortázar, de ir incorporando recortes periodísticos, aleatoriamente añadidos al libro a medida que este se iba haciendo, con el objeto de “hacer participar a los personajes en esa lectura cotidiana de diarios latinoamericanos y franceses” (ibíd., p. 7) que desembocaría en la confección del “cuaderno de notas para el futuro” (Gómez, 2015, p. 259) que es, en definitiva, el libro *para* Manuel, el niño que está empezando a vivir, que no muere y en quien se cifra, prospectivamente, toda la carga de un legado generacional. Pero es el propio escritor quien nos descubre las dificultades que esa forma multidireccional de *participación* convergente, esa marcha común de las dos aguas, esa aventura de “una convergencia de la militancia con la literatura pura” (Cortázar, 1973 Soriano p.20) plantean en tanto proyecto de escritura. Todo su sentido parece discurrir por el lugar que está *entre*, el terreno fangoso del cruce que va de lo literario a lo político y/o de lo político a lo literario, zona esquiua donde se asume el peligro del malentendido y en la que la novela busca hacer pie. A la vez literatura y testimonio documental, el interrogante tácito que no deja de acuciar la escritura -y la lectura- de esta novela incómoda parece ser: ¿Cómo lograr que lo uno no engulla y asimile lo otro? ¿Mediante qué estrategias evitar que las aguas se fundan en una misnidad reductora? O, más precisamente, ¿cómo conseguir una contaminación recíproca en la que haya “participación sin pertenencia” (Derrida, 1980)? Para avanzar en estos interrogantes resulta fundamental recurrir a “Corrección de pruebas en Alta Provenza”, ese ensayo-crónica metaliteraria que Cortázar publica también en 1973 como parte de un volumen colectivo, compilado por Julio Ortega, con el significativo título de *Convergencias, divergencias, incidencias* (Tusquets, 1973) y que buscaba

mostrar “el *work in progress* de algunos de nuestros principales autores” (Ortega, 1973, p. 7).

Con la intención de corregir las pruebas de galera de *Libro de Manuel*, el 4 de septiembre de 1972 Cortázar parte hacia Avignon a bordo de su dragón Fafner, el Volkswagen T2A Westfalia en el que la radio, France-Inter, oficia de antena con el mundo y donde se dedica a escribir esta suerte de “diario de una rutina de escritor” que a la vez “quisiera ser otra cosa, una confrontación de lo que ocurre mientras se trabaja y que en mi caso es hoy muy diferente que en otros tiempos” (Cortázar, 1973, p. 13). Si bien reconoce que dicha escritura no nace estrictamente en paralelo con la corrección de la novela, con lo que admite un distanciamiento crítico que se mantiene, sí explica que la *intención* de escribir surgió ahí, en el trabajo con las pruebas, en el difícil ejercicio de “ser los demás ante su libro” (Villoro, 2012, p. 13). Bajo una fuerte lluvia a orillas del Ródano, resguardado en Fafner,

trabajé hasta medianoche como si estuviera en el faro del fin del mundo, sintiendo poco a poco que mi nuevo contacto con el libro me estaba haciendo entrar en esta dimensión curiosa donde todo se mezclaba en una confusa diversidad. Por eso creo poder afirmar que de alguna manera empecé a escribir simultáneamente estas páginas, puesto que tomé notas para hacerlo apenas terminara con las galeras y sin salirme del tiempo del libro, de su último contacto conmigo antes de convertirse en un hecho irrenunciable y con tapas. Y así el extrañamiento sigue tan presente como en esas horas en que todo volvía a darse, cada escena del libro y cada gesto de sus habitantes, pero ahora de otro modo, de la palabra ya escrita al ojo del lector, de criaturas tan mías a este irónico y despiadado corrector de pruebas, y sentir de golpe eso que otros llamarían diferencia estructural, un tal Gómez que ya no se mueve en París sino que sale de estas columnas de papel a orillas del Ródano (se va a empapar si se descuida), una mujer que me está mirando de una manera diferente desde la página, como sorprendida de verme en la caverna de Fafner y no en el departamento de la rue de l'Ouest. Me desconcierta un poco ese desajuste, lo que en francés llaman bellamente *dépaysement*, de sobra sé que ya estoy fuera de Manuel, de todo lo que giró en torno a Manuel, que han pasado dos años desde que empecé el libro y en esos dos años hubo guerras, triunfos, hospitales (incluso para mí y dos veces), y que en los últimos meses corrí una especie de carrera contra el reloj porque la regla del juego envejecía prodigiosamente el libro y era al revés de los buenos vinos, si no lo terminaba se iba a agriar, sólo serviría para lectores literarios, gentes que todavía creyeran en valores

perennes con exclusión de la violenta circunstancia cotidiana. Por todo eso tuve que autoescupirme del libro sin esperar más y bien que se nota, pero las cosas tienen su precio y mejor Manuel feo y vivo que Manuel hermoso y muerto, aparte de que no soy yo el que decidirá estas cosas en último análisis. (Cortázar, 1973a, p. 16-17)

Simultaneidad en confusión de los tiempos de la escritura y de la vida más allá de Manuel, la vida “extra-literaria”, con toda la fuerza acontecimental que convoca, yuxtapone y potencia el montaje de fragmentos de noticias periodísticas (“todo lo que giró en torno a Manuel”): Gómez –el miembro panameño de la Joda, grupo de guerrilleros latinoamericanos y franceses en constante migración que jalona la novela y confecciona colectivamente el cuaderno para Manuel–, sacude los límites del material redaccional, las pruebas de galera, al pasarse al otro lado y al hacerlo expone una “diferencia estructural”, un “dépaysement” (un cambio de aires, una desorientación, un exilio), un desajuste mínimo pero perceptible entre dos registros de realidad que también se manifiesta en la extrañeza con que la mujer lo mira. No salirse del tiempo del libro: ¿no consiste precisamente en eso, en ese gesto de salida, el tiempo de esta novela? ¿no viene a exponer el desacople constitutivo del vínculo entre la ficción y lo real, la imposibilidad de una aséptica “escritura de los hechos”? ¿no se trata, una vez más, de mostrar los modos en que lo guardado –los recortes de periódicos, noticias siempre incompletas que recortan a su vez una realidad– y su domiciliación actúan el juego de medias en que continente y contenido se confunden hasta tornarse indecibles? En efecto, resulta claro que “los recortes representan la realidad del mundo no ficcional durante la escritura misma de la novela, y a la vez constituyen el marco de la realidad imaginaria dentro de la cual existen estos personajes” (Orloff, 2014, p. 298). Por su parte, Susana Gómez indica:

