

Ediciones genéticas, políticas afectivas y escrituras desfasadas: aportes para una lectura *desde* los archivos

Juan Pablo Cuartas¹

Luciana Di Milta²

Lisandro Relva³

Resumen

El presente artículo reúne avances de tres investigaciones sobre archivos de escritores latinoamericanos –Mario Bellatin, Julio Cortázar y Darío Canton– desarrolladas en el marco del proyecto “El archivo como política de lectura. Reformulaciones teóricas y metodológicas en América Latina en torno a Archivos de escritores y artistas”, radicado en la Universidad de La Plata, Argentina. El hilo conductor que articula los tres apartados es la noción de “intervención”, entendida como conjunto de acciones que involucran a lxs investigadorxs en las distintas etapas de un proceso de archivación y que responde a dos necesidades: resguardar los documentos y hacer visibles (y legibles) ciertas zonas de los archivos de escritores. La asignación de un marco teórico metodológico a una edición crítico-genética (archivo Bellatin), el pasaje de un documento del ámbito privado al público (archivo Cortázar) y la puesta en relación entre archivo e imágenes de escritor (archivo Canton) constituyen una muestra sucinta de las intervenciones realizadas como parte de un trabajo a largo plazo, individual y colectivo, que reflexiona permanentemente *desde* la especificidad de los archivos latinoamericanos.

Palabras clave: Mario Bellatin; Julio Cortázar; Darío Canton; Archivos de escritores; Lectura.

Revista de
Crítica Genética
ISSN 2596-2477

N. 49 • 2023

Submetido:
24/03/2023

Aceito:
31/05/2023

-
- 1 Juan Pablo Cuartas es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y por la Université de Poitiers. Es, además, ayudante diplomado de la cátedra de Filología Hispánica (UNLP). E-mail: jcuartas@fahce.unlp.edu.ar.
 - 2 Luciana Di Milta es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Desde 2016 investiga y organiza el archivo Canton. E-mail: lucianadimilta@gmail.com.
 - 3 Lisandro Relva es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y por la Université de Poitiers. Ha trabajado con la obra de Julio Cortázar desde una perspectiva archi-filológica. E-mail: lisandrorelva93@gmail.com.

Resumo

Este artigo reúne avanços de três projetos de investigação sobre os arquivos de escritores latino-americanos - Mario Bellatin, Julio Cortázar e Darío Canton - desenvolvidos no âmbito do projeto "O arquivo como política de leitura. Reformulações teóricas e metodológicas na América Latina em torno dos Arquivos de Escritores e Artistas", com sede na Universidade de La Plata, Argentina. O fio condutor comum que percorre as três seções é a noção de "intervenção", entendida como um conjunto de ações que envolvem investigadores nas diferentes fases de um processo de arquivo e que responde a duas necessidades: salvar documentos e tornar visíveis (e legíveis) determinadas áreas dos arquivos dos escritores. A atribuição de um quadro teórico metodológico a uma edição crítico-genética (arquivo Bellatin), a passagem de um documento da esfera privada para a esfera pública (arquivo Cortázar) e a relação entre arquivo e imagens de escritores (arquivo Canton) constituem uma breve amostra das intervenções realizadas no âmbito de um trabalho a longo prazo, individual e coletivo, que reflete permanentemente sobre a especificidade dos arquivos latino-americanos.

Palavras-chave: Mario Bellatin; Julio Cortázar; Darío Canton; Arquivos de escritores; Leitura.

Abstract

This article brings together advances from three research projects on the archives of Latin American writers - Mario Bellatin, Julio Cortázar and Darío Canton - developed within the framework of the project "The archive as a politics of reading. Theoretical and methodological reformulations in Latin America around Writers' and Artists' Archives", based at the University of La Plata, Argentina. The common thread that runs through the three sections is the notion of "intervention", understood as a set of actions that involve researchers in the different stages of an archiving process and that responds to two needs: to safeguard documents and to make certain areas of writers' archives visible (and legible). The assignment of a methodological theoretical framework to a critical-genetic edition (Bellatin archive), the passage of a document from the private to the public sphere (Cortázar archive) and the relationship between archive and writer's images (Canton archive) constitute a brief sample of the interventions carried out as part of a long-term, individual, and collective work, which permanently reflects on the specificity of Latin American archives.

