

“Un tres que se sostiene y baila”: sentidos comunitarios de la experiencia sandinista en la escritura de Julio Cortázar

Relva, Lisandro

“Un tres que se sostiene y baila”: sentidos comunitarios de la experiencia sandinista en la escritura de Julio Cortázar

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, vol. 19, núm. 2, e51986, 2022

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476969182019>

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a..v19i2.51986>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Artículos científicos (sección arbitrada)

“Un tres que se sostiene y baila”: sentidos comunitarios de la experiencia sandinista en la escritura de Julio Cortázar

“A Three that Stands and Dances”: Community Meanings of Sandinista Experience in the Writing of Julio Cortázar

“Um três que fica e dança”: sentidos comunitários da experiência sandinista na escrita de Julio Cortázar

Lisandro Relva * lisandrorelva93@gmail.com
Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, vol. 19, núm. 2, e51986, 2022

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Recepción: 15 Febrero 2022

Aprobación: 20 Junio 2022

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a.v19i2.51986>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476969182019>

Resumen: El presente artículo reflexiona sobre los modos singulares en que Julio Cortázar escribe e inscribe en el ámbito latinoamericano su experiencia del proyecto revolucionario sandinista. Contra una lectura especializada que lo sitúa como un observador netamente optimista de dicho proceso, el itinerario textual que proponemos recorrer parte de una relectura de su relato “Apocalipsis de Solentiname” para pensar las implicancias político-comunitarias de la dimensión *apocalíptica* en los escritos nicaragüenses de Cortázar. La hipótesis que ofrecemos es que su escritura recupera la potencialidad crítica de la idiotez, en su particular sentido filosófico, para abrir una terciedad que suspende el pensamiento bipolar dominante en el campo intelectual latinoamericano hacia fines de la década de 1970 y comienzos de la de 1980 y permite concebir otras formas de hacer comunidad.

Palabras clave: Cortázar, terciedad, apocalipsis, comunidad, escritura.

Abstract: This article reflects on the singular ways in which Julio Cortázar writes and inscribes his experience of the Sandinista revolutionary project in the Latin American context. Contrary to a specialized reading that places him as a clearly optimistic observer of said process, the textual itinerary that we propose to go through starts from a rereading of his short story “Apocalypse of Solentiname” to think about the political and community implications of the apocalyptic dimension in Cortázar Nicaraguan texts. The hypothesis that we offer is that his writing recovers the critical potentiality of idiocy, in its particular philosophical sense, to open a thirdness that suspends the dominant bipolar thinking in the Latin American intellectual field of the late 1970s and early 1980s and allows us to conceive other ways of making community.

Keywords: Cortázar, thirdness, apocalypse, community, writing.

Resumo: Este artigo reflete sobre as formas singulares com que Julio Cortázar escreve e inscreve sua experiência do projeto revolucionário sandinista no contexto latino-americano. Ao contrário de uma leitura especializada que o coloca como um observador claramente otimista do referido processo, o itinerário textual que nos propomos percorrer parte de uma releitura de seu conto “Apocalipse de Solentiname” para pensar as implicações político-comunitárias da dimensão apocalíptica nos escritos nicaragüenses de Cortázar. A hipótese que oferecemos é que sua escrita recupera a potencialidade crítica da idiotice, em seu sentido filosófico particular, para abrir uma terceiridade que suspende o pensamento bipolar dominante no campo intelectual latino-americano do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 e nos permite conceber outras formas de fazer comunidade.

Palavras-chave: Cortázar, terceiridade, apocalipse, comunidade, escrita.

Introducción

Para mediados de la década de 1970, Julio Cortázar es ya una figura intelectual consolidada y reconocida en el campo intelectual latinoamericano por sus formas de participación e intervención en los procesos revolucionarios del continente y en la defensa de los derechos humanos sistemáticamente vulnerados con la masificación del terrorismo de Estado en diversos países de la región. Sin embargo, su contacto con Nicaragua y el proyecto político del sandinismo tiene un efecto catalizador singular en su escritura, que adquiere entonces una intensidad capaz de armar zonas-constelaciones de textualidades y de gestos culturales cuyas reverberaciones sería posible leer desde el presente. A contrapelo de una lectura crítica instalada que presenta a Cortázar como un observador netamente optimista condicionado por un “angelismo’ europeo” (Cortázar, 1983, p. 71), proponemos revisitar su itinerario nicaragüense atendiendo a los modos particulares en que Cortázar escribe e inscribe en el ámbito latinoamericano su experiencia de la Revolución sandinista: formas flexionadas por lo excesivo, lo inestable y lo apocalíptico que, lejos de situar los sentidos de transformación en disputa más allá de la comunidad, profanan la separación entre modernidad y horror y desbordan los marcos de la representación realista entonces disponible. De tal modo, estas escrituras vendrían a suspender una razón dialéctica saturada por la bipolaridad geopolítica imperante a través de un pensamiento blando, un modo alternativo de concebir las alternativas que resiste las salidas teleológicas y unitarias ofrecidas mediante una apuesta por la multiplicación de los posibles, por el movimiento contingente por “los muchos caminos del buen camino” (Cortázar, 1984a, p. 14). Como procuraremos explicar a continuación, en su circulación sostenida por una terciedad que reniega de la opción acomodaticia por lo uno o lo otro, las formas de comunidad política a las que esta escritura da lugar –y de las que participa sin afincarse– impiden el cierre identitario y restituyen la potencia revulsiva de su inestabilidad y su dinamismo constitutivos a significantes como “revolución”, “socialismo” o “pueblo”, en particular al “pueblo sandinista de Nicaragua”, a cuyo nombre deja destinados los derechos de autor de su obra *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983).

Parafraseando a Anna Forné (2021), lo que nos interesa es pensar las formas singulares en que la escritura de Cortázar logra efectivamente participar de –y a la vez poner en cuestión– las narrativas gubernamentales de éxito que proliferan con el triunfo sandinista (la reconfiguración de la promesa del “hombre nuevo”, los procesos de heroización de las historias de vida de los líderes revolucionarios) en un período histórico previo al desencantamiento que sobreviene con la pérdida de la épica fundacional de la insurrección en Nicaragua.

Solentiname como cifra apocalíptica: memorias sandinistas en tensión

Recuperemos, para empezar, la diégesis del relato "Apocalipsis de Solentiname": hacia abril de 1976 Julio Cortázar, narrador homodiegético y protagonista, aterriza en San José de Costa Rica, adonde viaja para brindar una serie de conferencias organizadas por Carmen Naranjo y Samuel Rovinski. Ahí encuentra al poeta Ernesto Cardenal, quien lo lleva a visitar la comunidad de Solentiname, un archipiélago en el Gran Lago de Nicaragua, junto a Sergio Ramírez y Óscar Castillo. Se trata de un viaje de fin de semana. Nicaragua se encuentra entonces bajo el régimen dictatorial de Anastasio Somoza Debayle, lo que obliga a ingresar de manera clandestina en el territorio a través de la finca del poeta José Coronel Urtecho. Durante ese descanso hay ocasión para jugar con una cámara Polaroid, cuyo particular mecanismo hace emerger, paulatinamente, las figuras capturadas en el papel, lo que suscita un comentario de Cortázar por la posibilidad de que "alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con Napoleón a caballo" (Cortázar, 1983, p. 16). La intervención despierta las carcajadas de los presentes y enseguida la narración continúa hacia el arribo en plena noche a la isla. Tras un primer contacto con la comunidad, el narrador Cortázar se detiene en las pinturas campesinas –en particular paisajes– que sus miembros han producido y cuyas ventas les permiten subsistir económicamente. Algo en esas pinturas parece obsesionar al narrador, quien a la mañana siguiente participa de una misa en la que tiene lugar la lectura colectiva del capítulo del evangelio en que Jesús es arrestado en el huerto de Getsemaní. Terminada la misa, Cortázar se decide a fotografiar los cuadros para poder proyectarlos en su pantalla a su regreso a París. Una vez ahí, en su casa, ya con los rollos revelados, la pantalla armada y un vaso de ron con hielo, el narrador dispone las imágenes en un determinado orden para reproducirlas. Lo que ahí aparece, sin embargo, no coincide con lo capturado: escenas de tortura con picana eléctrica, cadáveres apilados y desmembrados, grupos militares accionando choques bomba e incluso la figura del poeta Roque Dalton se suceden de modo caótico entre ráfagas hasta que la pantalla se llena "de mercurio y de nada" (Cortázar, 1983, p. 20) y Claudine, compañera del narrador, ingresa en la habitación. En un estado de confusión y descomposición, Cortázar se dirige al baño y deja las diapositivas para que ella pueda observar también la secuencia fotográfica. Al volver minutos después, tras el llanto y el vómito, oye los comentarios alegres de Claudine sobre las imágenes, los cuadros de Solentiname con sus pescadores, sus niños, sus vacas en el campo. El relato se cierra con una pregunta conjeturada y no verbalizada del narrador a Claudine, "una idiotez, preguntarle si en algún momento no había visto una foto de Napoleón a caballo. Pero no se lo pregunté, claro" (Cortázar, 1983, p. 21).

"Lo importante es el apocalipsis" (1986, p. 47), escribe Sergio Ramírez en una de sus crónicas sobre el vínculo entre Cortázar y el país centroamericano. En efecto, el relato "Apocalipsis de Solentiname"

resulta la primera escritura de Cortázar orientada hacia (o por) la realidad nicaragüense en un período aún insurreccional del Frente Sandinista de Liberación Nacional y detenta un lugar paradigmático en la consideración de la crítica especializada sobre la inscripción de lo político en la obra de Cortázar. Alberto Moreiras lo presenta como:

[...] un texto político, probablemente uno de los textos más sucintos y económicos de la literatura testimonial de solidaridad que se manifestó como respuesta a la brutalidad de los regímenes de contrainsurgencia centroamericanos de las décadas del 70 y del 80 (2013, p. 160).

