

FOTOS. J. C.

Adriana A. Bocchino

Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

Todo es distante y diferente y parece inconciliable, y a la vez todo se da simultáneamente en este momento que todavía no existe para mí y que sin embargo es el momento en el que usted escucha estas palabras que yo grabé en el pasado, es decir en un tiempo que para mí ahora es el futuro. Juegos de la imaginación dirá un señor sensato que nunca falta entre los locos, como si eso fuera a decir algo, como si supiéramos lo que es un juego y sobre todo lo que es la imaginación.

Julio Cortázar. "Palabras/Distancia". Cortázar lee a Cortázar.

0.-

La pregunta por la figura de autor en la literatura argentina, hacerse autor, resulta una cuestión estrictamente académica, es decir, un problema de crítica especializada dado que los lectores comunes, los lectores a secas -con quienes la crítica académica y/o especializada se encuentra a distancia- no reparan en el tema sino tan sólo como parte de una historia de vida que puede llegar a interesar desde la curiosidad, la admiración o el chisme si la anécdota resulta picante en algún sentido. Para la crítica académica o especializada, por el contrario, resulta un punto de inflexión: están los que, leyendo mal a Roland Barthes o a Michel Foucault, el posestructuralismo todo, dieron por muerto al autor y entonces no quieren oír hablar del tema -una especie de tabú- y otros, abiertos a una persistente relectura crítico-teórica, con Barthes y Foucault, el posestructuralismo todo, transitan la vía de la teoría crítica y los estudios culturales para reponer,

y repensar, la noción de autor -como tema, como problema- en los complejos entramados que dan lugar a la literatura en particular y el arte en general. Por un lado, qué es un autor, por otro, cómo se llega a ser un autor.

Julio Cortázar, quien este año cumpliría cien años, se recorta sobre la colección de los escritores de la literatura argentina como historia singular, tanto para los lectores comunes como para la crítica especializada. Se trata de un autor sumamente prestigioso, muy conocido entre los argentinos -al menos de nombre-, leído hasta el punto del *best-seller*, vinculado al movimiento de la historia política de Latinoamérica del pasado siglo, viajero/migrante/exiliado, nacido en Ixelles (Bélgica) en 1914, residente la mayor parte de su vida en París, donde murió en 1984. Reconocido por el campo intelectual nacional, latinoamericano e internacional, la universidad, la escuela y las diferentes generaciones de lectores, ha sido relegado en la última universidad argentina como objeto de estudio. Su posicionamiento académico en cuanto a su producción, hace dos décadas, no ha gozado del mismo interés que otros escritores o artistas. Posiblemente, arriesgo, por un lado su figura se haya convertido en ícono de una generación (estética y política) de la que los mismos integrantes reniegan; por otro, la permanencia y el éxito de mercado entre los escritores no suele ser bien visto por los críticos académicos que necesariamente deben ir sobre aquello que no está al alcance de todos, por el descubrimiento y, sea dicho, para consolidar y/o justificar su posición.

Los aniversarios con números redondos, sin embargo -cincuenta años de *Rayuela* en 2013, cien del mismo Cortázar ahora-, obligan a la revisión, la reedición e incluso generan una vuelta atrás más que interesante que empieza, entre otras cosas, a reevaluar el fenómeno del desplazamiento académico, a proponer nuevas lecturas y, entonces, nuevos enfoques críticos. A su vez, la aparición de “nuevos” viejos escritos legalmente atribuidos a Cortázar, publicados por su albacea según decisión testamentaria, son la punta de lanza para reiniciar la investigación. Primero fue la edición de *Papeles inesperados* en 2009, con motivo de cumplirse los veinticinco años de la muerte de Cortázar,¹ y las *Cartas a los Jonquières*, en 2010;² luego, *Cartas* en 2012, en cinco tomos que ganan, día a día, lectores insospechados y que leen esa correspondencia como si se tratara de una novela, un diario o unas memorias;³ este año, 2014, el bello libro/álbum *Cortázar de la A a la Z*, cuando se cumplieron ya treinta años de su muerte⁴. En estos casos, como desde 1984, siempre estuvo la mano, la mirada, la decisión de Aurora Bernárdez junto a algún otro especialista -Jaime Alazraki, Saúl Yurkievich, ahora Carles Álvarez Garriga- para la aparición de textos que habían quedado “cuidadosamente” conservados, “como todos los textos que consideraba ‘acabados’ y dignos de ser publicados en algún momento”, tal como reza contratapa y palabras preliminares en *El diario de Andrés Fava* (1995) o, incluso, no tan bien cuidados como los “inesperados” aparecidos en una cómoda.

Si bien realicé mi tesis doctoral en torno a la obra de Cortázar (decía “producción” en ella, allá por 1996), no pude dedicarme a la cuestión de la

figura de autor porque las corrientes teóricas y críticas dominantes lo impedían. Hoy, a casi veinte años, puedo repensar el tema y, convertido en problema de investigación, reobservarlo dado que reconstruir una trayectoria, reparar en los detalles, asociar palabras, historias, encuentros alrededor de... ¿cómo llamarlo? ¿un autor? ¿un escritor? ¿un nombre?... permite leer mejor ciertas fabulaciones atribuidas distraídamente a un señor de carne y hueso que alguna vez escribió lo que se lee. Quiero decir, repensar, intentar repensar una intimidad creativa no significa interesarse por los sabrosos, por cierto, vericuetos de la indiscreción, sino asomarse a una posibilidad de escritura que abre los ojos a otras posibilidades, coetáneas a las del autor enfocado, así como a las que lo siguieron, lo enfrentaron, lo renuevan o lo desplazan.

A la luz de la prevención de Raymond Williams frente al estructuralismo y el postestructuralismo -quien a su vez se toma de Bajtín a través de la crítica que hiciera a los formalistas rusos⁵-, entiendo que si hay textos, interpretaciones, formas de representar, maneras de escribir y de leer, es porque hay hombres y mujeres que lo hacen, lo llevan adelante, viven e incluso luchan y hasta pierden la vida por ello. Entonces, digo, se trata de volver a Cortázar para ver si la densidad de su vida, más allá de la fórmula de manual “vida y obra”, permite establecer conexiones con aquello que escribió y despierta, en los que leen, cierta “emoción”, una “vibración”. Lugar difícil para definir en términos académicos, otro inadmisibles tabú. Tratando de torcerle el cuello al cisne de la práctica crítica, los estériles modos en los que se ha convertido, propongo volver sobre una vida, por ver si se insufla cierta vitalidad a la lectura crítica sin perder el rigor que se le exige a un texto académico. Por esta razón, elijo enfocar el problema de autor desde un ángulo no siempre tenido en cuenta a la hora de perfilar una trayectoria: las fotos. Si bien no son objeto literario estrictamente hablando, con respecto a Cortázar permiten pensar y cambiar la mirada, es decir producen un cambio de hipótesis tras el análisis, lo que no es poca cosa para la investigación.