En la literatura, un habla social como diría Bajtin, se procede creando una relación tensa entre la realidad del mundo percibido –la experiencia del tiempo íntimo, individual–, lo contingente –el tiempo público, el fechado, la cronología– y las representaciones simbólicas que otros podrán imaginar. (Gómez, 2013, p. 2)

Esta lectura pone agudamente el acento en la condensación conflictiva de una lengua en *Libro de Manuel*: ¿cuál es el *habla* de esta novela? ¿de qué país viene, o hacia qué país va? ¿cómo identificar *su* tiempo de escritura? Estamos ante una estrategia creativa, un esfuerzo escriturario que propone una textualización como montaje y collage de temporalidades –y por tanto, de estados de la lengua– irreductiblemente heterogéneas, lo que torna difícil dar una respuesta unívoca a estos interrogantes. La lengua bífida de *Libro de*

Manuel, la traducción como ejercicio posibilitador de la organización de las actividades subversivas de la Joda, la agregación y desagregación de voces, tonos, idiomas y sociogramas que no deja de expresar, son la manifestación de una tensión inmanente que surge de un “dépaysment”, una dislocación originaria, una inestabilidad esencial. Así, la oscilación entre tuteo y voseo que leemos en personajes como Ludmilla, el vaivén entre el español y el francés que los documentos propician, el anclaje en una variante del castellano que recurre compulsivamente al vocativo “che” –una de las persistencias más innegociables en el discurso cortazariano–, vienen a plasmar formas otras de la traducción que subtiende la acción de los personajes en la novela:

No puedo saber cómo le sonará a usted un diálogo del Libro de Manuel, yo mismo suelo reaccionar de diferente manera según las circunstancias. Sé que me fue imposible hacer hablar de vos a Francine, que es francesa, mientras que a Ludmilla [polaca] le sale facilito porque habla en español y nadie la está traduciendo como a Francine. Parece trivial y sin embargo hay en esto un problema en el que nadie se siente cómodo. El que te dije, en tanto que argentino, hubiera podido hacer hablar de vos a Francine, pero comprendió que entonces Francine hubiera dicho otras cosas, frases bien traducidas en apariencia, pero con una especie de dislocación psicológica, una desnaturalización de la índole de Francine; cuestión de oreja, dirá alguno, e incluso cuestión de ojo puesto que todo lector escucha con la mirada. Aquí en París, donde paso del vos al tú cinco veces diarias, siento perceptiblemente la diferencia de carga que entrañan los dos tratos, y sobre todo la intransferibilidad de ciertas vivencias, su color, su sentido último. Me alegra que Ludmilla use el vos porque ella está de mi lado más vital, quiero decir que su palabra no solamente comunica sino que toca, dibuja, huele... (Cortázar, 1973a, p. 25)

Susana Gómez advierte ahí la puesta en funcionamiento de un “juego artístico, conciencia creadora de un tiempo plurilingüe por los diversos lenguajes sociales que inscriben, collage discursivo y de hablas diferentes” (Gómez, 2013, p.3). Por su parte, en *Corrección de pruebas* Cortázar escribe: “Madre querida, qué manera de llover, nadie se enojará si hablo en presente puesto que ya he explicado que esto nació simultáneamente con la corrección de pruebas” (Cortázar, 1973a, p. 17). En el proceso de esa “ósmosis con lo circundante” (ibíd., 14), ahí donde lo político es a la vez “un tópico, una

circunstancia y un imperativo ético” (Gómez, 2015, p. 261), los pasajes, los movimientos de juntura entre las dos aguas señaladas por Cortázar se multiplican hasta volverlos incalculables y ambiguos. En paralelo con la yuxtaposición de la música de Jacques Brel, Paco Ibáñez, Juliette Greco, Sinatra o Canonball Adderley, la radio francesa va haciendo ingresar en la escritura las noticias del día: es el tiempo de los juegos olímpicos que tuvieron lugar en Munich en 1972. Junto con los récords batidos por los atletas, sobreviene el primer aviso de los incidentes que desembocarán en el secuestro y posterior asesinato de los once miembros del equipo israelí, en lo que se conoce como “la masacre de Munich”⁴. En efecto, el tránsito de un registro a otro no se da como continuidad armónica sino bajo la forma de un *corte*, un paso sin solución de continuidad:

Encontré un refugio solitario antes de Malaucène y encendí el calentador del café y la radio, dos maneras de ponerse en órbita y evitar la tentación de preparar a los peñascos en vez de trabajar; entonces una canción de Serge Reggiani se cortó en dos y France-Inter anunció lo que acababa de ocurrir en Munich. Escuché, claro, con esa primera sorpresa de la inteligencia domesticada para la cual nada puede suceder en los juegos olímpicos que no sea garrochas, jabalinas y otras turbulencias deportivas; en el primer momento no asocié lo ocurrido con mis preocupaciones literarias y sólo por la tarde, mientras las noticias se sucedían inciertas y todavía esperanzadas, un diálogo entre Marcos y Óscar me despertó a la coincidencia de las operaciones: aquí en Falner había gente que reclamaría la liberación de los presos políticos latinoamericanos a cambio del Vip, mientras la radio francesa pasaba cada cinco minutos de Frank Sinatra a Munich, de Juliette Greco a los fedayín, de Canonball Adderley a los rehenes israelís. (Cortázar, 1973b, p. 26)

La irrupción del afuera de lo novelesco trastoca la unicidad del discurrir temporal y establece una sincronía compleja, “lo lineal haciéndose pedazos frente a una serie de simultaneidades” (Cortázar, 1973a, p. 357), una superposición de estatutos con la escritura ficcional mediante ese eje narrativo absurdo por el cual *Libro de Manuel* participa en el espiral del proyecto

⁴ El atentado fue adjudicado a la organización palestina “Septiembre negro”, que surge como resultado de la expulsión de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) de territorio jordano ocurrida en septiembre de 1970. Es un momento histórico de fuerte desarrollo de las organizaciones guerrilleras-revolucionarias clandestinas (el Frente Popular para la Liberación de Palestina, el Frente Democrático para la Liberación de Palestina, Fatah, entre otras) tras la derrota árabe en la Guerra de los seis días de 1967.