Según explica el crítico Delgado Aburto en su trabajo “Memorias apocalípticas, administrativas y campesinas: por una crítica de la memoria del sandinismo” (Delgado Aburto, 2014a), el escritor argentino habría sido “el autor latinoamericano que de manera más sistemática estableció lazos, hizo propaganda por el gobierno revolucionario y trató en sus textos a la revolución sandinista” (Delgado Aburto, 2014a, p. 110). En otras palabras, sería el responsable de darle una “inscripción latinoamericana” al sandinismo. Esa inscripción, nos dice el crítico, es *apocalíptica*. ¿Cómo podríamos concebir en la actualidad esa modulación cortazariana del apocalipsis?

Lejos de la imagen cristalizada que hace de Cortázar un consumidor exclusivamente optimista y esperanzado de los procesos revolucionarios en América Latina, lo que este comienzo escriturario de su vínculo con Nicaragua viene a manifestar es la inminencia sostenida de una amenaza, la posibilidad de un desastre al acecho de la comunidad, cuya intensa vida va de 1965 a 1977. Las diapositivas del narrador, identificable con Cortázar, se detienen en la fragilidad de la pequeña experiencia comunitaria de Solentiname, su humilde gesto contestatario en tiempos de incommensurables “vampiros multinacionales” (Cortázar, 1975). En esta, su primera inscripción textual de la experiencia sandinista, el escritor descubriría –*revelaría*– “la interrelación vital entre modernidad y horror” (Delgado Aburto, 2014a, p. 112), una modernidad de la que Cortázar, por cierto, no deja de participar. “Apocalipsis...” no tiende a la exaltación de la vida exuberante del paraíso tropical sino a la detección de algo que está ahí, latente, reprimido, acechante. Algo que se cifraría en su entrada inaugural, “en plena noche y clandestinamente en la comunidad del poeta Ernesto Cardenal” (Cortázar, 1983, p. 82). La escritura cortazariana establece en este punto una relación a la vez compleja y profética con el devenir de la historia nicaragüense: apenas un año después de su visita, en mayo de 1977, la Guardia Nacional destruyó, por orden del dictador Somoza Debayle, los asentamientos de la comunidad de Solentiname, tras la decisión de muchos de sus integrantes de involucrarse en la lucha armada junto al movimiento sandinista. En este sentido, cabría considerar que “Apocalipsis de Solentiname” performa, en términos de Blanchot (1990), una *escritura del desastre* en tanto no supone una apuesta por una posibilidad de preservación del edén o de salvación heroica, sino que *se encomienda al desconcierto*, a la desconcertación en lo mimético, a la no transparencia de lo representativo. Ese desastre que no tiene tiempo ni lugar ni sujeto cognoscente, pero que

sin embargo interrumpe la continuidad de la narración para constituir el relato con su precipitación, ese desastre es una fuerza de escritura (Blanchot, 1990, p. 14). Podría conjeturarse, entonces, que el relato no viene a representar un evento *ya ocurrido* sino que es, él mismo, la instancia donde se produce el acontecimiento aun venidero. Desde esta perspectiva, el apocalipsis inicialmente aludido en el título se estaría refiriendo a la revelación que tiene lugar en la no coincidencia entre la captura y lo capturado, en la suspensión traumática del triple régimen de fiabilidad, constancia y consistencia:

Aunque sea en su forma última o mínima, la inestabilidad de lo no fiable consiste siempre en no consistir, en sustraerse a la consistencia y a la constancia, a la presencia, a la permanencia o a la sustancia, a la esencia o a la existencia, como a todo concepto de la verdad que les esté asociado (Derrida, 1998, p. 47).

Desde la utilización del "de" como articulación entre el evento apocalíptico y el nombre del archipiélago, el título anticipa una ambigüedad constitutiva –resuelta, en algunas ediciones y en algunos estudios críticos, con su sustitución por un "en" menos inquietante–¹. La comunidad no es tanto un experimentante del desastre como su puesta en evidencia. En el cuento de Cortázar, el apocalipsis no ocurre en Solentiname, sino que el intento por capturar la vida *casi* edénica del archipiélago se traduce en una manifestación visual del desastre. La práctica de la traducción, centro vacío de este relato, no describe el desastre de Solentiname sino que *escribe* el desastre mismo. La visión de las diapositivas en tanto acontecimiento constituye, desde esta perspectiva, el anuncio *por* Solentiname *de* un apocalipsis por venir que se encarniza en su propia existencia comunitaria.

Esta inscripción textual apocalíptica –y *agonística*– de la revolución nicaragüense en Cortázar tiene consecuencias políticas todavía vigentes en las disputas por la construcción de una memoria común:

[...] si Cortázar preveía una transición hacia el socialismo en que el desafío de lo administrativo, soberano y biopolítico confluía en el diseño del (así llamado) "hombre nuevo", el escenario de producción de la memoria del sandinismo está cruzado por aquel antiguo deseo, pero ubicado en el contexto subjetivo en el que la supervivencia y la inserción social implica "tecnologías del yo" específicas y motivadas en gran parte por el neoliberalismo. Esta ubicación doble condiciona, pues, la articulación memorística (Delgado Aburto, 2014a, p. 115).

Al abordar los modos cambiantes en que el proyecto revolucionario nicaragüense se contó a sí mismo y a la historia nacional, en un movimiento que iría de la razón socialista a la razón liberal y que se enmarca en lo que el autor denomina más ampliamente "reconversión global" (Delgado Aburto, 2014a, p. 114), Delgado Aburto decide volver sobre Cortázar como "referente en un acercamiento estético-político al sandinismo" (Delgado Aburto, 2014a, p. 109) para contrastar su "presentimiento de un apocalipsis global" (Delgado Aburto, 2014a, p. 126) con un proceso oficial de memorialización en donde tiende a primar, no sin contradicciones y revueltas, una ideología administrativo-estatal de corte neoliberal. Es precisamente ese debate el que quisiéramos recuperar

para volver a leer desde ahí las escrituras nicaragüenses de Cortázar y discutir la idea, que “está muy difundida ahora [...] de Cortázar como autor de frases optimistas, dado al ensueño y rozando, cronopios y magas de por medio, ciertas tendencias literarias *new age*” (Delgado Aburto, 2014a, p. 111). En lo que sigue, trazaremos un itinerario textual en donde el gesto a la vez apocalíptico y agónico de advertencia resulta de una tensión irresuelta y a cada paso experimentada entre modernidad y horror, entre la cuestión urgente de la soberanía en tiempos de *contrarevolución* y la constitución siempre prospectiva del hombre nuevo como “administrador de la nacionalidad” (Delgado Aburto, 2014a, p. 118).

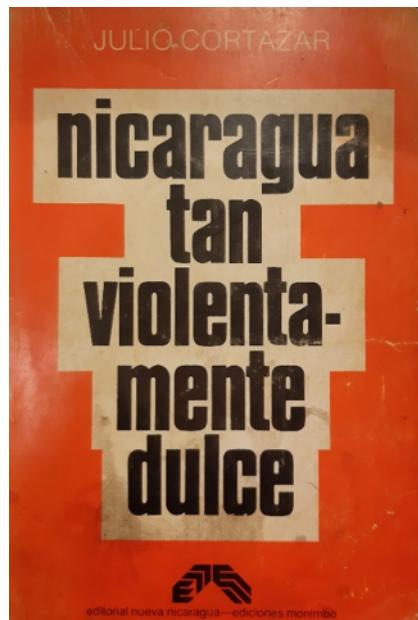


Figura 1.
Portada de la primera edición de *Nicaragua tan violentamente dulce*



Figura 2.

Portada de la segunda edición de *Nicaragua tan violentamente dulce*

Nicaragua tan violentamente dulce, ese “libro de estampas de la revolución” (Cardenal, 2015, p. 15), aparece publicado en julio de 1983 por la Editorial Nueva Nicaragua en una tirada de 10 000 ejemplares (Figura 1). Nueve meses más tarde, en abril de 1984 y de manera póstuma, sale la segunda edición (Figura 2) con la siguiente aclaración inicial: “Los derechos de autor de esta obra están íntegramente destinados al pueblo sandinista de Nicaragua” (1984a, p. 6) (Figura 3). Como en la primera edición, el texto que encabeza el volumen es “Noticia para viajeros”, con seguridad uno de los dos poemas más difundidos de Cortázar (el otro es “Che”, cuya escritura integra una carta destinada a Fernández Retamar a la muerte de Ernesto Guevara en 1967), redactado en Managua hacia febrero de 1980 y presumiblemente publicado por primera vez en una muestra sobre Nicaragua en la Universidad de Toulouse-Le Mirail en 1982 (Aquilanti y Barea, 2014, p. 90).

Al poema, en la edición nicaragüense, le sigue “Apocalipsis...”. La segunda edición, por contraste, añade entremedio el texto “APUNTES AL MARGEN DE UNA RELECTURA DE 1984”, que ya había sido publicado en el diario *El País* de España el 9 de octubre de 1983 con el título de “El destino del hombre era... '1984'” (Figura 3).

Así como “Apocalipsis...” inaugura desde el punto de vista textual las redes afectivas, solidarias e institucionales de Cortázar con Nicaragua, este artículo aparecido cuatro meses antes de su muerte permite delimitar una zona de intensidad singular en la escritura cortazariana cuya temporalidad, creemos, resulta incommensurable respecto de los siete años en los que cronológicamente cabría enmarcarla.



Figura 3.