1.-

Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brasai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara.

Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”.

De alguna manera, la exploración de cualquier fotografía es infinita puesto que admite, como todas las cosas, múltiples lecturas, y lo insólito se sitúa casi siempre en las más prosaicas y las más inocentes.

Julio Cortázar, “Ventanas a lo insólito”. *Papeles inesperados*.

No recuerdo con exactitud la primera vez que vi una foto de Julio Cortázar. Quizás haya sido en la adolescencia, cuando empecé a interesarme por los suplementos literarios de los diarios. En ese tiempo, los libros no traían fotos de su autor. Lo que es seguro, en cambio, es que sus fotos, las fotos de Cortázar, siempre estuvieron. Si al principio resultaron ilustrativas, después de un tiempo, sobre todo académico, ocurrieron signo de un cierto egocentrismo que contradecía las intervenciones públicas del mismo Cortázar y la estética que su práctica de escritura llevaba adelante. En esta línea, vuelvo hoy a preguntarme por el sentido de estas fotos, en especial por la multiplicidad de ellas.

Posiblemente, en el caso de Cortázar, se trate de uno de los escritores más fotografiados. No me animo a decirlo de manera taxativa puesto que no tengo el dato científicamente comprobado, pero basta con tan sólo hacer la prueba de teclear en un buscador de internet el término “fotos” con su nombre arroja, en este momento, 1.920.000 resultados en 39 segundos. Y, en verdad, casi dos millones de imágenes de Cortázar, sobre Cortázar, en torno a Cortázar, tan sólo para empezar a hablar, intimida. Si bien, podría decirse, esto sucede por el *loop* al que nos acostumbraron las nuevas tecnologías, con Cortázar sucedió desde siempre y a iniciativa, en varias ocasiones, del mismo Cortázar (por supuesto no en esta magnitud).

Entre la multiplicidad quiero referirme, esta vez, a las fotos tomadas a Cortázar, los retratos. Dejo de lado, por una cuestión de enfoque, las propias fotos tomadas por él que se ofrecen para la observación de su mirada, las de *Prosa del Observatorio* por ejemplo.⁶ Y me detengo en los retratos no tanto para la descripción y el análisis técnico (que hablaría de los ocasionales fotógrafos antes que del mismo Cortázar) sino para centrarme en la pose. Como asegurara Roland Barthes, la fotografía dice “*esto, es esto, es así, es tal cual*, y no dice otra cosa: una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera.” (*La cámara lúcida* 29). Así, quiero detenerme en aquello que dicen o podrían decir los retratos de Cortázar. El punto en cuestión en relación a sus fotos es que no hay una foto sino múltiples, inequívocas, siempre reconocibles, aun de espaldas, de perfil o en sombras. ¿Qué podría significar esto más allá de la impresión de una cierta arrogancia o narcisismo?

Las fotos que le tomara Sara Facio entre 1967 y 1974 son un clásico de su iconografía que cada tanto vuelve a exponerse, compilarse o editarse -la última edición de la que tengo noticia es del 2004. En una entrevista que le realizaran a Facio en ocasión de la salida de este libro cuenta:

A los dos o tres días de ese primer encuentro, como estaba convencido de que las fotos no iban a salir, me dijo: “Vamos a la Unesco, así hacés algunas fotos”. Él estaba trabajando como traductor, y ahí fue donde le saqué esa foto que le gustaba tanto y que me dijo que tenía que ser su foto oficial.

En la foto oficial, Cortázar mira a cámara con los ojos fruncidos, y fuma. El retrato devino eso que sucede pocas veces: Marilyn con la falda levantada, Salinger tapando la lente. Un ícono. Y Cortázar decidió que lo representaba bien.⁷

Facio no solo entrega una foto oficial. De alguna manera prefigura -¿augura?- una trayectoria. Sus latinoamericanos fotografiados entonces serán internacionalmente famosos, al punto de obtener el premio Nobel -Vargas Llosa y García Márquez. En el caso de Cortázar ese mirar a cámara, ese fumar, esa mirada que atraviesa el humo de su propio cigarrillo, queda congelada para la eternidad? Quizás por eso “decidió que lo representaba bien”. Como si hubiese sido posible captar la experiencia de un Cortázar mirándonos.

Un poco más adelante, las fotografías aparecidas en la revista *Life* en español, en 1969, que acompañaron la entrevista de Rita Guibert, con historia previa y *a posteriori* incluso (dicha entrevista dio mucha tela para cortar en torno al tono polémico y el posicionamiento político explícito), entregan un Cortázar caminando por las calles de París. Las fotos son de Pierre Boulat. De espaldas, sobretodo grande, sentado en una escalinata al borde del Sena, mirando a lo lejos sobre el río, de frente, subiendo a un auto, en un puesto de libros, en un café. En blanco y negro. Una especie de Quijote solitario contra molinos de viento -la entrevista se tituló “Un gran escritor y su soledad”-, desde París hacia América Latina, el largo y ancho espacio hacia el que van dirigidas sus respuestas, en especial hacia Cuba, en favor de la Revolución producida hace escasamente diez años y contra el imperialismo estadounidense. Cortázar se solidariza como intelectual y ello significa que, en su imaginario, la palabra -oral o escrita, fictiva o documentalista- todavía tiene poder sobre lo real, provoca cambios, verdaderas revoluciones. 1969 es una fecha a tener presente. No se trata de cualquier momento. Mayo del '68 en París y Cordobazo en Argentina están a la vuelta de la esquina y bastan como aviso de memoria para que se visualicen imágenes sobrepuestas, en blanco y negro. La televisión, y en ella los informativos e imágenes documentales, son un hecho en casi todas las casas. También, se vuelve corriente la foto de escritor. Hay un nuevo periodismo documental compartido por escritores de ficción y periodistas devenidos escritores que exigen la fotografía, la imagen, como certificado de presencia.

Asimismo, corren los años de lo que dio en llamarse el “boom de la literatura latinoamericana” y, sin duda, Cortázar es ya el Cortázar que hoy conocemos.