Keywords: Mario Bellatin; Julio Cortázar; Darío Canton; Archives of writers; Reading.

Introducción

El siguiente trabajo surge del cruce de tres comunicaciones presentadas en el 15º Congreso Internacional del APCG. “La crítica genética en portugués: escrituras y procesos creativos desde América Latina”, realizado el 12 de octubre de 2022, en la ciudad de La Plata. La propuesta consiste en repasar tres pesquisas que forman parte de un grupo integrado en torno al programa de investigación “El archivo como política de lectura. Reformulaciones teóricas y metodológicas en América Latina en torno a Archivos de escritores y artistas”, radicado en la Universidad Nacional de La Plata.

Los recorridos en cuestión, vinculados a dos escritores argentinos (Julio Cortázar y Darío Canton) y uno mexicano (Mario Bellatin), son abordados por una misma mirada que, desde el archivo, apuesta a dar con aquello que surge del cruce, del enfrentamiento y del encabalgamiento de espacios y tiempos heterogéneos cuestionando saberes y decires ya hace tiempo sedimentados. Una investigación, dice Didi-Huberman, implica un movimiento que, si bien puede tener una formulación primera, está atenta a la aparición incalculable de otra cosa. En este sentido, la doble vida de una investigación reside en que esta cosa fortuita, que es imperitante para la pregunta original, sí ofrece una “apertura heurística, la experimentación de la investigación como encuentro, otro tipo de conocimiento”.⁴

Estas investigaciones dibujan trayectorias cercanas en la medida en que recorren el archivo, el pasado, no para generar resonancias idénticas y banales, sino para que aparezca aquello que del pasado camina hacia el futuro.⁵

1-La captura de una fuga: sobre una edición crítico-genética de *Salón de belleza* de Mario Bellatin

El proyecto de una edición crítico-genética de *Salón de belleza* de Mario Bellatin se enmarca en más de una década de trabajo con los papeles personales del escritor, que cuenta en la actualidad con más de 4000 documentos en salvaguarda. El archivo comenzó a gestarse a partir del año 2010, con manuscritos provenientes de México, y en el año 2011, en Lima, Perú, depositados por Bellatin en la recientemente conformada Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores (CriGAE) dentro del CTCL-IdIHCS (UNLP-CONICET). Se trata de una edición científica⁶ de *Salón de Belleza*, cuarta novela de Mario Bellatin, escritor mexicano cuya propuesta literaria rompe con lugares comunes de la literatura latinoamericana de los últimos años. Se busca editar, por un lado, el recorrido pretextual de aquella novela, el camino de manuscritos que dejó hasta su publicación y, por otro lado, su diseminación modular en el conjunto de textos que siguió a *Salón de belleza*, es decir, las

4 DIDI-HUBERMAN, G. **Fasmas**: Ensayos sobre la aparición 1. Santander: Shangrila, 2015, p. 12.

5 HAMACHER, W. Tesis 77. En: **95 tesis sobre la filología**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011 p. 29.

6 COLLA, F. Los modelos editoriales. En: **Archivos**: cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, 2005, p. 139.

numerosas réplicas y fragmentos de esa novela que aparecen en otros textos y relatos del autor.⁷

El proyecto continúa y consolida una política de acceso abierto que pone a disposición el trabajo que se viene desarrollando en relación a la digitalización y salvaguarda de los manuscritos del autor en el repositorio Arcas (FAHCE-UNLP)⁸ a través de la incorporación de la masa documental ya organizada y descripta, además de que contribuye al estudio de archivos de escritores latinoamericanos a través del análisis puntual de un caso que hace del archivo su principio constructivo.⁹

En esta línea, proponemos exponer esta forma constructiva bellatiniana por medio de la edición de un libro que haga *visilegible*¹⁰ la operatoria bellatiniana, siempre por medio de una lectura atenta que haga tangible aquellos objetos o zonas que han quedado a la espera de ser detectados y que simultáneamente se constituyen con la detección.¹¹ Es así que la edición no sólo ofrecerá una lectura crítica de la operatoria bellatiniana, sino que la hará visible por la propia forma de la publicación. Se tratará de editar un recorrido creativo –el de una novela en particular– mostrando el movimiento de fragmentos de escritura de esa novela en diferentes publicaciones (poética modular) o de la emergencia o recomienzo de elementos de aquélla en nuevas escrituras (escritura partitiva).¹²