Primera publicación de “El destino del hombre era... ‘1984’” en la edición del 9 de octubre de 1983 del diario *El País* de España (CRLA-Archivos, Poitiers)

Si cruzamos la publicación periódica y el posterior volumen en formato libro, el texto en cuestión difiere en más de un aspecto: más allá de las variaciones en el título, en el primer caso el cuerpo de la escritura es acompañado por un dibujo a su vez encabezado por la frase “Distintas propuestas para la construcción y la formalización de un hombre nuevo”, de cuya autoría no tenemos noticia, y debajo figura una suerte de entrada al texto cortazariano:

En este artículo, el escritor argentino Julio Cortázar se sirve de la celeberrima novela ‘1984’, para exponer sus ideas acerca de lo que la obra de George Orwell tiene de actualidad, lo mismo en lo referente a las fuerzas del Mal que en la situación presente de las revoluciones cubana y nicaragüense (S.a, en Cortázar, s. f., p. 8).

Ni la imagen ni la frase ni la entrada referidas son incluidas en la versión de *Nicaragua...* que, sin embargo, reitera la organización del texto en apartados coincidentes con los del diario español (“**El horror: totalidad y parcialidad**”; “**Los grados de la crítica**”; “**Y ya que estamos...**”; “**Los muchos caminos del buen camino**”; “**El idiota se despide**”), a la vez que añade un primer subtítulo (“**Discurso del idiota**”) que no aparece en la versión periodística. El apartado, análogo en ambas publicaciones, cuenta la siguiente anécdota:

Una noche, creo que en Torún, cuna de Copérnico, el pintor Matta me vio llegar y me saludó, diciéndome: «¡Ah, aquí está el idiota!» Me quedé un tanto helado, pero la explicación vino en seguida: «Te llamo idiota como lo llamaban al príncipe Mishkin, porque a ti te ocurre como a él, meter el dedo en la llaga con la mayor inocencia, y estás siempre alarmando a la gente porque dices las cosas más inapropiadas en cualquier circunstancia, y sólo algunos se dan cuenta de que no eran de ninguna manera inapropiadas. Tú entretanto no entiendes nada de lo que pasa, igual que el príncipe de Dostoievski»,

Tal vez aquí tampoco entiendo nada, querido Matta (Cortázar, 1984a, p. 8).

En este punto, resulta necesario para nuestro análisis recuperar la figura del idiota con la que Cortázar elige identificar, en cierto sentido, una escritura que sabe de antemano crítica –y por consiguiente, polémica en el ámbito revolucionario latinoamericano–, especialmente si volvemos sobre la “idiotez” que cierra “Apocalipsis...” en forma de pregunta conjetural aunque no formulada, durante el breve intercambio del narrador con Claudine tras la experiencia desbordante de las diapositivas:

—Qué bonitas te salieron, esa del pescado que se ríe y la madre con los dos niños y las vaquitas en el campo; espera, y esa otra del bautismo en la iglesia, decime quién los pintó, no se ven las firmas. Sentado en el suelo, sin mirarla, busqué mi vaso y lo bebí de un trago. No le iba a decir nada, qué le podía decir ahora, pero me acuerdo que pensé vagamente en preguntarle una idiotez, preguntarle si en algún momento no había visto una foto de Napoleón a caballo. Pero no se lo pregunté, claro (Cortázar, 1983, p. 21).

Esa misma idiotez es la que inflige un primer golpe de desconcierto a la concertación narrativa, un suspenso inicial al encuadre genérico, en la escena en casa del poeta José Coronel Urtecho, quien solo puede largar una carcajada al escuchar la pregunta que el protagonista le formula a Óscar sobre la posibilidad de un Napoleón a caballo saliendo de entre los “ectoplasmas inquietantes” (Cortázar, 1983, p. 16) en una foto familiar. ¿Qué hace entonces la idiotez *ahí*? Interrumpe la tranquilidad de la conversación al introducir, casi sin pretenderlo, un grado de incertezza no calculado e inasumible que no puede sino hacer vacilar toda próxima enunciación. La carga potencial inscrita en la forma gramatical “qué pasaría si alguna vez...” (Cortázar, 1983, p. 16) no es accidental: su golpe de silencio en el discurso permite volver al “peligroso quizá” que Derrida, recuperando a Nietzsche, señala como la única modalidad de pensamiento capaz de pensar el acontecimiento, aquello que escapa “a un programa o una causalidad” (Derrida, 1998, p. 46). “En la figura del idiota”, escribe Germán Prósperi al respecto, “se cifraría la posibilidad de otros modos de relación y de convivencia entre lógicas diversas de existencia” (Prósperi, 2021, p. 168). En sentido análogo, el ensayista Philippe Mengue elige la expresión *Faire l'idiot* como título para su ensayo sobre la política de Deleuze (2013): “faire l'idiot”, dice el epígrafe tomado del filósofo, “ça a toujours été une fonction de la philosophie” (Mengue, 2013, p. 7)². Esta singular figura, Dostoievski y Bartleby mediante, vendría a constituir el paradigma del acto micropolítico en tanto “qu'il lance, creuse ou trace une zone d'indétermination essentielle [...] dans un *acte* singulier qui rompt ou ouvre les enchaînements précédents” (Mengue, 2013, pp. 11-12)³.

Como en “Apocalipsis...”, la enunciación desde un tono confesamente *idiota* es una eficaz estrategia retórica –y también narratológica– que Cortázar pone en práctica para disputar la presunta transparencia verbal de la ideología (Delgado Aburto, 2014a, p. 112) y

[...] hablar de reacción dentro de la revolución; terreno crítico si lo hay, y precisamente por eso terreno de la máxima responsabilidad del escritor comprometido con la causa de los pueblos. (Y no sólo de él, por supuesto, pero aquí me sitúo en mi terreno específico, sin pretender entrar en el de los ideólogos y los polítólogos (Cortázar, 1984a, p. 10).

En esta instancia bien vale preguntarse: ¿cómo se define el “terreno específico” del escritor comprometido?, ¿qué interacciones, qué solapamientos, qué efectos produce sobre los terrenos contiguos del ideólogo y el político? Partícipe del proceso revolucionario y de su paulatina inscripción administrativa como *lo nuevo* (la Editorial Nueva Nicaragua, fundada en 1981 por la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional nicaragüense y casa editorial de la primera edición de *Nicaragua...*, es un síntoma privilegiado de tal matriz), en vísperas del año 1984 Cortázar parte de una relectura de las formas distópicas del horror en el 1984 orwelliano, perfilado como expresión literaria de las alarmas que despiertan los dispositivos biopolíticos de la soberanía revolucionaria en su búsqueda de una nueva subjetividad:

Rimbaud lo dijo para siempre: *Hay que cambiar la vida*. Tanto él como Marx comprendieron que si la vida seguía por el cauce que hasta el siglo XX buscó trazarle ese Pantocrátor que también se llama Historia de Occidente, el destino del hombre era...1984. Ocurre entonces que el socialismo nace para destruir al Pantocrátor en la imagen del Zar, como Fidel Castro lo destruye en la de Batista y los sandinistas en la de Somoza. La nación del hombre nuevo surge inevitablemente; entonces, claro, empiezan los problemas en este ajedrez humano, demasiado humano (Cortázar, 1984a, pp. 11-12).

Como en el cierre de su *Prosa del observatorio*, la escritura cortazariana vuelve a encausar el ritmo de la vida en el interjuego de las voces poéticas y políticas: con Rimbaud y con Marx como referentes de la transformación vital proyectada, viene a plantear que si el nacimiento del socialismo como fuerza emancipatoria frente a los sucesivos Pantocrátor (Zar-Batista-Somoza vs. Fidel Castro-sandinistas) supone un acontecimiento indispensable para cambiar el rumbo de la historia, la *inevitabilidad* de su transformación en “nación del hombre nuevo” es el punto exacto en que los problemas comienzan a manifestarse, ahí donde el “demasiado” sobredeterminaría, por vía de Nietzsche, las buenas intenciones de “lo humano”⁴. Interviene así la aquiescencia cortazariana “a ese principio de ruina en el corazón de lo nuevo más nuevo” (Derrida, 1998, p. 84). En particular, Cortázar se detiene sobre el mecanismo de inversión de la esperanza en la novela orwelliana, en tanto esta presentaría una forma de *tortura por la esperanza*, “el descubrimiento de que es también una de las fuerzas del mal” (Cortázar, 1984a, p. 9). Esa recuperación por parte del escritor argentino se vuelve operativa en la medida en que le permite articular un tono singular, integrante de una comunidad de dicción revolucionaria a la vez que resistente al monolitismo de la

escritura panfletaria y, más ampliamente, a la integración acrítica en el discurso oficial del nuevo gobierno sandinista. *Esperanza* por lo que "el mundo *podría* [o no] llegar a ser" (Cortázar, 1984a, p. 9), *responsabilidad* y *lucha* constituyen los eslabones de una fuerza triádica que dinamiza su práctica escritural de la crítica: "es mi esperanza la que escribe estas líneas en un momento en que muchos fragmentos y esbozos del mundo de 1984 se manifiestan inequívocamente en nuestra realidad" (Cortázar, 1984a, p. 9). "Nuestra realidad", la del ancho horizonte capitalista, es *también* la de los socialismos realmente existentes. De esta manera, el segundo apartado del artículo, "Los grados de la crítica", está orientado a deslindar su posición ético-política frente a la causa socialista en un marco epocal en el que el sociograma *Revolución nicaragüense* se ve forzado a medirse con el saldo histórico de la experiencia cubana:

Me muevo en el contexto de los procesos liberadores de Cuba y Nicaragua, que conozco de cerca; si critico, lo hago *por* esos procesos y no *contra* ellos; aquí se instala la diferencia con la crítica que los rechaza desde su base (Cortázar, 1984a, p. 10).

En 1979, a 20 años del triunfo revolucionario en Cuba, Cortázar afirmaba a modo de balance: "tengo confianza en el poder popular que paulatinamente entra en la escena política: por eso no creo, como lo creen tantos bien pensantes europeos, que los primeros e inevitables esquemas de poder y de gobierno se perpetúen *sine die*" (Cortázar, 2006, p. 618). Poder popular versus "primeros e inevitables esquemas de poder". ¿Qué fuerzas se encuentran y se riñen ahí, según el escritor? ¿Qué está en juego?