escritural cortazariano: el plan de secuestro de un diplomático, el Vip, y el pedido de rescate por parte de un grupo de militantes, la Joda, destinado a desaparecer apenas terminada la operación, cuyo objeto es conseguir dinero para financiar y sostener la lucha guerrillera en América Latina. Poco después asistimos a una nueva fase de hibridación de los registros, otro cruce confuso de lo real-circundante con el territorio de la ficción: inmediatamente después de escuchar, desde su “casa-caracol” Fafner, los avances respecto del secuestro de los israelíes en Munich, las negociaciones, la circulación de la policía previa al intento de asedio, Cortázar vuelve a la lectura de las pruebas de galera en la instancia precisa de un diálogo orientado a la preparación para la captura del Vip:

claro que como en mi taller parecería que los clavos se remachan siempre por partida doble, en la siguiente tanda de noticias me llegó la del secuestro del director de la Philips en Buenos Aires; más que nunca, mientras trabajaba en las pruebas, me ganó una penosa sensación de distancia porque Marcos y Heredia y Susana ya estaban fuera de mí, eran esa letra impresa irrevocable, cuánto hubiera dado por entrar otra vez en el departamento de Patricio y darles las noticias, Munich y Buenos Aires, verles una vez más las caras, sentirlos pegados a este día como durante tantos meses los sentí próximos a mi lectura cotidiana de los diarios que les iba pasando para que la pobre Susana les tradujera a esos franceses cerrados que ni siquiera eran capaces de ser argentinos. (Cortázar, 1973a, p. 29-30).

Durante una entrevista concedida a la televisión francesa en 1974, al ser interrogado sobre *Libro de Manuel* Cortázar responde: “c’est justement dans le plan de l’écriture, c’est là que j’essaie de faire passer quelque chose” (Cortázar, 1974). ¿Qué pasa ahí? ¿Quién, qué, adónde, por qué medio? En “Corrección de pruebas en Alta Provenza”, el escritor recupera –y procura asumir– la figura recurrente del “médium” o “intercesor” (ibíd., p. 18), de raigambre romántica, como abjuración de las potestades modernas acordadas a la figura de autor respecto del proceso de escritura. De este modo evita la tentación de resituarse como autoridad absoluta ante el texto. Es decir, se ubica deliberadamente en el “entre” poroso, el vértice, el pliegue, como quien intercede para mediar entre las partes en conflicto, procurando limitarse a comunicar –pero también articular y/o sostener en una conflictividad productiva– dos dimensiones cuyos múltiples intercambios tienden a ser mutuamente ininteligibles. En tanto

instancia autoral, Cortázar dice no dominar el curso de la escritura. Su tarea consistiría entonces en *registrar* y, llegado el caso, abrir paso:

dejar que un chileno aparezca como si fuera a convertirse en un personaje estable del elenco y verlo desaparecer (más bien no verlo, descubrir en algún momento que ya no está ahí...), a la vez que otro va metiendo los codos para instalarse, como Óscar por ejemplo. (Cortázar, 1973a, p. 18)

Ahora bien, el desplazamiento también aparenta verificarse, sorpresivamente, en sentido contrario:

Back to the galleys, then, porque he llegado a un pasaje que me hace gracia: la historia de los dólares falsos. Si muchas veces la lectura matinal de los diarios me cortó el hipo al advertir hasta qué punto un telegrama se integraba con eso que seguía desovillándose en mi máquina de escribir, la noticia de los dólares batió todas las marcas y tuve que hacérselo decir a Gómez y a Patricio, igualmente estupefactos y divertidos. Lo que ellos no podían saber es que al comienzo yo había esperado que la historia con mayúscula (digamos, su versión periodística que está lejos de abarcarla, pero es lo único que podemos aprehender contemporáneamente) golpeará seco y duro en la conducta de esa gente, y que me decepcionaba comprobar lo contrario, las noticias llegando como meros armónicos, paráfrasis u ondas concéntricas de lo que estaba ocurriendo en torno a la Joda. Y justamente entonces, después de haber inventado los dólares falsos y el viejo Collins y la agarrada a patadas en la rue de Savoie, «Le Monde» se descuelga con la noticia que reproduce facsimilarmente: dólares falsos, rue de Savoie (en Lyon y no en París, pero de todos modos, che). Wildeano como siempre he sido, poco podía costarme imaginar un búmerang imprevisto, una repercusión de Manuel en la realidad francesa; los bien plantados me dirán una vez más que esa patafísica no corre a la hora de los hornos, y yo los dejo decir porque si alguna cosa sé es que nunca encenderemos los verdaderos hornos sin echarle al fuego el deslumbrante kerosene de la paradoja y del absurdo. (Cortázar, 1973a, p. 32-33).

La reversibilidad de la transgresión conjurada frustra la pretensión lectora de encontrar una jerarquización entre los órdenes de realidad en la medida en

que la conciencia escrituraria de Cortázar vigila el paso con el cuidado de que lo político no destruya lo estético y lo literario. Y es que esa vigilia es también una intervención que viene a alterar un estado de cosas. Quizá no haya una exposición más clara –y más urgente– de las implicancias de este gesto *mediúmnico* por parte del escritor que el pasaje en que, sobre el cierre de “Corrección de pruebas...”, recupera fragmentos de la carta que en 1970 Dilma Borges Vieira Alves le envía a María Aparacida Gomide, esposa del por entonces cónsul brasileño en Montevideo, Aloyso Dias Gomide, que había sido sucesivamente secuestrado y liberado por la guerrilla de los Tupamaros. Quien escribe la carta, a su vez, es la viuda de Mario Alves de Souza Vieira, periodista, fundador y dirigente del Partido Comunista Revolucionario Brasileño, muerto en la tortura a inicios de ese año durante el gobierno de facto de Emílio Garrastazu Médici. La carta en cuestión es una reflexión breve pero descarnada sobre los acontecimientos que condujeron al asesinato de su esposo por parte de la dictadura brasileña. En *Libro de Manuel* el texto aparece hacia el final (Cortázar, 1973, p. 322), ubicado arriba a la izquierda en la diagramación de la hoja como parte de una noticia periodística titulada “Uruguay Le prix d’un révolutionnaire et celui d’un ambassadeur” (ibíd. 321). Según se lee ahí, los Tupamaros habían cumplido su promesa de liberar a los tres diplomáticos capturados (entre ellos Dias Gomide) en cuanto el gobierno uruguayo restableciera las garantías individuales. Maria Gomide, por su parte, se había dirigido a la guerrilla por carta, radio y televisión para pedir por la restitución con vida de su esposo. La noticia publica en francés la carta hasta entonces inédita de una mujer a otra. Ahora bien, en “Corrección de pruebas...” Cortázar no adjunta el recorte, sino que *transcribe* una parte de la carta, en español, en el marco de una reflexión sobre el uso de la violencia a propósito del secuestro de los israelíes en los juegos olímpicos:

¿Pero a quién le gusta la violencia por sí misma? ¿Le gustaba a Trotski, le gustaba al Che? [...] de una manera mucho más honda y más justa que yo lo dije en su día la mujer de Mario Alves de Souza Vieira, torturado a muerte por los gorilas brasileños, en la carta que Heredia le dio a Susana para el álbum de Manuel, y ahora que precisamente corrijó esa página me saltan a la cara las palabras que nadie recordará esta noche en los noticieros de France-Inter: “Es necesario darse cuenta de que la violencia-hambre, la violencia-miseria, la violencia-opresión, la violencia-subdesarrollo, la violencia-tortura, *conducen a la violencia-secuestro, a la violencia-terrorismo, a la violencia-guerrilla,* y que es muy

importante comprender quién pone en práctica la violencia : si son los que provocan la miseria o los que luchan contra ella...” En esta amargura y esta náusea me alegra haber encontrado esa carta, habérsela dado a Heredia para que también Manuel pueda leerla algún día. Y también por eso, antes de devolver las galeras corregidas a Buenos Aires, agregué una posdata a la nota preliminar donde una sola palabra bastaba para resumir el resto: Trelew. (Cortázar, 1973a, p. 34-35, énfasis en el original)

El añadido de las bastardillas, que busca invertir el razonamiento más instalado mediáticamente en ocasión de “atentados terroristas” –aún vigente–, es una marca de lectura y de reescritura: en la transcripción que el escritor hace de esta carta se juega una traducción (del francés al español) pero también una doble operación de trasvase donde el intercambio epistolar va de Dilma Borges Vieira Alves a Cortázar como lector del periódico y de este a Heredia, miembro de la Joda, para que “también Manuel pueda leerla algún día”. ¿Por qué medios conocemos, entonces, el asesinato de Mario Alves? ¿Cómo se construye el recuerdo singular que participa de una memoria común? En la novela encontramos el recorte de prensa, apenas legible en un rincón de una página, pero el testimonio de ese hecho corre el riesgo de perderse entre tantas manifestaciones de violencia, tortura y muerte organizada. Su reaparición en la escritura de “Corrección de pruebas...” carga con otra intensidad al pasaje. Esa carta –que ya no es la misma que publicó la prensa francesa–, al ser transcrita y traducida por Cortázar, *pasa* de un orden de realidad a otro para desembocar en lxs lectorxs. Es esa re-aparición la que nos hace volver sobre *Libro de Manuel* y leer esa muerte y esa carta desconsolada y lúcida. La literatura, en este caso, viene en auxilio de un trozo de la historia para sustraerlo a su pérdida en el olvido, para que la represión y la tortura sobre ese cuerpo singular no se torne anónima, para que recobre un sentido en cada Manuel-lectorx por venir. En este punto, la referencia al Che en el último párrafo recuperado no es gratuita. Cortázar recordará una y otra vez la escena –narrada por el propio Guevara en *Pasajes de la guerra revolucionaria*– del ataque sorpresivo del ejército de Fulgencio Batista en Alegría de Pío, donde el Che es gravemente herido. En su entrevista de 1973 con Soriano, en la que presenta *Libro de Manuel*, dice: “Yo siempre repito –y lo puse como epígrafe en el cuento **Reunión**– que en uno de los momentos más críticos de su vida, cuando se estaba jugando, el Che no se acordó de un texto de Lenin, se acordó de un cuento de Jack London” (Cortázar, archivo, p. 20). Como en el relato publicado

en *Todos los fuegos el fuego*, la figura del Che interviene para mantener articulados -pero también contaminar- esos dos mundos de la ficción y de la historia.

En cuanto a la inscripción de la referencia a la masacre de Trelew en *Libro de Manuel*, resulta significativo que la posdata de la que es parte aparezca fechada (“7 de septiembre de 1972”), como registro de una vuelta del escritor sobre lo escrito, como marcación deíctica de un tiempo de escritura-*otro* en relación con el de la novela, el tiempo de un presente urgente que es necesario insertar a toda costa, incluso al riesgo de condicionar el ingreso al ámbito de la ficción propiamente dicha⁵. Imposible que la experiencia de lectura, entonces, pase por alto ese mojón. Para la enorme mayoría de lxs lectorxs argentinx contemporánexs a la primera publicación de *Libro de Manuel*, las imágenes de lxs jóvenes militantes en la prisión la noche del 22 de agosto de 1972 eran todavía parte fundamental del escenario político. Pero el gesto de concluir la posdata, que a su vez funciona como cierre del prólogo a la novela, evocando el hecho en la desnudez del territorio en que tuvo lugar le añade, para quienes no vivieron -y eventualmente desconocen- lo sucedido, un valor de denuncia que lo configura inmediatamente como acontecimiento histórico. “Trelew”, ahí, tras los dos puntos, es algo así como la clave de bóveda que susurra el co-sentir de toda una época a lxs lectorxs por venir:

Así, desde un balcón sobre las tumbas, desde una lenta angustia infiltrándose más y más en el sentimiento de maravillas con que siempre vi llegar los mensajeros de lo extraño, las señales de un mundo otro, me ha tocado de nuevo vivir un juego de coincidencias que sólo los hipócritas encontrarán casuales, corregir las pruebas de un libro donde a cada página venían a pegarse, falenas monstruosas, las noticias que lo confirmaban y lo justificaban. Cuando volví esa noche a Saignon, todas las inquietudes en el plano literario, que por escrúpulo profesional me habían asediado a lo largo de la escritura, cedían lugar a un sentimiento de conformidad, de