La publicación de *Rayuela* en 1963 no sólo había desencadenado el fenómeno del *boom* editorial, como bien anotó Ángel Rama en “El *boom* en perspectiva”, sino que, además, consolidó y, de alguna manera fijó, su figura como la del cuentista magistral y el autor de esa novela. Después, fue todo por añadidura, polémica y discusión. Entre ellas, la más famosa, la que remite al “caso Padilla” y que produjera una importante ruptura de reconocidos intelectuales con Cuba aun cuando no fuese el caso de Cortázar.⁸ Se había convertido en un *best-seller* internacional sumando activas participaciones, festejadas por los más jóvenes, en los movimientos sociales que irían produciéndose a partir de aquí en Latinoamérica (Nicaragua, Chile, Argentina, Guatemala): dos motivos que, al parecer, resultaron poco tolerables para la mayoría de los integrantes del campo intelectual nativo. En la misma línea, resulta sintomático el papel de intelectual embajador cosmopolita que adquiere a los ojos de los mismos argentinos y latinoamericanos, cuestión que también será criticada en el país, a derecha e izquierda. Unos por poco nacionalista, los otros por pertenecer a una élite de intelectuales viajeros y, por ello tal vez, inaceptablemente burgueses. Como correlato, el mismo sayo le cupo a sus textos producidos a partir de aquí (Salas 84-105). Es evidente, sin embargo, que era el tipo de figura que el momento requería, mejor incluso que el Sartre de la década del '50, dado que era capaz de escribir novelas conmovedoras y experimentales al mismo tiempo, comprometerse con los movimientos sociales y, es más, siempre predispuesto a dar su palabra públicamente... y sus fotos.

Volvamos, entonces, sobre las fotos. Publicada en México, en 1967, *La vuelta al día en 80 mundos* incorpora en contratapa aquella foto oficial, en pequeño formato (6,5 por 6,5cm. sobre un libro de 23 por 21,5cm.) y velada bajo el verde olivo que predomina en la diagramación original de Julio Silva. *Último Round*, también con diseño de Julio Silva pero impreso en Italia en 1969, se inicia en cambio, primera página, con una foto tomada a Cortázar e intervenida por un fotógrafo/artesano a quien el autor dice no conocer. Esta célebre foto, de un Cortázar distorsionado en círculos desfasados, habrá de parecerle también una foto oficial en sintonía con su idea de la fotografía y su manera de fotografiar: el recorte de un fragmento de realidad, fijándole determinados límites, “de manera tal que ese recorte actúe como una explosión” que abra la imagen a una realidad más amplia y de modo tal que la lectura de esa imagen sea infinita, hasta que lo insólito se presente. Esto habrá visto Cortázar en la foto sobre sí que decide incluir a página completa en *Último Round*.

Más tarde vendrán las fotos en Cuba, en Nicaragua, en Chile, en congresos internacionales por los derechos humanos, en variadísimas entrevistas y en los medios ya no especializados sino de tiradas masivas. Cuánto más conocida se

hace su figura en el exterior, en el país decae la circulación de sus libros y se agiganta la imagen: censurado primero por la dictadura militar iniciada en el '76, ninguneado por las autoridades nacionales en su última visita a la Argentina, al regreso de la democracia en el '83, Cortázar es reconocido y saludado en la calle como si se tratara de una estrella de cine.

En 1985 sale *Cortázar. Iconografía*, una investigación de Alba C. de Rojo con textos de Felipe Garrido. Allí, al año de la muerte del escritor, se publica una especie de compilado de las mejores fotos de Cortázar desde que tenía dos años, pasando por su documento de identidad hasta la tumba de Oscar Wilde, no la suya extrañamente. La tumba de Cortázar, por otra parte, en el cementerio de Montparnase, junto a la de Carol Dunlop, su última esposa, resulta otra imagen de Cortázar que cosecha diariamente infinidad de entradas en internet. Parece ser paso obligado de turistas o intelectuales que, además, dejan su propio recuerdo sobre las tumbas.⁹

La fotografía, dice otra vez Barthes (30), tiene algo de tautológico: en ella, “Una pipa siempre es una pipa” jugando ostensiblemente con *La traición de las imágenes de René Magritte*.¹⁰ Y al mismo tiempo, sienta la diferencia entre pintura, fotografía y cine, al menos en términos generales. Dado que la fotografía lleva siempre su referente consigo, marcados ambos, foto y referente “por la misma incomodidad amorosa o fúnebre en el seno mismo del mundo en movimiento”, la pregunta en torno a las fotos realizadas a Cortázar ronda, precisamente, la cuestión del referente—podría hacerse la misma pregunta frente su tumba. ¿Quién es este Cortázar? ¿Quién el Cortázar que, se dice, está en las fotos? ¿Por qué tantas fotos? ¿Por qué tal devoción por las fotos de Cortázar? La fotografía como objeto laminar entre el objeto y el deseo del objeto, sigue diciendo Barthes (31), nunca ofrece lo que se ve, lo que se quiere o a quien se quiere ver, el referente adherido. Así entonces, cuando Cortázar se ha hecho o dejado fotografiar, qué habría buscado en las múltiples fotografías, entre las mejores y también las distorsionadas o con máscara o parodiándose a sí mismo. ¿De igual manera, entonces, cuando “los peregrinos” -tal como llama el diario *La Nación* a quienes se acercan a la tumba de Cortázar y lo extienden a quienes miran con devoción sus fotos- se hacen de sus fotos, qué buscan ver en sus fotografías?

Como dije al principio, posiblemente no haya escritor argentino más ligado a la fotografía: escribió sobre ella, habló de ella, viajó con su cámara colgada al cuello, se retrató infinidad de veces y comparó el cuento con la fotografía así como la novela con el cine. Escribió el cuento “Las babas del diablo”, incluido en *Las armas secretas* (1959), sobre la relación entre fotografía, traducción y filosofía, que llevará al cine un director como Michelangelo Antonioni (*Blow-up*

1966). Lo que distinguiría a Cortázar de otros autores fotogénicos y fotografiados es su preocupación expresa y reflexiva sobre el tema de la fotografía, que desemboca en el problema sobre lo real y que entraña, en tanto puerta oculta por demasiado obvia, otra realidad. Ejemplos explícitos en su cuentística podrían ser el relato “La foto salió movida” de *Historias de cronopios y de famas* (1962) o, mucho más adelante, “Apocalipsis en Solentiname” de *Alguien que anda por ahí* (1977), también incluido en *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983). Más o menos como el espejo en *Alicia en el país de las maravillas*. Pero, más allá de los relatos explícitos sobre el tema –pueden marcarse varios fragmentos en sus novelas también– resulta interesante volver a verificar aquí que la producción fictiva de Cortázar –por haberlo propuesto como problema en otra parte (Bocchino “Cortázar: del género literario al...” 1994) no voy referirme aquí a la incomodidad de clasificar la profusa producción del autor– siempre es, a la vez, literatura y metaliteratura así como re-flexión constante sobre el arte, cualquiera sea lo que enfoque, incluida la fotografía, en lo fundamental con respecto aquello que re-presentan y, en particular, con minucia, en aquellas nuevas artes de vanguardia anti-representativas o, mejor aún, en aquellas que con ingenuidad pretenden ser representativas. El problema de lo real, qué cosa en definitiva sea lo real en relación con las coordenadas de espacio y tiempo –una obsesión en Cortázar–, se cuele por todas partes.