Posibilidad humana antes que destino ineluctable, el socialismo examinado por Cortázar es abordado en sus tensiones internas ante una comunidad de interpretación en la que el lazo identitario, que aglutina, no está asegurado: recordemos que el artículo es difundido primero desde las páginas de *El País*, un periódico central del campo cultural español y no precisamente orgánico a las tendencias de izquierda en *ese* país que le da nombre. Ahí donde cabría aguardar un comienzo que implique la "comunicación cordial de los postulados revolucionarios" (Gómez, 2007, p. 180) a un público de amplio espectro ideológico, un itinerario que siga cuidadosamente la hoja de navegación del género "artículo de opinión" diseñada para una subjetividad de ensayista-revolucionario que Cortázar ya ha capitalizado en otras circunstancias (Gómez, 2007, p. 180), irrumpen la idiotez de la pregunta:

Para empezar: ¿en qué medida puede gestarse el hombre nuevo? ¿Quién conoce los parámetros? Hay un esquema ilusorio que rápidamente deriva al sectarismo y al empobrecimiento de la entidad humana: el de querer crear un tipo de revolucionario permanente, considerado a priori como bueno, abnegado, etc. Como bien lo supieron en Cuba, esta idealización entraña la negación de todas las ambivalencias libidinales, de las pulsiones irracionales; en última instancia se traduce en cosas tales como la condena del temperamento homosexual, del individualismo intelectual cuando se expresa en actitudes críticas o en actividades aparentemente desvinculadas del esfuerzo revolucionario, y puede abarcar en su repulsa al sentimiento religioso considerado como un resabio reaccionario (Cortázar, 1984a, p. 12).

“Hombre nuevo”, “dirigencia” y “administración del poder” conforman una cadena tópica en la que la pregunta de Cortázar interviene para abrir un debate sobre los procesos de subjetivación del proyecto revolucionario, enfatizando la necesidad de un doble movimiento que trabaje a la vez sobre la noción de pueblo y sobre la de individuo:

Estoy de acuerdo en que ningún argumento ideológico justifica poner el todo sobre las partes, la noción global de pueblo sobre la de individuo (pero en la medida en que la noción de individuo no escamotee la de pueblo, como es el caso de la crítica siempre egocéntrica (Cortázar, 1984a, p. 11).

En las líneas citadas más arriba, la recuperación por parte de Cortázar de la ambivalencia, de la irracionalidad y la no predictibilidad como vectores inerradicables de la producción subjetiva, tanto en el nivel individual como en el colectivo, constituye una voz disonante en una época cuyo imaginario social está firmemente afincado en el clivaje bipolar de la Guerra Fría. Esta imposibilidad de una definición ética y axiológica apriorística y prescriptiva de una subjetividad determinada resuena intensamente en un punto estratégico sensible de la revolución nicaragüense, su verdadero *talón de Aquiles* (Martí i Puig, 1998, p. 87): el sandinismo como movimiento de transformación estuvo en verdad protagonizado por sectores populares urbanos y por parte de la clase media –y media alta– y nunca contó con el apoyo mayoritario del campesinado. Por el contrario, las revueltas étnico-campesinas contra el nuevo orden gubernamental sandinista habrían sido “el dilema fundamental ético y político del proceso revolucionario” (Delgado Aburto, 2014a, p. 116). La voluntad de crear una subjetividad revolucionaria donde el campesinado subalternizado pudiera cuajar por la doble vía de la discursividad guerrillera –en cuya dicción emancipatoria el interlocutor central es el pueblo– y de la teología de la liberación –que remite su mensaje redentor al pobre– orienta muchas de las medidas del gobierno sandinista, entre las que cabe pensar la reforma agraria como intento por diseñar un sujeto campesino capaz de integrarse a la producción agrícola estatal o cooperativista. La emergencia desestabilizante del campesinado como sujeto político y a la vez como base social de la “Contra” configura una suerte de límite no integrable para la biopolítica sandinista (Martí i Puig, 1998; Delgado Aburto, 2014b; Rueda-Estrada, 2021). Sobre este punto, Delgado Aburto concluye: “¿No hemos corrido el riesgo de pasar del presentimiento de un apocalipsis global en los términos planteados por Cortázar a un ‘pentecostés privado’ e ideológico en que se subsume en la subjetividad lo heterogéneo político?” (2014a, p. 126).

En un contexto geopolítico convulso, de aumento de las agresiones estadounidenses orientadas a desestabilizar la consolidación de la naciente Junta de Gobierno sandinista, aumento del que el escritor tiene clara conciencia, la puesta en suspenso del *hombre nuevo*, la interrogación orientada a la presunta novedad de su existencia es una forma de advertencia dirigida a una determinada forma de soberanía revolucionaria que para ese entonces asumía la tarea de refundar el estado nicaragüense⁵.

El anteúltimo apartado del artículo de Cortázar se titula "Los muchos caminos del buen camino" y señala una pluralidad heterogénea ahí donde lo esperable sería la esencialización y la posterior polarización de las posiciones éticas:

Hay dos críticas igualmente necesarias: la que hagamos del Moloch norteamericano como exponente imperial de la dominación capitalista, y la que hagamos del socialismo cuando creemos que yerra el camino. Y de esta última se trata aquí como se ha visto, en la medida en que toca directamente a Cuba y a Nicaragua.

Hay que volver, pues, a la cuestión del hombre nuevo, que preocupa a estas dos jóvenes revoluciones. ¿Pueden modificarse las estructuras antropológicas tradicionales, en las que sigue dominando el machismo no sólo tropical sino latinoamericano en su conjunto? No es fácil, cuando incluso muchas mujeres lo defienden, cuando la agresión imperialista obliga a constituir ejércitos profesionales en los que el signo es avasalladoramente masculino. Pienso que la educación en ambos países puede ser la cuña que rompa ese bloque de prejuicios activos y pasivos; que los hijos, por favor, se diferencien por fin de sus padres en este campo discriminatorio (Cortázar, 1984a, p. 15).

Más allá y más acá del "caso Nicaragua", no resulta difícil notar que Cortázar no está exento del machismo latinoamericano al que se refiere, que por cierto constituye desde dentro su propio locus de enunciación. Si bien en este caso sería posible observar un índice de distanciamiento crítico, la heteronormatividad sigue efectivamente siendo un sesgo orgánico a su lectura de lo sexual, atravesada a su vez por una mirada psicoanalítica freudiana, y el tono condescendiente en su alusión al "temperamento homosexual" deja ver más los prejuicios todavía actuantes de una formación androcentrada y homofóbica que un conjunto de núcleos de sentido transformadores para una educación sexo-afectiva capaz de hacer que los hijos abandonen definitivamente el "campo discriminatorio", tarea que ha sido históricamente asumida por *las hijas*.

En lo que respecta a la bipolaridad capitalismo-socialismo, la reiteración anafórica del "Hay" que encabeza los últimos dos párrafos citados viene a señalar una necesidad urgente: la de resituar la mirada crítica al interior de los procesos revolucionarios para abrir la imaginación política y multiplicar las vías de acceso posibles hacia una transformación socialista. La apelación a una pluralidad irreductible ("Los muchos caminos del buen camino") a contrapelo de la exigencia de una opción por lo unívoco ("Patria libre o morir" es el grito de Sandino que la revolución hará carne) tiene ecos lejanos en la escritura cortazariana. En una entrada del *Diario de Andrés Fava*, publicado póstumamente en 1995, pero escrito hacia 1950, se lee: "Lo que me convendría estudiar es si cuando creo haber encontrado el buen camino, lo que ocurre es que he perdido todos los demás" (Cortázar, 1995, p. 31). La pluralidad constitutiva del *quehacer político*, tanto al nivel de lo individual como de un proyecto colectivo de emancipación, es un valor no negociable en el pensamiento de Cortázar, quien sobre el cierre del texto que venimos analizando insiste en el imperativo de una autocrítica capaz de devolver su carácter contingente, de " posible" al rumbo socialista, en lugar de reificarlo en una forma cristalizada y monolítica:

[...] sólo creo en el socialismo como posibilidad humana; pero ese socialismo debe ser un fénix permanente, dejarse atrás a sí mismo en un proceso de renovación y de invención constantes; y eso sólo puede lograrse a través de su propia crítica (Cortázar, 1984a, p. 17).