⁵ La posdata, cuyo tono se carga de sentido sólo si se la lee junto con “Corrección de pruebas...”, dice: “Agrego estas líneas mientras corrijo las pruebas de galera y escucho los boletines radiales sobre lo sucedido en los juegos olímpicos. Empiezan a llegar los diarios con enormes titulares, oigo discursos donde los amos de la tierra se permiten sus lágrimas de cocodrilo más eficaces al deplorar “la violación de la paz olímpica en estos días en que los pueblos olvidan sus querellas y sus diferencias”. ¿Olvidan? ¿Quién olvida? Una vez más entra en juego el masaje a escala mundial de los *mass media*. No se oye, no se lee más que Munich, Munich. No hay lugar en sus canales, en sus columnas, en sus mensajes, para decir, entre tantas otras cosas, Trelew.” (Cortázar, 1973a, p. 9).

acatamiento. Sé que nunca bajé la guardia mientras escribía el Libro de Manuel, y que las falencias y las torpezas no derivan de lo que ahí inventé sino de mis defectos de escritor. (Cortázar, 1973, p. 45)

La novela y las noticias-falenas participan de una misma superficie de adherencia que depara, como veremos a continuación, procesos de archivación conflictivos que dejan la escritura de *Libro de Manuel* abierta a futuras relecturas y reclaman un lector en empatía capaz de participar de “un sentimiento de contacto y cercanía” (Cortázar, 1994, p. 41). Por su parte, en la introducción a la edición de 2012, Juan Villoro considera que “Corrección de pruebas...” es un texto sobre todo autoreflexivo, en el que “Cortázar se pone a prueba. No revisa el libro: se revisa”. (Villoro, 2012, p. 11). En verdad, el gesto del escritor es doble y paralelo. La lectura de esta crónica como archivo vivo de una praxis de escritura en un momento del itinerario literario de Cortázar, por un lado, y como ejercicio de corrección que media entre el largo proceso de armado de la novela - de la que es un “texto colindante” (Gómez, 2015, p. 262) - y su publicación en Sudamericana, por otro, nos permite ahora ingresar a *Libro de Manuel* para indagar la pulsión archivística que la atraviesa.

PROBLEMAS DE ARCHIVO: LIBRO DE MANUEL ENTRE LA URGENCIA DEL ARTE Y LA LEGIBILIDAD DEL DOCUMENTO

Mediante la profundización de una suerte de “política del collage” (Orloff, 2014, p. 294) ya ensayada en producciones anteriores (*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, especialmente), la novela presenta 42 documentos de los cuales al menos 36 tocan como temática central la cuestión de la represión y la tortura, a la vez que, desde las primeras páginas, escenifica la puesta en marcha del proceso colectivo de archivación desarrollado por lxs miembros de la Joda, que coincide con la aparición una y otra vez esperada y postergada del cuaderno destinado al niño Manuel: “Por lo demás era como si el que te dije hubiera tenido la intención de narrar algunas cosas, puesto que había guardado una considerable cantidad de fichas y papelitos, esperando al parecer que terminaran por aglutinarse sin demasiada pérdida” (Cortázar, 1973, p.11). El comienzo *in medias res*, o más precisamente por el final (con la muerte consumada del “que te dije”), expone el momento en que Andrés Fava, personaje protagonista tardíamente incorporado a la Joda, debe hacerse cargo de reunir y organizar los materiales dispersos y heterogéneos que otrxs guardaron. Arconte improvisado, sólo hacia el final de la novela lo vemos asumir -en confusión total- esa tarea:

observador mal calificado, le tocaba ahora para colmo manejar los materiales del que te dije, eso que el susodicho llamaba fichas pero que eran cualquier cosa desde fósforos quemados hasta plagios de la *Iliada* y enfrentamientos confusos a la luz de un roñoso cabito de vela (ibíd., p. 365)

Todo lo que “giró en torno a Manuel” (Cortázar, 1973a, p. 17), a la vez destinatario y testigo de los hechos, lo que la Joda ha ido archivando sin interrupción es la vida vulnerable, la violencia múltiple y sistemática de la realidad política –en América Latina y en Europa especialmente–, pero también su propia existencia como colectivo, con el propósito de testimoniar por esas y otras vidas reprimidas, torturadas, aniquiladas, que fueron tejiendo una historia común con las suyas, la crónica “de estos años raídos: un mundo/que se va, la cabeza que asoma de esta proto-historia lustrosa/de la tecnología, del opaco/subdesarrollo que todo lo marca y a todos involucra” (Urondo, 2014, p. 423)⁶. En efecto, en carta del 5 de junio de 1973 a Jorge Ruffinelli, como respuesta a un artículo aparecido en *Marcha* (25/5/1973), Cortázar escribe: “sigo creyendo que los libros tienen que ‘vivir su vida’, pero en este caso la vida de Manuel está demasiado ligada a tanto que nos duele y nos exalta” (Cortázar, 2012, p. 361).

La temporalidad impresa en los documentos impide el cierre de un *aquí/ahora* del tiempo novelesco, volviéndolo materia prima de un relato colectivo de memoria a construir. Es lo que Paula Klein piensa como “petites mémoires et écriture du quotidien” (Klein, 2021). Podríamos considerar que toda la novela surge de un procedimiento narrativo de permanente “puesta en abismo” que la convierte en el archivo de la construcción material de otro archivo incesantemente diferido, una “recopilación al tún tún” (Cortázar, 1973, 307), “esa suerte de expediente general que se iba armando” (Cortázar, 1973, 55): la novela se trama con la carpeta azul que Susana compró en la rue des Sèvres y con el único par de tijeras disponible, con un tubo de goma Seccotine y los recortes que los miembros van aleatoriamente añadiendo a un resultado final que nunca se muestra:

Son realmente un caso, después de tanto tomarle el pelo a la pobre Susana cada vez que la ven pegando los recortes para el libro de Manuel, de golpe les da un ataque de solidaridad y hay batallas campales por el único

⁶ Últimos versos del poema “Bacilón”, que Paco Urondo dedica “a Julio Cortázar” (Urondo, 2014, p. 421).