La película documental que realizara Tristán Bauer (*Julio Cortázar* 1994), contiene pasajes de entrevistas en vivo que le realizaran al autor y, entre ellas, hay un momento en el que Cortázar se para frente a un muro y le dice a su interlocutor que no hace falta moverse en el espacio para comprobar que el viaje puede hacerse en el tiempo. Aprender a caminar, perderse en una ciudad conocida para aprender a mirar y encontrar allí los signos de otra cosa: espacios dentro del espacio, tiempo dentro del tiempo, tiempos diversos en un mismo espacio y viceversa. El disparador de la simultaneidad, por lo común, Cortázar lo encuentra en el detalle, en lo nimio, en aquello que pasa desapercibido. Dice allí:

Hay cosas, hay palabras que continuamente te echan hacia adelante o hacia atrás. Por ejemplo, ese cartel [la publicidad de una película sobre Jhon Dillinger]. Para mí es irme inmediatamente treinta o treinta y cinco años atrás, en Buenos Aires, cuando en los diarios se hablaba todo el tiempo del verdadero Dillinger, no del actor que lo representa ahora, aquel que era el enemigo público número uno en los Estados Unidos. Eso crea como una especie de coágulo, porque ahora yo sigo caminando, andando, pero creo que durante mucho rato voy a estar viviendo treinta años atrás, lo cual supone todo un juego de recuerdos, de sentimientos.

Le hubiera sorprendido mucho a Cortázar, como al personaje de “Las babas...”, darse cuenta de que lo que lo retrotraía treinta o treinta y cinco años

atrás no era tanto el “verdadero Dillinger” –de quien se hablaba en los diarios más bien cuarenta o cuarenta y cinco años antes- como de la primera película que se filmó sobre él en 1945, titulada en castellano *Dillinger, el enemigo público N° 1*, tal como él lo recuerda. Subterfugios de la memoria que encuentra atajos en el arte antes de reconocer la imposibilidad de un cierto recuerdo. Recordar será, en definitiva, otra forma, otro nombre, de la imaginación. La cuestión fotográfica resulta punto de in-flexión para la re-flexión sobre los modos, las posibilidades, o las imposibilidades, de representar alguna vez un fragmento de realidad.

De aquí entonces que una foto de Cortázar, sus ¿infinitos? retratos, su vocación de retratado -cuando la fotografía requería una serie de predisposiciones técnicas y económicas que hoy la foto digital traspone rápidamente-, deba pensarse como un gesto de su arte, un género textual diverso al que nos acostumbró su literatura: podría tratarse de la manifestación práctica de la interrogación cortazariana sobre lo real y allí, en su centro, por “el sí mismo”. Un lugar, un ensayo en su doble acepción, en el cual se haría posible pensar con alguna certeza el sí mismo, una especie de *cogito* cartesiano distorsionado a través del lenguaje y la fotografía, como si dijera “si soy fotografiado, luego tal vez, exista”.

Rodrigo Fresán, (2006 *Fotografía...*) anunciaba que Bernárdez había decidido exponer el inmenso archivo fotográfico que tenía acumulado durante su matrimonio con Cortázar: más de cuatro mil imágenes de viajes, lugares y épocas hasta entonces “guardadas en cajas de zapatos”. Donadas al Centro Gallego de Artes da Imaxe, algunas en papel, otras en diapositiva, suma filmaciones de viajes –por la India, cruces a través del Océano, autopistas francesas, el bunker de Hitler, etc. La selección –sigue diciendo Fresán- hace hincapié en un iniciático periplo de tres semanas por Galicia en 1957, en el que Cortázar parece haber dicho que descubrió la idea del paisaje. De lo que se trata en “Otoño Cortázar” (así se llama la exposición) es de mirar y descifrar, a través de las fotos, la trayectoria de “un profesor de literatura que viaja y se mueve y escribe viajando y moviéndose hasta convertirse en un maestro de la literatura y, de paso, en el definitivo *poster-man* de miles de chicas soñando con ser tan grandes como La Maga”.

Más allá del fervoroso entusiasmo de Fresán por Cortázar, la muestra y, de paso, alguna severa y acertada crítica hacia el campo académico argentino que en ese momento observa a Cortázar como un escritor *demodé*, lo que me interesa rescatar, otra vez, es la cuestión de la multiplicidad, del número. No hace falta explicarlo largamente para notar que la insistencia remite no a un esclarecimiento sino a una irresolución cada vez más amplia. La foto distorsionada, aquella que le enviara el fotógrafo Paul Bury a quien hasta ese momento Cortázar desconoce,

resulta la mejor síntesis que reúne azares, arbitrariedades e incitación a la continuidad del movimiento de los círculos a fin de obtener nuevos Cortázar, cada vez, milímetro a milímetro, siempre distinto, siempre otro, incluso para sí. Él y Julio Silva la llaman “Cortázar cinetizado”, como si esa foto fuera a la vez una foto que lleva su nombre y, al mismo tiempo, un momento de verdad sobre el autor.

El Cortázar que mira a lo lejos tanto como el Cortázar que mira a cámara, y nos mira mirarlo fijamente, desplaza la imaginación visual hacia la auditiva: las palabras pronunciadas con su inconfundible voz, y no solo el acento, con las que inicia la grabación de algunos textos suyos allá lejos, hace tiempo, es hoy, sin duda alguna, su futuro, nuestro presente. Las fotos de Cortázar admitirían, en tanto gesto, la lectura que hiciera Michel Foucault sobre *Las Meninas* de Velázquez en *Las palabras y las cosas* (1966). Como sabemos, de lo que allí habla Foucault es de la obsesión por dar cuenta de la relación, o la inexcusable inexistencia, entre los signos y las cosas y, entonces, de nosotros, lo real –supuestamente los reyes-, allá, en el fondo de la tela, reflejados en un espejo de ficción pictórica.

La actitud de “los peregrinos”, quizás sin saberlo, esté en sintonía con la búsqueda de cierta “iluminación”, “flash”, “intermitencia”, “resquicio”, “pasaje”, etc., que permita cierto contacto con el autor, legitimado por sus derivas estéticas, sus preocupaciones siempre expuestas e, incluso, por su ocupación en la múltiple fotografía, la de lo otro y la suya propia: un momento de detención, una meseta que abriría un “entre”. No sólo están viendo lo otro, un señor llamado Cortázar, el referente invariablemente adherido a la foto, sino que se inmiscuyen, penetrando lo otro, para ser lo otro al tiempo que lo otro habita en ellos. Un segundo. La mirada del retrato habilitaría un espacio de amistad, de in-diferencia en el que nadie domina: el indecible momento del cruce de la mirada en el que parece hacerse permeable cierta comprensión de lo real, aun cuando sea de forma pasajera o, precisamente por su carácter de pasaje transitorio, instante de verdad que auspicia y sostiene el detenimiento en un desplazamiento moroso, atento, formas lentas y duraderas que se sustraen a la velocidad del mirar rápido. Una especie de reconciliación.