La metáfora del fénix y su gesto de “dejarse atrás a sí mismo” hace eclosionar la rigidez, la univocidad de la construcción identitaria en la revolución, abriendo una suerte de fuga, no capturable por lo monolítico, que se presenta como un movimiento a cada paso re-subjetivante en la semiosis de lo vital. Para que esta metáfora cortazariana encaje con las lógicas administrativo-revolucionarias que pretende señalar, es preciso reversionar el mito: lo que muere en cada incineración, entonces, es la plenitud de una certeza estable; lo que da nuevo nacimiento, lo que efectivamente abre “un proceso de renovación y de invención constantes” es la posibilidad de una confianza *interrumpida* de la revolución en “sí misma”, la chance de una pausa reflexiva en el itinerario que, no obstante, el gobierno sandinista habrá de seguir hasta el límite de identificarse absolutamente con él, hasta borrarle el carácter *contingente*, de *no-necesario* que alguna vez tuvo. En este punto, la praxis político-discursiva de Cortázar, en abierto combate contra lo que permanece uniforme, se deja leer como búsqueda de *iridiscencia*, en el sentido de multiplicación de lo diverso. Al recibir la distinción de la Orden Rubén Darío, el 6 de febrero de 1983, en un discurso del que existe un registro audiovisual disponible en línea (Cortázar, 1984b), el escritor reflexiona sobre la cultura revolucionaria:

¿Cómo ignorar las dificultades de las comunicaciones, los problemas étnicos, las múltiples trabas a esos contactos mentales capaces de eliminar poco a poco los tabúes y prejuicios, de acabar con las ideas fijas y sustituir todo ese aparato negativo y siempre peligroso por una conciencia clara de las metas revolucionarias en todos sus planos? Nicaragua no es Arcadia, sus carreteras y sus vías fluviales no son las de Suiza. Pero si la alfabetización dio los resultados que conocemos gracias a que una parte del pueblo fue el maestro de la otra parte, ahora es el momento en que los contenidos culturales, tanto de orden intelectual como político, ético o estético, se ahonden en la conciencia popular gracias a ese mecanismo, de transmisión de individuo a individuo y de grupo a grupo, allí donde el que sabe algo esté dispuesto a comunicarlo y a hacer de toda cultura individual una cultura compartida. Pero cuando digo compartida no pienso de ninguna manera en una cultura repetitiva sino, muy al contrario, en un fermento mental y afectivo con todo lo que eso puede conllevar de discusión, polémica, aciertos y equivocaciones. Así como personalmente he defendido siempre el derecho del escritor a explorar a fondo su espacio de trabajo, pese al riesgo de no ser bien comprendido en el momento e incluso acusado de elitista o de egotista, así también veo esta cultura revolucionaria de Nicaragua como una palestra de ideas y de sentimientos en sus más diversas posibilidades y manifestaciones. Para mí la menor huella de uniformidad temática o formal sería un desencanto. La cultura revolucionaria se me aparece como una bandada de pájaros volando a cielo abierto; la bandada es siempre la misma, pero a cada instante su dibujo, el orden de sus componentes, el ritmo del vuelo van cambiando, la bandada asciende y desciende, traza sus curvas en el espacio, inventa de continuo un maravilloso dibujo, lo borra y empieza otro nuevo, y es siempre la misma bandada y en esa bandada están los mismos pájaros, y eso a su manera es la cultura de los pájaros, su júbilo de libertad en la creación, su fiesta continua (Cortázar, 1984b, pp. 97-98)⁶.

El tono marcadamente celebratorio en la dicción política de esta intervención no impide leer, en su conceptualización de la cultura en la revolución, más la fuerza prospectiva de un deseo que una evidencia actual y ya consumada. En palabras de Olga Lobo, en Cortázar interviene una visión de la cultura entendida como "impulsión de un proceso de subjetivación dinámico que, actuando como acción política, conserva, al mismo tiempo, su independencia, rechazando todo *a priori* teórico en favor de una construcción en la contingencia" (Lobo, 2021, p. 401). Como en *Prosa del observatorio*, una y otra vez, el peligro de resbalar hacia lo identitario que encierra se manifiesta como advertencia en la escritura cortazariana.

Un elogio del tres: lo ch'ixi comienza a bailar

En *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis* (Tinta Limón, 2018a), la filósofa Silvia Rivera Cusicanqui recupera *lo chi'xi*, voz aymara, como *deseo* que permitiría crear una zona de contacto: si en principio lo *ch'ixi* designa un color, "el color hecho de puntos blancos y negros yuxtapuestos que de lejos se ve gris, como si fuera un tercer color que no es negro ni blanco" (Rivera Cusicanqui, 2018b), en tanto noción epistemológica *lo chi'xi* entraña un esfuerzo por "superar el historicismo y los binarismos de la ciencia social hegemónica" (Rivera Cusicanqui, 2018a, p. 17)⁷. Contraria a las experiencias de homogeneización social promovidas tanto por el libre mercado como por el *ethos* colonial europeo, "lo ch'ixi es un desafío explícito a la idea de lo Uno" (Rivera Cusicanqui, 2018a, p. 56). Esta categoría, no obstante, no se limita a una reflexión teórico-metodológica, sino que sirve también para señalar "las insuficiencias del marxismo latinoamericano de los setenta" y sus "esfuerzos por disciplinar nuestra diferencia y obliterar nuestras supuestas 'anomalías'" (Rivera Cusicanqui, 2018a, p. 22). El mundo *ch'ixi* al que la autora orienta su deseo político pide poner en práctica "una epistemología capaz de nutrirse de las aporías de la historia en lugar de fagocitarlas o negarlas" (Rivera Cusicanqui, 2018a, p. 25).

El error de todas las izquierdas y de todas las mentes iluminadas que creen resolver los problemas del país en la perspectiva Nevski –sentados en el café Lenin–, primero, el voluntarismo y, segundo, creer que la sociedad está moldeada a su imagen y semejanza, cuando en realidad están sentados sobre un mundo de incógnitas y de realidades que desconocen (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 150).

En este aspecto particular es que la idea de *lo ch'ixi*, creemos, puede constelar sentidos políticamente revulsivos con la mirada cortazariana, que involucra un modo de concebir lo común en donde la terceridad –*lo ch'ixi* en Cusicanqui– está, se sostiene y circula no como síntesis de los elementos en contradicción sino como tensión que entrama sin resolver en una vuelta a la unidad. El cruce propuesto no intenta homologar la potencialidad crítica de obras tan singulares y disímiles en sus condiciones de producción como las de la pensadora boliviana y el escritor que nos ocupa, sino mostrar una incomodidad latente en el monolitismo

que la escritura de Cortázar traduce en formas más o menos eficaces de desestabilización y que ciertas herramientas teórico-epistemológicas actuales, entre las que el pensamiento *ch'ixi* se cuenta, nos permiten leer a contraluz.

Durante este momento de intensidad escritural que venimos abordando, más precisamente hacia 1980, Cortázar publica junto con su amigo, el artista plástico Luis Tomasello, un libro extraño y prácticamente soslayado por la crítica especializada: *Un elogio del tres*. Se trata de un artefacto pequeño y delicado, resultante de una tirada de solo 100 ejemplares numerados que están compuestos de hojas sueltas en una caja. Decididamente desestimadas por la recepción de la obra cortazariana – los artículos críticos disponibles en los que se las analiza con atención no llegan a contar media docena–, las hojas dispersas de este libro comienzan a arrojar otras significaciones en la medida en que las disponemos junto a otras textualidades, otras inquietudes escriturales y otras temporalidades –las de una revolución en curso, pero también las de una amistad– sobre nuestra mesa de trabajo.

El texto “*Un elogio del tres*”, una suerte de breve poema a cargo de Cortázar, aparece sucesivamente en español, alemán y francés y se interpenetra con los dibujos de Tomasello, delgadas líneas diseñadas en los tres colores primarios cuyas conjunciones van configurando diversas formas en la espacialidad de la página. El proceso de composición del libro se deja entrever en una carta del escritor dirigida al pintor, que evidencia un procedimiento frecuente en los trabajos creativos en colaboración de Cortázar: la escritura viene después, como una especie de deriva de las imágenes visuales. En carta dirigida a Tomasello explica:

Querido Luis:

Aquí te va este texto para nuestro libro (digo “nuestro” con mucha pretensión, porque mi aporte es sobre todo una presencia de amistad y admiración, pero sé que para vos el resultado será eso, algo nuestro).

Trabajé como lo hago siempre en casos análogos. Miré y miré mucho tus composiciones, las tuve varios días como una baraja de póker sobre mi mesa, y cuando sentí el ritmo y vi que del *uno* se pasaba al *dos*, del *dos* al *tres* y que a partir de ahí el *tres* empezaba a jugar manteniéndose siempre en tres, el texto nació solito (Cortázar, 2012, p. 196).

Interesa especialmente señalar que es la *presencia de una amistad* la que vuelve “nuestra”, es decir colectiva, la producción de sentidos del libro: escritura *con* otros que es también una “presencia de amistad” entendida como forma de participación común. Si son las composiciones de Tomasello las que dinamizan el proceso de escritura cortazariano, el poema resultante es enviado para que el pintor pueda volver a pensar sus imágenes, su presencia inmanente y amistosa junto a las formas verbales recibidas.

La tapa del libro es ya una anticipación de lo que vendrá: tres barras horizontales, amarilla, azul y roja sucesivamente, están situadas por toda seña en donde cabría esperar informaciones tales como el título o la autoría (Figura 4). Lo que sigue es un único epígrafe general, que recupera el último verso de “*Del amor navegante*”, poema del poeta argentino

Leopoldo Marechal: "CON EL NÚMERO DOS NACE LA PENA" (Figura 5). Esa elección enfatiza desde el inicio la relación que el pensamiento binario tiene con las pasiones tristes. A continuación, transcribimos por entero el cuerpo del poema, que en su diagramación original ocupa siempre un espacio muy reducido de la página (Figura 6), más bien habitada por el blanco del papel y el amarillo, el azul y el rojo de las barras rectangulares (Figura 7), y en la cual no se incorporan las tildes.