par de tijeras o el tubo de goma...De golpe todo el mundo dispuesto a ser coautor del libro y Susana maravillada y contentísima recibiendo colaboraciones a cuatro manos (Cortázar, 1973, 315)

Desde la perspectiva archivística asumida, es posible detectar una operación textual sostenida por parte de Cortázar, quien pone en escena una dinámica comunitaria de archivo que le sustrae a la meta/resultado su papel de conductor y dador de significado, lo obliga a una diseminación semiótico-política. En verdad, no hay un álbum a completar: el cuaderno cobra forma desde los jirones de noticias que componen un sentido precario, renegociado una y otra vez por los propios personajes-arcontes que discuten y trocan unas noticias por otras, y en términos generales, por una política del montaje complementaria de la política del collage ya mencionada, que van organizando el movimiento de las aguas, hibridando los discursos, los registros y los tonos asumidos, en un pretendido caos o itinerario anárquico de la narración sostenido en última instancia mediante una estrategia compositiva bien meditada (Klein, 2019, p. 4). Los métodos de composición del libro resultan así indisociables de un modo particular de experimentar una historia que ya no es *una* y no está dada, de documentar un presente en el que “la manera de percibir imita cada vez más los montajes del buen cine” (Cortázar, 1973, p. 236).

Las sucesivas instancias de esa archivación, por su parte, coinciden con la propia vida interrumpida del grupo. A la manera de un fogón que concita el encuentro, el libro para Manuel es el centro hueco que organiza los absurdos y los movimientos rizomáticos, las actividades más o menos insurreccionales de personajes, archivistas improvisados, que desaparecen y aparecen junto con un trozo de papel para arrojar al fuego común, “esperando tal vez que esa información fragmentaria iluminara algún día la cocina interna de la Joda” (Cortázar, 1973, p.11) con la luz menor de la ceniza. En palabras de Gómez,

toda sugerencia de unidad narrativa resulta casi impertinente en términos estructuralistas (secuencias, deixis, transformaciones narrativas del personaje, ritmo y frecuencia), aunque no deja de ser una novela que muestra el devenir de acontecimientos complejos, rizomáticos en su significación del proceso que va desde un proyecto humorístico, a su concreción lúdica y fantástica, hacia el final de muertes, balaceras y rescates en una casa operativa. Percibimos qué tan precarias son las redes espaciotemporales que tejemos para comprender la

experiencia y cómo se relativiza el fechado, que por algo será que no aparece en los recortes. (Gómez, 2013, p.8).

Sucede que estamos –y no estamos– hablando de una novela ya que, en palabras del propio escritor, “esto no es [una] novela, sería una especie de reportaje imaginario de la realidad” (Cortázar, 1973b, p.20). Los materiales archivados buscan yuxtaponer al menos cuatro ejes temáticos en el afán de hibridar lo novelesco y lo documental: por un lado, las recientes violaciones a los derechos humanos cometidas en América Latina, a su vez imbricadas con la violencia política en Europa Occidental (el informe de la Comisión Internacional de Juristas sobre las técnicas de tortura implementadas en Brasil y el de Amnesty International denunciando los 250.000 prisioneros políticos en el mundo; el fin del arresto de la estudiante francesa Nadine Ringart tras haber participado del ataque a la alcaldía de Meulan-en-Yvelines, en Francia; el fusilamiento del líder de la *Vanguardia Popular Revolucionaria*, Carlos Lamarca, en 1971 en el estado de Bahía; la revuelta estudiantil en Alemania Occidental contra la presencia de Robert McNamara, presidente del Banco Mundial; la liberación de un dirigente del PRI por parte de la guerrilla urbana en México; las ocho largas páginas en las que la operación del montaje abre e hibrida los testimonios en primera persona de lxs detenidxs y torturadxs en Rosario y los de los soldados veteranos de la guerra de Vietnam, que denunciaban los hechos de tortura presenciados durante el conflicto armado); en segundo lugar, las avatares de los grupos guerrilleros latinoamericanos, con clara preponderancia de las acciones desarrolladas en Argentina (la comprobación forense de la tortura infligida a cuatro “extremistas” en Córdoba; el ataque de los Tupamaros a la embajada de Suiza en Montevideo; la fundacional toma de la localidad de la Calera por parte de Montoneros en julio de 1970); por otra parte, hay un considerable número de recortes de anuncios publicitarios (la venta promocional del Citroën 3CV; una receta para sándwiches fritos “indicados para fines de semana descansados”; las nuevas bolsas de dormir sintéticas Ipanema, que “contemplan una dimensión de dos plazas”) que se combinan con acontecimientos más o menos insólitos o excéntricos (el robo de más de nueve mil pelucas –tasadas en cincuenta millones de pesos– en el puerto de Buenos Aires por parte del ERP; la crónica del XXX Campeonato Nacional de Boxeo Aficionado en Chile bajo el título “Guenos pa’ la pestaña están los púgiles”; la detención de un joven estudiante por el delito de menosprecio al himno nacional); finalmente podemos identificar un grupo de documentos factuales que participan de modos complejos en la construcción de la novela (la “carta a Dios” escrita por el líder de la guerrilla de Teoponte, Néstor Paz

Zamora, antes de morir de hambre en la selva boliviana; el “organigrama vipérico-fórmico”, con la gradación logístico-estratégica que “las hormigas” –las fuerzas de seguridad– le proporcionan al Vip; un esquema a máquina con la articulación planificada de las operaciones para el secuestro y otro con los movimientos de Manuel en busca de su vaso de leche tibia al interior del grupo; el diseño en lápiz de las posiciones del Vip, las hormigas y la Joda, en el que se reconoce el trazo de Cortázar; el aviso del motín de dieciséis jóvenes prófugas de un instituto de menores en La Plata, cuyo recorte –entregado por Oscar a Marcos– será ocasión de las glosas anónimas inscritas entre los renglones de la novela algunas páginas más adelante.

Probablemente no haya expresión más precisa de esta participación conflictiva que las cuatro cartas adjuntadas de Sara, esa joven que viaja por Centroamérica y trabaja como voluntaria de la Cruz Roja Internacional, pero “no porque crea en la ayuda individual, sino porque cuando nadie hace nada, alguien tiene que ayudar a duplicar un censo, ¿no?” (ibíd., 53). En efecto, en medio de una intervención del “que te dije” leemos: “El 2 de octubre de 1969, desde Managua, Sara escribía queridos, tengo una larga historia para ustedes”, a lo que sigue la primera y única nota a pie de página de la novela.