La cuestión aquí no trata, entonces, sobre el fotografiado o quien mira la fotografía sino sobre esa línea imperceptible entre dos seres, tiempos y espacios diversos, que se tiende entre el que posa para la fotografía y los que se ven mirar la foto, hasta donde alcanzan los ojos, cuando la miran. Tratar de explicarlo resulta un rodeo de forma puesto que sería la formalización del establecimiento de una cordialidad (v. *cor-cordis*) que crea comunidad sin necesidad de pertenencia o parentesco. Cortázar y quienes van en su busca y se detienen frente a su fotografía

—o su tumba-, se hallarían reunidos en un tiempo de juego, un entre-tiempo sin tiempo ni trabajo, en la búsqueda de un tiempo de cordial in-diferencia: mirar su foto los pondría en relación de gozosa igualdad y haría que tiempo y espacio queden anulados. También, de alguna manera, la muerte.

Recuérdese una reflexión del viejo Morelli, anotada por el escriba-narrador en el capítulo 116 de *Rayuela* (también recuérdese que comillas y cursiva son del texto):

Acostumbrarse a emplear la expresión figura en vez de imagen, para evitar confusiones. Sí, todo coincide. Pero no se trata de una vuelta a la Edad Media ni cosa parecida. Error de postular un tiempo histórico absoluto: Hay tiempos diferentes aunque paralelos. En ese sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna. Y ese tiempo es el percibido y habitado por pintores y escritores que rehúsan apoyarse en la circunstancia, ser ‘modernos’ en el sentido en que lo entienden los contemporáneos, lo que no significa que opten por ser anacrónicos; sencillamente están al margen del tiempo superficial de su época, y desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción, intentan una obra que puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre.

La intención, entonces, es anular la muerte, orientarse hacia una trascendencia: entre el fotografiado y los que miran la fotografía. ¿Hace falta volver a decir que cuando algo insiste, el significante digamos, la foto en este caso, algo pasa en tanto se vuelve obsesión? Pasa en quien se hace tomar o se deja tomar una foto, se retrata. Pasa en quien mira largamente el retrato. Pasa entre el retratado -el sujeto mirado- y los que miran —los sujetos mirantes. En cada foto, el retratado vuelve a hacerse, una figura al menos, posa, lo intenta, tiene la intención, vuelve a nacer cada vez, consciente o inconscientemente desafiando la muerte. El advenimiento de sí como otro a través de una estratagema que disolvería la conciencia de identidad para reafirmarla. La fotografía sin embargo es una apuesta constante, fracasada de antemano, de ese momento sutil en que el fotografiado, ni sujeto ni objeto sino más bien un sujeto que habrá de sentirse devenir objeto, es fotografiado para luego ser “revelado”: una pequeña muerte. Cortázar lo sabe, porque ha reflexionado sobre ello, al momento de ser retratado o dejarse retratar. Lo sabe desde “Las babas del diablo” cuando el narrador, en complicada primera persona —dice no saber en qué persona gramatical debe contar lo que no sabe bien cómo contar-, aclara al lector “mejor que sea yo que estoy muerto”. Toda fotografía como todo cuento serán para Cortázar un espectro, la conversión lenta y paulatina hacia lo espectral. Una metamorfosis.

Y ello sucede también en las novelas. No se trata sólo de los lugares donde se habla de la fotografía, porque incluso allí, de lo que se habla es de otra cosa: una agitación interior, la presión de lo indecible que quiere desarrollarse. Lo “intratable” dirá años después Barthes (121).

Toda fotografía, se me ocurre, lo sepamos o no, lo pensemos o distraídamente hagamos un paréntesis, además del *esto ha sido* barthesiano en relación al referente, es un *para cuando ya no esté*, ni el fotografiado ni quien mira la fotografía. Fotografiar, aun hoy, resulta una operación de previsión en vista de la muerte: se fotografía, se interviene lo que se vive, para re-vivirlo más adelante cuando lo fotografiado esté lejos o ausente. Ello significa, sin más, que desde el primer momento, al momento de sacar la fotografía, en algún lugar de nosotros mismos sabemos que lo fotografiado acaba de morir. Aún si somos los que requerimos el retrato, propio o de otro. Se suspende la vida para revivirla más tarde. La fotografía no será más que un indicio de lo que se quiere recordar. ¿Qué es, entonces, lo que se interviene? ¿Qué es lo que se pretende recordar? ¿Un momento presente para un futuro en el que lo fotografiado, y quien fotografíe quizás, estén muertos? Sin embargo, no hay futuro en la foto, ni en el momento de sacar la foto ni en el de mirar la foto –de allí su melancolía dirá otra vez Barthes (138). Así, el retrato no hace más que reclamar lo vivo para denegar la certeza de la muerte. Un reclamo fracasado de antemano como dije en relación al referente adherido pero no así frente al tiempo. Un segundo. Se retrata un segundo, la vibración del tiempo, un estremecimiento. Resulta un vacío en tanto viva huella de lo muerto desarrollado en la mirada que insiste.

Así como los textos de Cortázar subyugan, sus fotos circulan para buscar el mismo efecto. La incapacidad, sin embargo, para explicar cómo se produce ese efecto, dónde –en las fotos y en los textos–, está en relación con lo ilocalizable, recalca en una zona incierta. Y ello es lo que se muestra en un detalle que habita un afecto antes que en un efecto. La foto, si bien acordamos no es el referente, no es Cortázar, ofrece una garantía. Para Cortázar y para nosotros: ese hombre que está allí, en ese lugar, en ese momento, ha existido.

Para Cortázar, maestro en el deshacimiento de toda certeza, la foto, sus retratos habrían podido proporcionarle esta única certeza. Desde “Las babas del diablo”, sin embargo, en cuanto habla de fotografía, desarma en su trama cualquier certeza de existencia. Tan solo queda la certidumbre de una pose, no del referente sino de una “intención”. La fotografía como ¿certificado? Alguien, alguna vez, habrá visto a Cortázar en persona. Y aquí el lenguaje vuelve a jugar una mala pasada puesto que “persona” remite a la máscara y sabemos, también, que en la fotografía se trata de la capacidad de la luz (física o química en las viejas fotos) en relación con el referente fotografiado, la que promueve

una “impresión” (física o química) en la película y luego en quien la mira. Una especie de hilo invisible que uniría aquel cuerpo fotografiado y la mirada de quien mira, entonces y ahora, ese día, este día. Así, las fechas forman parte de la foto y obligan a pensar un instante de pasado, un momento de verdad, y a medir lo vivo, el tiempo transcurrido de lo vivo hacia la muerte. Si bien la fotografía parece establecer una presencia inmediata, lo que produce es una sensación de co-presencia. Cortázar habla de trascendencia. Y si la foto dice “esto ha sido” es a la vez un certificado, hoy, de la presencia: una emanación de lo real en el pasado, para nosotros. Supongo que esto es lo que buscan, tal vez sin saberlo, los que van hacia los textos de Cortázar como hacia sus fotos o su tumba. Someterse al placer de la melancolía restaurando la presencia en la constatación de la ausencia.