AQUI DEL UNO AL DOS
DEL DOS AL TRES

UN TRES QUE SE SOSTIENE Y BAILA
DESDE SI MISMO
CONSIGO MISMO
UNA DANZA QUE BUSCA ENCUENTRA Y PIERDE
PARA BUSCAR DE NUEVO
EN SU LIVIANO JUEGO DE COLORES
DE DISTANCIAS Y DE ANGULOS

EL DOS NO VOLVERA
TAMPOCO EL UNO

EL UNO YA NO ES UNO SOLO
NI EL DOS ES SOLAMENTE DOS

FUERON ORIGEN FUERON
ACASO TAMBIEN PENA

Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO
NACIO EL SUDOR NACIO LA MUERTE
COSAS SIN IMPORTANCIA
PUESTO QUE DEL EDEN Y DEL CASTIGO
NACIO TAMBIEN LA ALEGRIA

ESTO ENTRE TANTO Y TANTO
ESTA DANZA DEL TRES
QUE IGNORA AL DOS Y AL UNO

COMO IGNORA EL EDEN
Y HACE FRENTE AL CASTIGO

SOMOS LOS REBELADOS
LOS VERDADEROS ANGELES

CON EL UNO Y EL DOS HACEMOS TRES
QUE ES MUSICA Y TRIANGULO Y ESCANDALO

DEL TRES SALTAMOS A LA ESPIGA AL VIENTO
EL TRES ABATE EL CERCO QUE ENCERRABA
AL DOS EN DIALOGO SIN ECO
AL UNO EN SU PERFECTA IMPERFECCION DE ESTATUA

Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO
NACE POR SOBRE TODO LA ALEGRIA
CUANDO DEL DOS AL TRES IRRUMPE EL HOMBRE

EL HOMBRE REBELANDOSE Y RIENDO
CONTRA EL SUDOR CONTRA LA MUERTE

LA HUMANIDAD NACE DEL TRES



LOS VERDADEROS ANGELES QUE DANZAN

LAS INFINITAS TRIADAS DE SU DANZA (Cortázar, 1980, pp. 10-40).



Figura 4.
Portada de *Un elogio del tres*

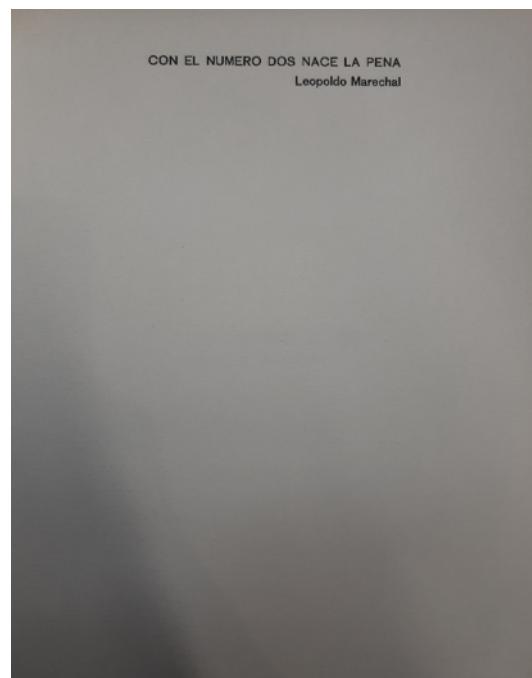


Figura 5.
Epígrafe general

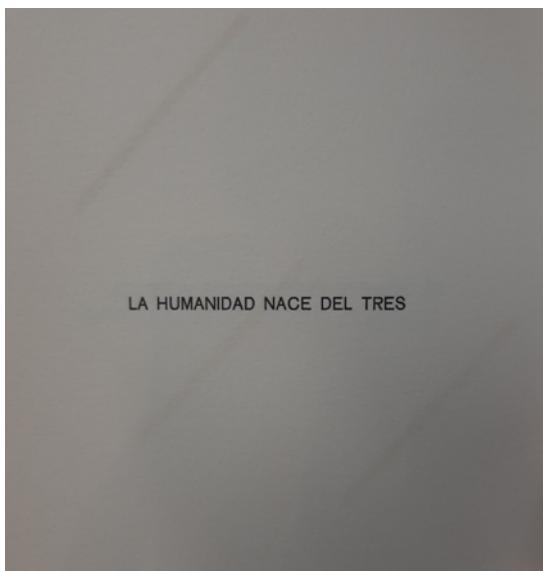


Figura 6.
Un verso que ocupa toda la página



Figura 7.
Uno de los dibujos de Tomasello

"LA HUMANIDAD NACE DEL TRES", escribe Cortázar. En esto parece consistir la principal propuesta poemática. Pero ¿qué corresponde entender por ese *tres*? Al revisar los versos, observamos que es un *tres* que, ante todo, "SE SOSTIENE Y BAILA". "SE SOSTIENE": no se trata de una instancia que dibuje un movimiento circular sino del resultado de un paso que va del *uno* al *dos* y del *dos* hacia *sí mismo*. Si hubo un origen ahí, ese origen no fundamenta la ontología del *tres*, ya que "EL DOS NO VOLVERA / TAMPOCO EL UNO". Pero el *tres* también "BAILA", no se decide a estabilizarse en un punto, no se contenta con permanecer idéntico a *sí mismo*. Algo lo expulsa de su mismidad, desde *sí mismo*: la suya es una danza que "BUSCA ENCUENTRA Y PIERDE / PARA BUSCAR DE NUEVO". El encuentro, entonces, no viene a cortar el devenir del *tres*, cuyo

horizonte está siempre abierto a una pérdida por venir. Por su parte, el orden es, paradigmáticamente, único: el *uno* y el *dos* marchan siempre juntos porque se co-responden, se pertenecen recíprocamente, el “DOS EN DIALOGO SIN ECO” y el “UNO EN SU PERFECTA IMPERFECCION DE ESTATUA”. Ese orden es el que inaugura, origina “EL EDEN Y EL CASTIGO”: salirse de ese orden no es sin consecuencias porque de ahí “NACIO EL SUDOR NACIO LA MUERTE” y “NACIO TAMBIEN LA ALEGRIA”. Así las cosas, parecería ser que la voz poética desconfía de lo edénico, al intuir ahí una violencia originaria de la que es preciso huir, fugarse, abrirse. Solo quienes se animan a cruzar ese límite, quienes se rebelan contra el orden estatuido por lo único, quienes abaten el cerco de la circularidad, devienen “LOS VERDADEROS ANGELES”. Si en la parábola de Walter Benjamin el ángel de la historia es impulsado hacia el futuro por una tempestad paradisíaca llamada *progreso* (Benjamin, 2008, p. 45), esta humanidad que “SOMOS”, hija del *tres*, descendiente de una rebelión constitutiva, es capaz de encontrar vías de escape a la teleología identitaria, de jaquear “la manufactura global de lo humano” (Rivera Cusicanqui, 2018a, p. 17). El *tres* que Cortázar *elogia* “SE SOSTIENE” porque responde a un ritmo vital en donde habita una *diferencia*, una disparidad inerradicable que lo fuerza hacia un afuera de sí, hacia algo que no es idéntico a sí sino *diferente*. De modo análogo, los dibujos con los que la escritura poética se interpenetra no proyectan nunca formas cerradas (Figuras 8, 9, 10 y 11):

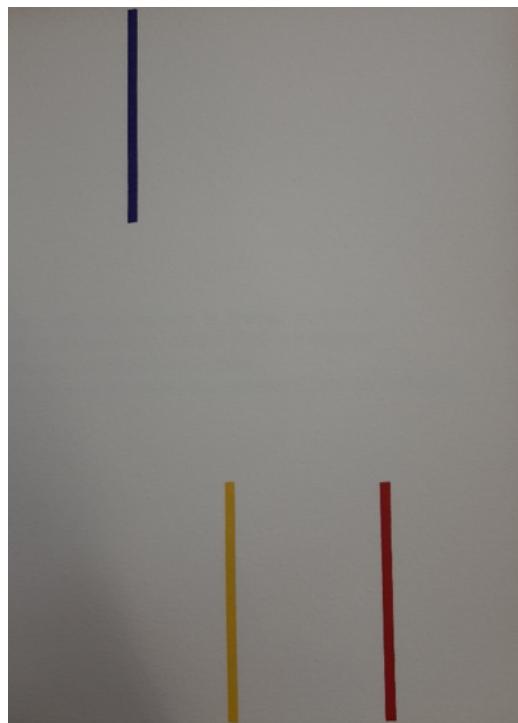


Figura 8.
Litografía de Tomasello

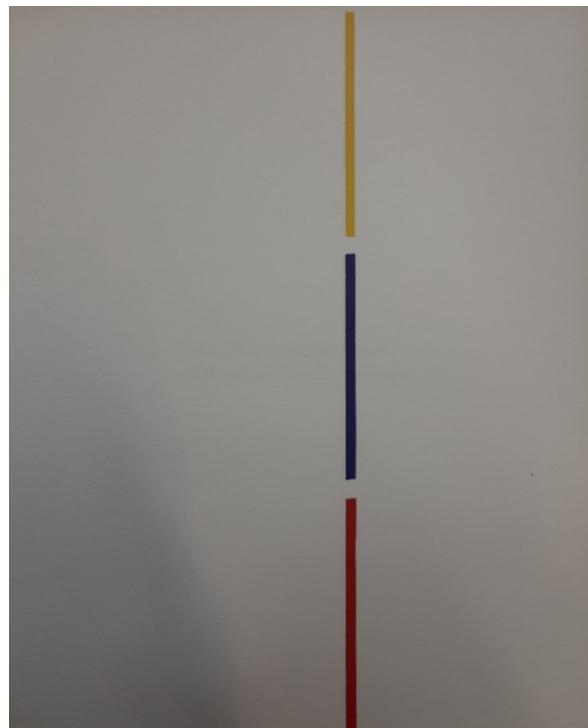


Figura 9.
Litografía de Tomasello



Figura 10.
Dibujo de Luis Tomasello



Figura 11.
Dibujo de Luis Tomasello

Las tres barras se agrupan de múltiples modos: más cercanos o más lejanos entre sí, tendientes a la simetría o distorsionándola deliberadamente, alineados o evidenciando los blancos comunicantes de la hoja, los tres trazos se sostienen en una existencia triádica “QUE ES MUSICA Y TRIANGULO Y ESCANDALO”. ¿Qué es lo escandaloso en esa configuración? Podemos conjeturar: ninguna cercanía se vuelve cerco. Una vez que el *tres* acontece, las formas contingentes de su devenir se sustraen al retorno de lo unitario o lo binario: el *tres* es eso que se pone a bailar entre el *uno* y el *dos*.