Las cartas de Sara son auténticas; las pruebas están a disposición de cualquier santotomás que quiera verla, siempre que primero lo solicite por escrito (y por sonso). Además de cambios de algunos nombres de pila, se han suprimido pasajes personales y referencias políticamente comprometedoras para terceros” (Cortázar, 1973, 48)

La presunta autenticidad de las cartas de Sara, *intervenida* por razones políticas, es ofrecida a lxs lectorxs con el propósito estratégico de problematizar el valor de “verdad” atribuido a todo testimonio documental, de exponer su carácter necesariamente fragmentario y facticio, para hacer así trastabillar el estatuto novelesco junto con la garantía de veracidad de lo real, confundiendo los márgenes y sembrando la duda en la experiencia de lectura: « cette œuvre met à l'épreuve la dialectique entre la vérité des faits et celle du littéraire et nous confronte aux limites de toute « construction documentaire » aspirant à l'enregistrement du présent » (Klein, 2021, p. 236). Este procedimiento, recurrente en *Libro de Manuel*, explica el borrado de los datos que permiten contextualizar los documentos en un espacio-tiempo definidos: “los recortes documentan, archivan, pero no datan, no se acomodan en una cronología exacta susceptible de una corroboración” (Gómez, 2013, p. 8). Para pensar la

propuesta estético-política de esta escritura, esa “estética guerrillera” que se rebela contra un “humanismo liberal” (Franco, 1977, p. 16), Klein recupera la noción de “factografías”, cuya misma etimología (escritura de los hechos) procura mantener articuladas las dos dimensiones que no dejan de tensionarse, en una negociación –¿irresoluble?– entre la búsqueda de integración y la distancia. Neologismo ambiguo acuñado sobre el cierre de las vanguardias de izquierda en la Unión Soviética hacia los años veinte, en tanto procedimiento artístico la factografía propone una técnica de fijación objetiva mediante el recurso del fotomontaje, en una polémica abierta contra el paradigma del arte mimético, la “teoría del reflejo”. Se trata así de postular el carácter productivo del arte, su capacidad para hacer y transformar la realidad, es decir, un constructivismo gnoseológico mediante el cual “el artista se retira a un segundo plano, insinuando la futura desaparición o «muerte» del autor [...] El arte, al igual que la ciencia, deviene, por tanto, un método organizativo de la vida en general, un constructor y modelo de vida” (Marchán Fiz, 2010, p. 13-14). De este modo, la presencia de los recortes de prensa en *Libro de Manuel*, que desestabilizan las leyes del género novela y que en buena medida explican la ilegibilidad de la que fue víctima en los setenta, los dota de una naturaleza dual capaz de construir a la vez un “efecto documento” y un “efecto literario” (Klein, 2019, p. 8) que toman indecible el límite entre literatura y testimonio. Esa presencia inquieta, perturba, degenera la pretensión de pureza de los géneros porque expone la participación plural sin pertenencia única que declina toda textualización: un texto no pertenecería a ningún género, “todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia.” (Derrida, 1980, p. 10).

Es esto lo que se juega en la apelación al tránsito genérico como procedimiento compositivo que detectamos en el uso de la noticia sobre la fuga de las dieciséis jóvenes del instituto de menores en La Plata, episodio referido primero en un comentario enigmático de Lonstein al “que te dije” (“Ya te habrás dado cuenta de que me refiero a lo del Instituto de Menores en esa ciudad absurda, La Plata”, p. 105), al que tres páginas después le sigue el breve recorte periodístico (p. 108), y cuyos pormenores reaparecen obsesivamente en las reflexiones de Óscar mientras prepara, junto a Gladis, los contéiners para la operación de la Joda. Durante unas siete páginas (pp. 125-131) las cavilaciones de Óscar, recuperadas mediante la onnisciencia de la narración, aparecen yuxtapuestas con la escritura intersticial de las glosas que, no ya en los márgenes sino entre los renglones, van desarrollando una especie de desquicio por medio del discurso indirecto libre, trayendo una y otra vez las imágenes conjeturadas

del motín y la fuga de las jóvenes en La Plata y la pregunta “por qué la luna llena”, que pasa de uno a otro nivel del texto⁷.

El absurdo de la escena, sugerido previamente por Lonstein, permite leer bajo otra luz el inicio del pasaje. En efecto, en su intercambio con el “que te dije”, Lonstein expone la fractura que tensiona y a la vez constituye a la Joda, la pluralidad de formas en que lo real –y sus efectos de verdad– es concebido: “-Cosas como la luna llena –explicó Lonstein–, mi hongo que crece y las menores que se evaden de un reformatorio, andá a explicarles a tipos como Gómez o Roland que también eso puede ser la Joda, te escupen en la oreja” (Cortázar, 1973, p. 106). Como parte de su estrategia narrativa la novela recupera –y se hace cargo de– la lectura intensiva de los periódicos como un elemento clave de la formación política y del modo de reflexionar sobre la realidad por parte de la izquierda de la época, para perturbar así desde adentro la pretensión de unidad de la “perspectiva de la verdad” (Schwarzböck, 2012, p. 22). En tal sentido, como explica Victoria García, podemos considerar que “*Libro de Manuel* introduce una reflexión metaliteraria que pone de manifiesto distintas maneras en que una historia puede ser contada y que subraya, con ello, la opacidad del lenguaje, como artificio que construye realidades” (García, 2015, p. 29). Desde dentro de la novela el tiempo-*otro* de los documentos archivados satura los marcos de referencia del género mediante un efecto de desborde a la vez literario e histórico-político. En una carta a Ángel Rama el escritor explica:

la intención era que el lector se adentrara en un territorio lo bastante fascinante desde el punto de vista novelesco (y para eso tenía que trabajar en terreno conocido, incluso inventándolo todo) a fin de que el impacto de lo otro (documentación, denuncia de la tortura, defensa de lo que vos y yo entendemos como único y legítimo camino revolucionario, sin pérdidas ontológicas) alcanzara de lleno al lector argentino y latinoamericano. (Cortázar, 2012, p. 350)