Cortázar supo que la fotografía recogía una interrupción del tiempo al tiempo que construía un doble de realidad: una obsesión de su escritura captada en una figura, la obstinación por la pregunta, la incerteza como única respuesta. La incapacidad de llegar a aferrar un sentido, la ceguera frente a lo obvio, caracteriza la visión y también la lectura. No es un inconveniente en todo caso sino el correlato de la visión y de la lectura tanto como el olvido lo es de la memoria: condición del acto interpretativo, de una traducción, un *déjà vu*.

2.-

Hacia la segunda mitad del siglo XX, cuando un cierto campo intelectual parecía consolidarse en Argentina, según las categorías que pensara Pierre Bourdieu para hablar de “campo intelectual” entre 1966 y 1995, algunos escritores dentro de la mecánica propia del campo de la literatura argentina iniciarían, en sus palabras, un movimiento de constitución herética. En contrapunto con la figura de un “escritor nacional” y la tradición de autor como “héroe” o “profeta”, siguiendo aquí a Julio Premat, no muchos escritores intentaron afirmarse como autores “poderosos” o “superiores” sino más bien, vía Jorge Luis Borges, en una “identidad dudosa, irónica y contradictoria, heredera de la vanguardias y de Macedonio”. Ello no sucedió de manera programática sino a través de una marea de acumulación sedimentaria que fue quedando a una y otra orilla, sobre las que además se cruzaron sedimentos de otros campos: el intelectual, el político, el educativo, el social, la historia en definitiva. En esta línea, trabajé cuestiones de *escritura* en relación con los desplazamientos (exilios, viajes, migraciones), en términos de problemática teórica, para observar allí, en una retórica si se quiere, que los productores de esas escrituras –efectos, entre otros, de exilios,

viajes o migraciones-, resultaban escrituras “fuera de foco”, “excéntricas”, “dispersas” y establecí, como una de las conclusiones más relevantes para mí, la reposición obsesiva de los sujetos, mejor decir una intención de reponerse en tanto sujetos, en este tipo de escrituras. Tras indagar cómo esos escritores, transitados y transidos en y por sus escrituras, se construyeron aún en situación de exilio, viaje o migración, desplazamiento en fin, un lugar en el mundo, también concluí que esta cuestión no resulta aleatoria o anecdótica sino, por el contrario, está en la base de sus modos de producción de escritura puesto que otra constante, en sintonía, es la definición sobre el escribir, el oficio de escritor/a, la práctica de la escritura finalmente, que coincide en explicarse como lugar de anclaje personal, social, psicológico y hasta político. En esta línea recuperé a Cortázar. No tengo dudas de que la posibilidad de pensar aquellas escrituras en estos términos estuvo en las maneras teóricas proporcionadas por la ficción cortazariana. También él, viajero, exiliado, migrante perpetuo. Lo que vengo a descubrir ahora es que no sólo por su ficción o su metaliteratura. Los retratos apuntan hacia el mismo lugar: una pedagogía diversa para el entrenamiento de la duda, la certeza de la incertidumbre.

Así, Cortázar se dio a conocer, se dio a leer, desde diversos márgenes: el exilio geográfico, institucional, editorial o de género, el viaje como forma de vida, un cierto aislamiento del individuo que hace literatura junto al compromiso político multitudinario. En definitiva, el desplazamiento permanente, en el que escritura u oficio de escribir (ficciones, crítica, ensayo, traducciones, fotos, etc.), asumió una manera de estar que implicó, fundamentalmente, una manera de vivir. Hubo allí una metafórica apuesta por lo menor, incluso en el desarrollo y la constitución del género textual, en términos de producción y consumo, intervenidos definitivamente por el circuito de las formas de la distribución que lo llevaron, contrariamente, a la categoría de *best-seller*. Hacerse escritor por fuera del medio literario o académico, o aun dentro de manera resistente, supuso construirse una identidad diferente usando la diferencia como marca de anclaje. Su foto intervenida, la que ofrece un “Cortázar cinetizado” puede que sea su mejor foto. “Ser escritor de otra manera” induce a observar su puesta en escena, las estrategias de construcción de una identidad diferida que no están expuestas de una vez sino en el transcurso de una vida. Las fotos, el transcurso de las fotos, son un modo, otra vez, de ser escritor de otra manera que desembarca en la misma orilla que los textos de ficción. Ellas son ficciones de autor, en tanto fotos de autor, como un relato. Imágenes ofrecidas por sí o brindadas por otros como espacio textual y en el mismo escalón que su literatura, nos permiten delinear una identidad que, a su vez, dejará reinscribir su textualidad más tradicional. Una y otra hablan de otra cosa más allá de lo que dejan ver o

leer en lo inmediato. Cada uno armará su figura, sabiendo que, a cada paso, a cada instante, puede ser otra cosa. Las fotos de Cortázar, sus retratos, como una especie genérica de la autoficción de autor que hace a un momento, indisociable, del proceso de escritura y al de lectura, incluso en sus modos de circulación y consumo. Invitan al reconocimiento, la cordialidad indiferenciada, la existencia social de cierta literatura y ciertos sujetos que se ponen, se exponen, como diferentes, descentrados, desenfocados: afirmación paradójica de una presencia de autor que se alimenta y refuerza en ella dando lugar a una literatura que se reconoce, en verdad, entre otras cosas por ello.

Cortázar, quien se expuso desde un “fuera de campo”, construyó su figura de autor desde esta perspectiva, convirtiendo la excentricidad en valor consagratorio. Esta operación consiguió no sólo representar una trayectoria sino que le permitió asentarla, darle entidad. Desde este lugar, paradójicamente, Cortázar se dio a leer, convirtiéndose entonces en escritor y consiguiendo, además, que lo que hoy se considera en buena parte buena literatura deba, necesariamente, pasar por este espacio de lo excéntrico.