Los versos, por otro lado, insinúan con su ritmo un juego casi cabalístico: el poema incluye tres estrofas con dos versos de tres palabras cada uno, conjunto cuyos sentidos vertebran los núcleos problemáticos del poema: “EL DOS NO VOLVERA / TAMPOCO EL UNO”, “FUERON ORIGEN FUERON / ACASO TAMBIEN PENA”, “SOMOS LOS REBELADOS / LOS VERDADEROS ANGELES”. Lo propio de lo humano, podríamos pensar, no está dado entonces por la unidad pura de la existencia edénica, la identidad inmutable de lo angelado, la uniformidad de un movimiento rectilíneo sino por una verdad siempre por venir que se gana por rebelión y que se sostiene en su carácter triádico, en una grupalidad contenciosa que se pone a danzar consigo misma, dando paso a figuras no predecibles.

En esta instancia de la lectura, percibimos una cierta afinidad entre el mundo *ch'ixi* que mueve la praxis política y teórica de Rivera Cusicanqui y el ritmo vital que dinamiza el “mundo triádico” (Standish, 2000, p. 281) cortazariano cuando lo leemos desde su inflexión latinoamericana: sin desestimar las distancias existentes entre los lenguajes involucrados, las condiciones de producción y las instancias enunciativas de las respectivas escrituras, creemos que habría aquí la posibilidad de un futuro para el pulso de lo común cortazariano en el mundo *ch'ixi* de Cusicanqui –

no una suscripción sino una suerte de *participación anacrónica*– en la medida en que en ambos casos accedemos a pensamientos comunitarios que laten, que tienen un pulso a la vez intelectual y emocional y que sostienen una apuesta por lo que no se deja subsumir en lo binario, que no hace sino performar la lógica de lo uno bajo la apariencia de lo dual. Eso que resiste tiende a lo moviente, a un devenir sin prescripciones, a la tensión productiva de lo contencioso y lo contradictorio, a un enhebrado heterogéneo, un tejido multiforme que no se resigna a la atomización ni a la fusión identitaria de sus elementos constitutivos. Aun considerando las innumerables diferencias que distinguen a una de otro, tanto Cusicanqui como Cortázar están pensando y escribiendo en contacto con proyectos político-culturales, enmarcados en experiencias emancipatorias concretas: Cusicanqui mediante la recuperación de voces aymaras y quechua en la tentativa de pensar críticamente una identidad boliviana capaz de tensionar lo que considera la ideología oficial del mestizaje promovida por el Movimiento al Socialismo–Instrumento Político por la Soberanía de los Pueblos (MAS-IPSP) evomoralista en Bolivia; Cortázar, por ejemplo, al auspiciar y participar de la campaña de alfabetización masiva que tiene lugar inmediatamente después del triunfo revolucionario nicaragüense, en la tarea de reunir fondos para la compra masiva de lápices y materiales pedagógicos (Cortázar, 1984a, pp. 35-36). Pensamientos comprometidos con una transformación a la vez individual y colectiva, los atraviesa la pregunta por “cómo asumir cotidianamente la contradicción entre comunidad y persona individual” (Rivera Cusicanqui, 2018a, p. 151), una cuestión que no deja de inquietar la escritura cortazariana: en “Noticias del mes de mayo” (2014 [1969]), suerte de *collage* publicado en el número 53 de la revista *Casa de las Américas* al calor de las jornadas de revuelta de 1968 en París, Cortázar recoge una frase atribuida al escritor y referente intelectual del mayo francés, Alain Jouffroy: “Hay algo que podría matarnos: la interdicción de hacer entrar la revolución colectiva en el individuo, y al individuo más individual en la revolución” (Cortázar, 2014, p. 85); diez años más tarde, en alusión al vigésimo aniversario de la Revolución cubana, se refiere al mérito de mantener el “difícil equilibrio entre la individualidad llena de savia y de ansias de vida, y la conciencia colectiva que es la base de todo socialismo que merezca su nombre” (Cortázar, 2006, p. 618). Por su parte, Cusicanqui indica respecto de las formas de construcción política que la interpelan:

El problema no es cómo superar esa contradicción [comunidad-persona individual] sino cómo convivir con ella, cómo habitar en ella [...] por una poiesis autoconsciente capaz de crear condiciones de pleno respeto a la persona individual sin por ello socavar o mermar la fuerza de lo común. Y es este tipo de comunidad, o de “comunalidad” la que proponemos para alimentar nuevas formas de organización, nuevos lenguajes de la politicidad. Una comunidad donde no se trabaje con mayorías o minorías, donde el margen de maniobra sea más grande para el individuo y para la individua en términos de desarrollar lo que cada quien puede como potencia, pero también en términos de elección incluso estética (Rivera Cusicanqui, 2018a, p. 151).

Ver en la interpenetración de la libertad individual y el buen vivir comunitario –el particular-universal *jiwasa* (Rivera Cusicanqui, 2018a, p. 151)– una contradicción a habitar: ahí, en ese ángulo tercero de visión, es donde la dinámica bipolar se traba y se quiebra y con ella una tradición de pensamiento que fue –y en buena medida sigue siendo– adoptada por la *exigencia comunista* (Nancy, 2001; Blanchot, 2016). Es su fijeza, su constitución monolítica –una sola pieza con dos polos– la que favorece la fractura y el colapso del sistema de subordinación de uno de los elementos por el otro. Una de las definiciones *ch'ixi* de Cusicanqui resulta esclarecedora sobre este aspecto:

[...] convivir entre diferentes manteniendo la radicalidad de la diferencia. Eso sería lo *ch'ixi*. O sea, *ch'ixi* no es la comodidad con la que recibes y toleras las aporías, las contradicciones flagrantes que se viven, no es eso. Es más bien la incomodidad y el cuestionamiento que permite sacar todo lo superfluo, la hojarasca que está obstruyendo ese choque y esa energía casi eléctrica, reverberante, que permite convivir y habitar con la contradicción [...] repensar la relación de el o la individuX con la comunidad, de superar los dualismos (Rivera Cusicanqui, 2018a, pp. 152-153).

En 1979, al ser consultado por su visión de la unidad latinoamericana, por su parte, Cortázar expresa: “estamos muy lejos de haber alcanzado una noción clara de esa identidad -de la que debería desgajarse automáticamente la noción de unidad profunda, de unidad dentro de las particularidades y las diferencias” (Cortázar, 2006, p. 625). En la medida en que se es capaz de reconocer la propia fisura constitutiva, eso *otro* que se abre paso entre el uno y el dos, la condición *ch'ixi* de la identidad se deja habitar (Rivera Cusicanqui, 2018a, p. 80). Se trata de liberar la circulación de una potencia de lo humano que no se fundamenta en un origen único y puro (“LA HUMANIDAD NACE DEL TRES”) sino que se pone a danzar y a performar figuras con ritmos no previsibles, precisamente porque “IGNORA AL UNO Y AL DOS / COMO IGNORA EL EDEN / Y HACE FRENTE AL CASTIGO” (Cortázar, 1980). Mutabilidad de lo revuelto, devenir latente de la diferencia: esa es la ontología contradictoria de estas formas de existencia reivindicadas. Lo *ch'ixi*, dice Cusicanqui, “es un devenir” (Rivera Cusicanqui, 2018a, p. 153)⁸. En sentido análogo, Cortázar escribe: “Lo único inmutable en el hombre es su vocación para lo mudable; por eso la revolución será permanente, contradictoria, imprevisible, o no será. Las revoluciones-coágulo, las revoluciones prefabricadas, contienen en sí su propia negación, su Aparato futuro” (Cortázar, 2014, p. 97). Su noción de resistencia cultural responde más a “una preocupación político-filosófica que a una posición dogmática o categórica hacia el rol del intelectual en los procesos revolucionarios” (Lobo, 2021, p. 401). Resistente a la futuridad lineal ofrecida por ciertas interpretaciones entonces hegemónicas sobre los socialismos latinoamericanos triunfantes, la apuesta cortazariana se inscribiría en un campo de “intervenciones de amplio rango estético y político en el fin de la modernidad eurocéntrica, que es también un período de comienzo de una historicidad otra cuyas reglas de juego están lejos de haber sido ya escritas” (Moreiras, 2013, p. 8).

Conclusión

La remisión a una terceridad como dimensión de una posibilidad creadora es, creemos, constitutiva de la mirada cortazariana sobre la práctica de la escritura. Durante una conferencia de 1976, "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica", Cortázar sostiene que lo fantástico es "el rasgo predominante" de su obra y al respecto explica:

Lo fantástico [...] se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera, de un tercer ojo [...] Hay quien vive satisfecho en una dimensión binaria [...] La literatura ha cumplido y cumple una función que debiéramos agradecerle: la función de sacarnos por un momento de nuestras casillas habituales y mostrarnos, aunque sólo sea a través de otro, que quizás las cosas no finalicen en el punto en que nuestros hábitos mentales presuponen (Cortázar, 1994, p. 100).

Es el pensamiento binario que orienta cierta forma dominante de organizar el mundo lo que este tercer ojo se empieza a agujonear a fuerza de hacer emergir el espacio *otro* del intersticio que amenaza con indeterminar toda frontera dadora de una identidad fiable, definitiva, programable. Le cabe a la literatura, dice Cortázar, cumplir tal función. Desde nuestra perspectiva, en su escritura no se trata de plantear términos opositoriales y disolventes, lo que no haría más que reproducir el binarismo combatido, sino de sostener una marcha paralela y aproximante, que se sostiene en un hueco, un intersticio, una terceridad no subsumente que articula. Respecto de *Un elogio del tres*, el crítico Peter Standish sostiene que ahí se presenta una escritura "programática, es un manifiesto personal que se dirige hacia afuera" (2000, p. 283). Si bien no creemos que haya un carácter de programa en ellas, las intervenciones escriturales de Cortázar procuran restituir el sentido de su existencia a la comunidad misma mediante ciertas formas de profanación dadas por una mirada sostenidamente apocalíptica, inflexión que sin abandonar la apuesta comprometida y participativa por una cultura revolucionaria efectiva, no deja de recordar el vínculo imborrable entre modernidad y horror (Delgado Aburto, 2015, p. 91), esto es, el "Aparato futuro" que anida como peligro en las "revoluciones-coágulo, las revoluciones prefabricadas" (Cortázar, 2014, p. 97). Ese aviso cobra toda su potencia política al ser leído desde las coordenadas del presente, tras la pérdida de la revolución en Nicaragua.