Siguiendo la propuesta de Cortázar, el archivo que *hace* esta novela busca desnaturalizar las convenciones genéricas esperables y desorienta deliberadamente las expectativas de la “comunidad de interpretación” (Gómez, 2007, p. 179) que estas crean, en la medida en que participa sin pertenecer del todo al ámbito narrativo, a la vez complementando e impidiendo la inscripción de esta escritura en una única discursividad, es decir, degenerándola y

⁷ El recurso reaparece en la página 145 (Cortázar, 1973).

contaminándola de una otredad en donde habita la violencia de todos los días en una América Latina convulsionada, en estado de shock por los sucesivos *golpes* de estado, ahí donde el pedido de liberación de los presos políticos confunde las aguas hasta volverlas indistinguibles. Es en este sentido que, tal como explica Klein, el pacto que esta escritura propone a lxs lectorxs puede pensarse como una emergencia insospechada de lo que Lionel Ruffel denomina “narraciones documentales”:

Dans leur volonté de s’ouvrir à la puissance du réel, elles contestent, tout en empruntant leurs méthodes, les pouvoirs du journalisme, des sciences sociales, et d’une idée de littérature indexée sur le réalisme. Leur manière de s’emparer des moyens littéraires, des moyens journalistiques et des moyens des sciences sociales pour les arracher à leurs finalités usuelles, pose la question même de la littérature d’une manière inédite. (Ruffel, 2012, p. 22).

La pregunta por la literatura, o más precisamente, la pregunta que esta forma particular de literatura lanza a la pretensión de verdad de cierto realismo cristaliza en una forma singular de militancia ideológica por parte de Cortázar: se trataría entonces de la insinuación, nada sistemática y acaso no del todo consciente, de un pensamiento que se expresa en términos de no verdad en un momento histórico donde la literatura de izquierda no parecía tener otra alternativa más que reclamar su lugar como portavoz de la verdad histórica. Si algo hay de pionero en esta novela es que el archivo que la Joda construye colectivamente para Manuel expone los límites de todo proyecto totalizante fundado en la reunión de cierta documentación “verídica”, “fehaciente”, “incontestable”.

Si la época imponía una absoluta no mediación de lo político y lo literario, las opciones disponibles para los proyectos escriturarios parecían ser dos: por un lado, una polarización en que la esfera literaria se replegara en una especificidad reeditada; por otro, una totalización en la que una de esas discursividades lograra subordinar con éxito a la otra. Creemos que la lectura crítica propuesta permite constatar que la salida que la escritura cortazariana procura abrir – y de la que *Libro de Manuel* sería un intento entre otros ejercicios escriturarios– se sustrae tanto al planteo dicotómico como a la resolución dialéctica (dos inflexiones de un mismo pensamiento de lo-uno) y, resistiendo ahí donde revolución y literatura discurren por andariveles incomunicados, se arriesga en la tentativa de una convergencia capaz de

tensionar los discursos hacia su afuera mediante el juego de su aproximación a una otredad contaminante, una participación sin pertenencia de lo político en lo literario y de lo literario en lo político.

REFERENCIAS

Caramés, D. y D’Iorio G. (2018). “La vida interpelada”, en Schwärzböck, Silvia, *Los espantos: Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Las cuarenta y El río sin orillas.

Cortázar, J. (1973). *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana.

Cortázar, J. (1973a). *Corrección de pruebas en Alta Provenza*, en Ortega, Julio, *Convergencias/Divergencias/Incidencias*. Barcelona: Tusquets.

Cortázar, J. (1973b). “Julio Cortázar llega a la Argentina convencido de que a pesar de las contradicciones, se consolida la vía al socialismo en América latina” (entrevista de Osvaldo Soriano), disponible en CRLA-Archivos, Université de Poitiers. URL: <https://cortazar.nakalona.fr/files/show/1781> (consultado el 1/6/2022).

Cortázar, J. (1974). “Entrevista para la TV francesa”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=1jv8a77YRRI> (consultado el 1/6/2022).

Cortázar, J. (1994). *Obra crítica III*. Madrid: Alfaguara.

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

Derrida, J. (1980). “La ley del género”. Traducción de Ariel Schettini. URL: <https://profesorsergiogarcia.files.wordpress.com/2016/03/derrida-jacques-la-ley-del-genero.pdf> (consultado el 1/6/2022).

Franco, J. (1977). “Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta”. Caracas. Revista Escritura, Año II, N° 3.

García, V. (2015). “Testimonio y literatura. Algunas reflexiones y tres realizaciones en la narrativa argentina: Walsh, Urondo, Cortázar (1957-1974)”. Revista Kamchatka, n°6.

Gómez, S. (2007). *Julio Cortázar y la Revolución Cubana. La legibilidad política del ensayo*. Córdoba, Alción Editora.

Gómez, S. (2013). “Tres palabras sobre Libro de Manuel. Temporalidad, lenguaje y (cultura) política”. *Revista Recial*, Vol.4. (4).

Gómez, S. (2015): “Julio Cortázar, memoria y archivo: políticas de escritura, exhumación y restos de la escritura” en Barnabé, Jean-Philippe y Perromat, Kevin: *Julio Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas*. Francia: Indigo-Université de Picardie Jules Verne.

Haraway, D. J. (2020). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno* (Vol. 1). Consonni.

Klein, P. (2019). “Documenter le présent, une forme d’activisme artistique : *Livre de Manuel* (1973) de Julio Cortázar”. *Fabula / Les colloques, Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives*.

Klein, P. (2021). *Petites mémoires et écritures du quotidien. Cortázar, Perec et leurs échos contemporains*. Paris : Classiques Garnier.

Marchán Fiz, S. (2010). “La factografía o la utopía de una objetividad sin mediaciones”, en Victor del Río, *Factografías*, Madrid: Abada Editores.

Orloff, C. (2014). *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires, Ediciones Godot.

Ruffel, L. (2012). “Un réalisme contemporain : les narrations documentaires”, *Littérature*, n°166, 2012/2.

Schwärzböck, S. (2018). *Los espantos: Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Las cuarenta y El río sin orillas.

Urondo, F. (2014). *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Villoro, J. (2012). “Robinson deliberado”, en Cortázar, Julio. *Corrección de pruebas en Alta Provenza*. Barcelona: RM.

Recebido em 01/06/2022

Aprovado em 22/06/2022