NOTAS

1 Este libro presenta una colección de textos dispersos, escritos por Cortázar a lo largo de su vida. Encontrados en su mayoría en un viejo mueble sin revisar, se trata de géneros varios, de distintos orígenes y obedecen a diferentes propósitos. Hay cuentos desconocidos y otras versiones de relatos publicados, episodios o historias inéditas (o descartadas) de Cronopios y de Famas o de *Un tal Lucas* (1979), un capítulo desgajado de *Libro de Manuel* de 1973 (en *Salvo el crepúsculo* -1984- había aparecido “La noche de Lala”, también desechado según el autor hasta ese momento), discursos escolares de su época de maestro en Chivilicoy, prólogos, artículos sobre arte y literatura, crónicas de viaje, estampas, notas políticas, autoentrevistas, poemas y textos inclasificables, entre otras páginas. Editados por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, resultó para los estudiosos un excelente espacio de prueba a fin de reafirmar o refutar ciertas hipótesis planteadas a lo largo de años y observar particularidades que podrían hacer a la crítica genética. Esto también revela la necesidad de contar con una edición crítica sobre los textos publicados por el escritor, los publicados de manera póstuma según sus indicaciones y los encontrados al azar. “Inesperados” es el mejor nombre para estos papeles que aparecieron según Bernárdez dentro de una cómoda sin revisar. No se me escapa que, desde 2003, al menos hasta el 2007, la editorial española Galaxia Gutenberg venía publicando lo que llama *Obras Completas*, al cuidado de Saúl Yurkievich, muerto en 2005. Con anterioridad, la Editorial Alfaguara

había comprado los derechos a Editorial Sudamericana, que los tuvo hasta la muerte del escritor e, incluso, hasta la publicación de *Divertimento* (1986 [1949]), *El examen* y luego *El diario de Andrés Fava*, ambas novelas de 1950, publicadas en 1986 y 1995 respectivamente. Hoy, Alfaguara es elegida por Bernárdez para la difusión de los textos cortazarianos. De cualquier manera, en todos los casos, se hace necesaria una edición crítica filológica puesto que fragmentos reiterados, parecidos, elididos, insospechados, aparecen a cada momento en la producción cortazariana, reclaman el cotejo y esperan hipótesis interpretativas acerca de las decisiones. Como sabemos, por la entrevista a Álvarez Garriga que realizara Susana Reinoso para el diario *La Nación* el día de la multitudinaria presentación de *Papeles inesperados* en la Feria del Libro de Buenos Aires (mil doscientas personas según la saturada capacidad de sala), “Los textos que Cortázar no quiso publicar los quemó a todos [se refiere a Bernárdez]. Por ejemplo, su primera novela infantil «Las nubes y el arquero», y otra novela juvenil que era un soliloquio de 500 páginas. Otros papeles se destruyeron con los años. Por voluntad de Cortázar, Aurora puede disponer y publicar todo lo que él dejó al morir. Ella no es una lectora cualquiera, además de ser la gran compañera de Cortázar”, y por otro lado, que “No queda material para otro libro. Quedan algunos textos que no eran necesarios, porque se trataba de versiones alternativas de escritos que ya teníamos. Por lo demás, quedan sus cuadernos de notas, que la propia Aurora depositó en la Universidad de Princeton, porque de publicarse debería haberse hecho una edición crítica.” Extrañas palabras: aquello que descartó el escritor –las versiones alternativas– es lo que más nos interesa a los estudiosos, así como las valiosas notas depositadas en Princeton.

2 Se trata de ciento veintisiete misivas, escritas entre febrero de 1950 y febrero de 1983, trece tarjetas postales y un recorte publicitario que Cortázar envió a Eduardo, a María y a su hija Maricló. Cortázar, quien habría de entablar una duradera amistad con Eduardo Alberto Jonquières, cuatro años menor, lo conoce cuando hace sus prácticas pedagógicas para graduarse como maestro en la Escuela Normal Mariano Acosta, en Buenos Aires, a mediados de la década de 1930. En las cartas, Cortázar revela detalles de su vida en Francia, secretos de su obra y su mirada sobre el arte. Eduardo –según recuerda Bernárdez en el prólogo realizado por Carles Álvarez Garriga (de allí son los datos aquí vertidos)- era un alumno particularmente brillante, gran lector, poeta y ya buen dibujante. A la muerte de Jonquières, ocurrida en París en el año 2000, María Rocchi, su viuda, las encontró en el archivo familiar y las dio a publicar. La amistad entre Cortázar y Jonquières se afianzó a partir de 1946, con el regreso a Buenos Aires tras su período de profesor en Mendoza. Casados Eduardo y María, vivieron en la casa de la calle Ocampo “De esas reuniones -puntualiza Aurora- queda un divertido testimonio: ‘El extraño caso criminal de la calle Ocampo’, publicado en *Papeles inesperados*.” Estas cartas ofrecen la imagen de Cortázar correspondiente a los años de su instalación definitiva en Europa entre 1951 y 1955 y nos informan, con detalle sobre un período del que apenas se tenía noticia. Se accede con ellas a parte de su construcción intelectual porque, a la formación literaria, se suma aquí “el aprendizaje de la mirada”. Añade a la vista de la obra de los grandes maestros de la pintura, clásica y moderna, el descubrimiento de la ciudad, objeto vivo y fascinante como el mejor libro. Camina sin rumbo por las calles, dice otra vez Bernárdez, descubre patios misteriosos, jardines escondidos, papeles arrancados en los que el azar organiza otras armonías. Está atento a lo que habitualmente pasamos por alto. Aprende a mirar.

3 Los tres primeros volúmenes aparecieron en febrero de 2012 y en abril los tomos 4 y 5 de la serie *Cartas* que incluyen fragmentos suprimidos en una primera edición del 2000 (a cargo de Bernárdez con la colaboración de Gladis Yurkievich). Como puede observarse, decisiones de publicación, y edición, más allá de las decisiones del escritor resultan fundamentales de esclarecer a la hora de trabajar sobre la noción autor: un trabajo ambicioso que incluye juridicidad internacional fuera de nuestro alcance. Como se declara en el prólogo “el escritor guardó muy pocas copias de sus epístolas por lo que se consultó a amigos, conocidos y especialistas que sí las habían conservado. Así, más de mil ochocientas cartas, telegramas y tarjetas postales forman la versión corregida y aumentada de la correspondencia de Cortázar por cuenta de Bernárdez y nuevamente Álvarez Garriga. Estos textos permiten reconstruir la gestación de algunas de sus obras cruciales como *Historias de cronopios y de famas* (1962) y *Rayuela* (1963), así como la consolidación del *boom* de la literatura latinoamericana que lo tuvo entre sus protagonistas.

4 Se trata de un libro-objeto que reúne memorias, relatos, cartas y fotografías del autor. Más que un libro para leer es un libro para mirar, tal como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) o *Último Round* (1969). Este álbum nació en Argentina (idea de la directora de Alfaguara en Buenos Aires, Julia Salztmann, de Bernárdez y, otra vez, Carles Álvarez Garriga) y lo diseñó en Barcelona Sergio Kern. Se perfila como “un gesto de amor a Cortázar, a él como persona (pues el álbum es en un porcentaje altísimo sobre su vida personal) y a él como escritor”, como “el mejor homenaje”, tal las palabras del director de Casa de América, Toni Travería, el día de la presentación del libro allá, para cuando se cumplían treinta años de la muerte de Cortázar (reseña del evento de Juan Cruz Ruiz para el diario *Clarín*, 09-02-2012. Véase en línea http://www.clarin.com/sociedad/Azar-ingenio-recuerdos-album-cortazar_0_1081692025.html). Textos breves, fotografías personales de diferentes épocas y fotografías de objetos personales, postales de viaje, tapas y contratapas de sus primeras ediciones, se combinan con papeles sueltos, inéditos y entrevistas. Si bien quienes tuvieron la idea aseguran que se trata de un libro de y para Cortázar, habría que aclarar que estamos en presencia de una compilación con interesante diseño: la cuestión de crítica filológica se vuelve más difícil, llenándonos de interrogantes y, como críticos especializados, nos deja al margen. Se trata de un texto para el gran público.