El extenso itinerario de lectura trazado por estas escrituras nicaragüenses nos permite conjeturar un "Cortázar explorador" (Horl, 1986) de los modos de lo común en América Latina, de una identidad que es devenir antes que sustancia, dibujos imprevisibles de una bandada de pájaros o ave fénix que se reinventa tras las cenizas, presencia frágil e inestable de todo *nosotros* que pretenda conocerse a sí mismo (Cortázar, 1984a, p. 82). En esa campaña de exploración, montada sobre un escenario histórico, político e intelectual determinado por el pensamiento bipolar y por su apelación a subjetividades antagónicas e impermeables, la escritura cortazariana se desliza por entre las fronteras abriendo el juego a

lo posible, ahí donde los estatutos de verdad y las identidades sobre ellos erigidas se buscan, se encuentran y se pierden solo para volver a buscarse.

Referencias

- Aquilanti, Lucio y Barea, Federico. (2014). *Todo Cortázar. Bio-bibliografía*. Buenos Aires: Los autores.
- Benjamin, Walter. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: UACM.
- Blanchot, Maurice. (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Blanchot, Maurice. (2016). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros.
- Cardenal, Ernesto. (2015). La llegada de Julio Cortázar a Solentiname. En *Cortázar en Solentiname* (pp. 11-15). Buenos Aires: Patria Grande.
- Cortázar, Julio. (s. f.). El destino del hombre era... "1984". *Fondo Cortázar, CRLA-Archivos*. Recuperado de <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/2434>
- Cortázar, Julio. (1975). *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. México D.F.: Excélsior.
- Cortázar, Julio. (9 de octubre de 1983). El destino del hombre era... "1984". *El País*. Material de archivo residente en el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers.
- Cortázar, Julio. (1983). *Nicaragua tan violentamente dulce*. Managua: Nueva Nicaragua.
- Cortázar, Julio. (1984a). *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires: Muchnik Editores.
- Cortázar, Julio. (1984b). Discurso en la recepción de la Orden de Mérito Rubén Darío. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FhLy1hVP4DM>
- Cortázar, Julio. (1994). *Obra crítica III*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. (1995). *Diario de Andrés Fava*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. (2006). *Obra crítica VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cortázar, Julio. (2012). *Cartas V*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. (2014). *De/sobre Julio Cortázar*. Materiales de la revista Casa de las Américas. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Cortázar, Julio y Tomasello, Luis. (1980). *Un elogio del tres*. Zurich: Verlag 3.
- Delgado Aburto, Leonel. (2014a). Memorias apocalípticas, administrativas y campesinas: por una crítica de la memoria del sandinismo. *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 2, 107-131.
- Delgado Aburto, Leonel. (2014b). Desplazamientos discursivos de la representación campesina en la Nicaragua pre y post-sandinista. *Latinoamérica, Revista de Estudios Latinoamericanos*, (58), 33-58.
- Delgado Aburto, Leonel. (2015). Julio Cortázar, viajero en el trópico: promesa vanguardista y cultura transnacional frente al proyecto político sandinista. *Cuadernos de Literatura*, 19(37), 83-101.
- Derrida, Jacques. (1998). *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Madrid: Trotta.

- Forné, Anna. (2021). Narrar la derrota: el testimonio revolucionario a partir del nuevo milenio. *Revista El hilo de la fábula*, 19(22).
- Gómez, Susana. (2007). *Julio Cortázar y la Revolución Cubana. La legibilidad política del ensayo*. Córdoba: Alción Editora.
- Horl, Sabine. (1986). Cortázar explorador: el problema de la identidad latinoamericana en el contexto de la discusión histórica. *Inti, Revista de literatura hispánica*, 22/23.
- Lobo Carballo, Olga. (2021). Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende. *Kamchatka, Revista de análisis cultural*, 17, 387-412.
- Martí i Puig, Salvador. (1998). La Revolución Sandinista y el problema campesino. *Mientras Tanto*, 71, 27-60.
- Mengue, Philippe. (2013). *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*. Paris: Éditions Germina.
- Moreiras, Alberto. (2013). *Tercer espacio, literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: LOM/Universidad Arcis.
- Nancy, Jean-Luc. (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
- Prósperi, Germán. (2021). El sabio y el idiota. Las dos dimensiones de la política y su presuposición recíproca. *Revista Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, 26, 167-185.
- Ramírez, Sergio. (1986). *Julio, estás en Nicaragua*. Buenos Aires: Editorial Nueva América.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2015). Sobre la comunidad de anidad y otras reflexiones para hacernos y pensarnos en un mundo otro (Entrevista por Huáscar Salazar Lohman). *El Apantle, Revista de Estudios Comunitarios*, 1.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2018a). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2018b). Utopía ch'ixi (Entrevista para TV UNAM). Recuperado de <https://tv.unam.mx/portfolio-item/revista-de-la-universidad-utopia-chixi-con-silvia-rivera-cusicanqui/>
- Rueda-Estrada, Verónica. (2021). Ni paladines de la libertad ni mercenarios. La experiencia de los comandos de Nicaragua. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies-Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*. doi: <https://doi.org/10.1080/08263663.2021.1970333>
- Standish, Peter. (2000). Julio de 3 a 10. *Bulletin Hispanique*, 102(1), 279-283.

Notas

- 1 En abril de 1977, la conservadora revista española *Cuadernos para el diálogo* publicó el cuento "Apocalipsis en Solentiname", "hasta el momento inédito" (CRLA-Archivos, Poitiers). Sin embargo, la primera aparición del relato había tenido lugar ya en octubre de 1976, en el número 98 de la revista de *Casa de las Américas*.
- 2 "[...] hacerse el idiota ha sido siempre una función de la filosofía" (Traducción propia).
- 3 "[...] pone en marcha, excava o dibuja una zona de indeterminación esencial [...] en un acto singular que rompe o abre las series precedentes" (Traducción propia).
- 4 Interesa notar la carga religiosa, o más precisamente, cristológica que la figura del Pantocrátor contiene: se trata de una determinada representación

de Cristo –frecuente en el arte bizantino– en la que brilla, tanto desde la dimensión etimológica como desde la imagética, su condición de “todopoderoso”. La acumulación *total* del poder reemerge aquí como peligro a exorcizar.

- 5 Al respecto, Delgado Aburto explica: “El término que define la situación de triunfo de la revolución sandinista es el de hegemonía. Al desmantelarse el estado somocista, el sandinismo adquiere una tarea fundacional en que los actores revolucionarios se redefinen a través de la administración del poder y la conducción de la sociedad. Las revoluciones centroamericanas son, como las revoluciones modernas, estratégicamente estatistas, y el sandinismo es también una ideología estatal o una gubernamentalidad” (Delgado Aburto, 2014a, p. 118).
- 6 Respecto de la última parte del discurso, Sergio Ramírez escribió: “Daniel [Ortega] me susurra allí en el estrado que ésta es una imagen muy certera, cuando se trata de los mismos pájaros el arte se cuida solo y qué hermosos son los cambios en las formaciones en vuelo. Nos gusta esa receta” (Ramírez, 1986, p. 130).
- 7 Lo *ch'ixi* viene a nombrar un modo de existencia dada por la potencia de la *indeterminación* cuando se pone a jugar sobre la *determinación*: “hay que recordar el significado de la palabra *ch'ixi*: simplemente designa en aymara a un tipo de tonalidad gris. Se trata de un color que por efecto de la distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas. Un gris jaspeado que, como tejido o marca corporal, distingue a ciertas figuras –el *k'usillu*– o a ciertas entidades –la serpiente– en las cuales se manifiesta la potencia de atravesar fronteras y encarnar polos opuestos de manera reverberante [...]. Aprendí la palabra *ch'ixi* de boca del escultor aymara Víctor Zapana, que me explicaba qué animales salen de esas piedras y por qué son animales poderosos. Me dijo entonces “ch'ixinakax utxiwa”, es decir, existen, enfáticamente, las entidades *ch'ixis*, que son poderosas porque son indeterminadas, porque no son blancas ni negras, son las dos cosas a la vez. La serpiente es de arriba y a la vez de abajo; es masculina y femenina; no pertenece ni al cielo ni a la tierra pero habita ambos espacios, como lluvia o como río subterráneo, como rayo o como veta de la mina [...] Estas alegorías me inspiran a preguntar ¿por qué tenemos que hacer de toda contradicción una disyuntiva paralizante? ¿Por qué tenemos que enfrentarla como una oposición irreductible? O esto o lo otro. En los hechos estamos caminando por un terreno donde ambas cosas se entreveran y no es necesario optar a rajatabla por lo uno o lo otro” (Rivera Cusicanqui, 2018a, pp. 79-80).
- 8 A este respecto, reflexiona: “Se trata de liberarnos de la esquizofrenia colectiva, por qué tenemos que estar en las disyuntivas de lo uno o de lo otro, o somos pura modernidad o pura tradición. Tal vez somos las dos cosas [...], pero las dos cosas no fundidas, porque ese fundido privilegia a un solo lado” (Rivera Cusicanqui, 2018a, p. 153).

Notas de autor

- * Argentino. Licenciado y Profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina. Becario doctoral por la Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina, y por la Université de Poitiers, Poitiers, Francia. Correo electrónico: lisandrorelva93@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8922-8092>