5 “No son las obras las que se ponen en contacto sino las personas, quienes, sin embargo, lo hacen por intermedio de las obras” dicen Bajtín y Mendeved en *El método formal en los estudios literarios*, citado por Williams (*Políticas del Modernismo* 213).

6 Trabajé este aspecto en “Una cuestión de sintaxis: escribir sin definiciones. *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar”, para ser presentado en el VIII Congreso Internacional Orbis Tertius “Literaturas Compartidas”, realizado entre el 7 y el 12 de mayo de 2012 en la ciudad de La Plata.

7 Y sigue diciendo “-Uno tiende a asociarlo con Olivera, el personaje de *Rayuela*. Era un hombre muy buen mozo y muy vanidoso. Se levantaba el cuello del impermeable para manejar, se ponía los anteojos en el auto, se los quitaba apenas bajaba porque no le gustaba que lo vieran con anteojos. Después, al contrario, ya cuando se vistió de guerrillero se dejó los anteojos. [...] -Ahí cambió todo. De mujer, de look. Ya estaba con Ugne Karvelis. Cuando se dejó la barba, me escribía: “Cuando me corte

la barba te llamo para que me hagas fotos”. Pero ya se había puesto como un señor grande, más serio. Antes era un tipo divertido, con mucho sentido del humor y a la vez seductor. Muy cariñoso, de tocarte las manos, de pasarte las manos por el pelo. Cada vez que nos veía nos preguntaba por Buenos Aires, por el idioma. Lo fascinaba y lo divertía el lenguaje cuando le decíamos palabras que se usaban en ese momento. Él, feliz, anotaba todo.” (Guerriero, Leila. “Cortázar, por Sara Facio: homenaje al amigo.” Véase la Página oficial supervisada por Aurora Bernárdez, viuda, albacea y heredera universal del legado del autor ©ClubCultura donde aparece esta foto (<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/cortazar/index.html>).

8 En medio de la Guerra Fría, se habían dado en Cuba serios problemas de dogmatismo que llevaron a la expulsión o el encarcelamiento de varios intelectuales que de una forma u otra disentían con Fidel Castro y, especialmente, por su vinculación con la Unión Soviética, la que había armado a Cuba convirtiendo la isla en una potencia armamentística. Como protesta por la conducta de Cuba hacia algunos de sus intelectuales, entre otros a Heberto Padilla, una parte importante de los escritores más reconocidos en ese momento, y asiduos visitantes, rompieron con la Isla a través de una carta que produjo gran escándalo. En principio, Cortázar la suscribió, luego se retractó y confirmó públicamente su apoyo a la Revolución Cubana y a Fidel con el célebre poema *Policrítica en la hora de los chacales* publicado en el número monográfico que *Cuadernos de Marcha*, la revista uruguaya, dedicara al “caso Padilla” en mayo de 1971.

9 Véase “Los peregrinos de la tumba de Julio Cortázar”. Diario *La Nación*, 12 de febrero de 2014. Este fenómeno merecería ser tratado en otro trabajo, en especial y en relación con las reflexiones realizadas por Georges Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira*, según la cadena de nuevas configuraciones de autor-muerto. Así y todo, y sin afrontar el tema de la tumba, utilizaré aquí su productiva noción sobre el ver en “lo que nos mira” con respecto a la fotografía.

10 La serie de imágenes pintada entre 1928 y 1929 que al pie lleva la frase “Esto no es una pipa”.

OBRAS CITADAS

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2011 [1980]

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Bocchino, Adriana. “Julio Cortázar: del género literario al género discursivo. Otra manera de pensar las cosas”. *Casa de las Américas* 195 (1994): 8-14.

Cortázar, Julio. “Las babas del diablo”. *Las armas secretas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1959.

---. “La foto salió movida”. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro.1962.

- . "Algunos aspectos del cuento". *Casa de las Américas* 15-16 (1962-63): 3-14.
- . *Cortázar lee a Cortázar*. LP. Montevideo: Ed. Laberinto, 1967.
- . "Policrítica en la hora de los chacales". *Cuadernos de Marcha*, (1971) número monográfico.
- . "Apocalipsis en Solentiname". *Alguien que anda por ahí*. Madrid: Alfaguara, 1977.
- . *Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2003-2007.
- . *Papeles inesperados*. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga editores. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.
- . *Cartas a los Jonquières*. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga editores. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- . *Cartas*. Tomos 1 a 5. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga editores. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- . *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico*. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga editores. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- Facio, Sara. *Julio Cortázar*. Buenos Aires: La Azotea, 2004.
- Fresán, Rodrigo. "Fotografía. El archivo Cortázar de Aurora: Cara Tomada.". *Diario Página 12*, Suplemento *Radar Libros* 8 de octubre de 2006. Vista en línea: 09-04-2014. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3303-2006-10-08.html>
- Guerriero, Leila. Entrevista de Leila Guerriero. *La Nación*. 16 de mayo de 2004. Vista en línea 09-04-14 <http://www.lanacion.com.ar/600260-cortazar-por-sara-facio-homenaje-al-amigo>.
- Guibert, Rita. "Un gran escritor y su soledad". *Life* en español Volumen 33, 7, (1969): 45-55. Fotos de Pierre Boulat.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Rama, Ángel. "El boom en perspectiva". *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984. 51-110.
- Reinoso, Susana. "Papeles inesperados: el último legado de Julio Cortázar". *La Nación*. Suplemento Cultura (Entrevista a Álvarez Garriga), 12 de Mayo de 2009. Vista en línea 09-04-14 <http://www.lanacion.com.ar/1127187-papeles-inesperados-el-ultimo-legado-de-julio-cortazar>.
- Rojo, Alba C. de y Felipe Garrido (investigación y selección de fotografías y textos). *Cortázar. Iconografía*. México: FCE, 1985.
- Ruiz, Juan Cruz. "Azar, ingenio y recuerdos en el álbum Cortázar de la A a la

Z". *Clarín*, 09 de febrero de 2012. Vista en línea 09-04-14 http://www.clarin.com/sociedad/Azar-ingenio-recuerdos-album-Cortazar_0_1081692025.html

Salas, Horacio. "Julio Cortázar: la ubicuidad de exiliado", *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366 (1980): 84-105.

Williams, Raymond. *Políticas del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Bs.As.: Manantial, 1997.