La elección de la novela a editar, *Salón de belleza*, se realiza en virtud de la emergencia actual e incesante de sus fragmentos como de su universo imaginario en las nuevas producciones del autor, sean reescrituras (*Lecciones para una liebre muerta* [2005]), comentarios (*Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez* [2015]) o transposiciones en otros registros de aquella obra (Cine-

7 Según Bénédicte Vauthier, la “poética de la modularidad” consiste en ensamblar, en la construcción de una obra en marcha, “módulos” textuales procedentes de otros textos o producciones ya publicadas en VAUTHIER, B. (ed.); JARNÉS, B. **Castelar, hombre del Sinaí** (Vol. 104). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2001, p. LXXV.

8 Disponible en: <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/mario-bellatin>.

9 CUARTAS, J.P. (2022) **Del archivo de escritor al escritor de archivo**. La escritura partitiva de Mario Bellatin (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Doctor en Letras. Sin publicar. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2193/te.2193.pdf>.

10 Élida Lois, citando a Gresillon apunta: “El sentido es siempre una construcción progresiva, y el geneticista debe reconstruir el sentido de un objeto visible y legible a la vez”, un “objeto visilegible” (Lois, Élida, “Las distintas orientaciones hermenéuticas de la investigación geneticista” en COLLA, F. Op. cit. p. 95.

11 Véase ANTELO, R. **Archifilologías latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento**. Villa María: Eduvim, 2015; HAMACHER, W. Op. cit.; DERRIDA, J. **Mal de archivo**. Una impresión freudiana. Buenos Aires: Trotta, 1997.

12 Se trata de una escritura que tiene al fragmento o a la parte de escritura como centro genético o de producción general. Para un mayor desarrollo de la idea, véase CUARTAS, J. P. **Del archivo de escritor al escritor de archivo**. La escritura partitiva de Mario Bellatin (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2022. Sin publicar.

vivo [2015]).¹³ Esta atención al retorno de la novela o de sus elementos modulares será acompañado por un enfoque filológico que no se plantea la cuestión del origen como génesis, sino como emergencia, urgencia o imprevisto. En este sentido, la operatoria crítica y editorial consiste en cruzar, confrontar y encabalganar tiempos y espacios heterogéneos, con la convicción de que están “regidos por el *con*, por la articulación, más que por una esencia pretendidamente común o compartida”.¹⁴

El interés especial en esta novela es que ha sido incluida recientemente en antologías sobre enfermedades, pestes y pandemias,¹⁵ especialmente en razón de los estragos internacionales ocasionados por el Covid 19. De todas formas, existe un antecedente. En el año 2006, con la expansión de la gripe aviar, el escritor se mostraba satisfecho con la incidencia que su novela tenía en aquella situación, que permitía despegar a *Salón de belleza* de su contexto inicial, el de otra plaga, el HIV y los estragos que causó en los ochentas. Recuerda el escritor: “Y la batalla ganada fue que en un diario de México, cuando pusieron libros de peste incluyeron también *Salón de belleza*. Entonces lograron sacarlo del contexto en donde había sido escrito”.¹⁶ En este sentido, no se trata sólo de la mutación que tiene la novela con el correr de las ediciones, a mano del propio autor, sino también de aquellos efectos incalculables proporcionados por aquella otra mutación, la del contexto y la variación inherente a la transmisión y recepción de su escritura.

En este sentido, propondremos un dossier de *Salón de belleza* que consigne tanto los manuscritos mecanografiados e impresos, como las escrituras que a modo de glosa se refieren al contexto de producción de aquella novela (*Lecciones para una liebre muerta* 2005; *Disecado* 2011), así como las más recientes reescrituras del autor abarcando el uso de la obra en otros registros artísticos. El objetivo, entonces, es la constitución de una edición científica que proporcione un ordenamiento legible y relevante del recorrido textual de *Salón de belleza*, además de facilitar un abanico de hipótesis acerca del trayecto general de la escritura bellatiniana, mostrando los recodos menos visibles en términos de efectos de sentido.

13 *Salón de belleza* aparece publicada por primera vez en 1994, en la edición de Jaime Campodónico (Lima). Tendrá nuevas ediciones en 1995, en 1997, en 1999 y en sendas recopilaciones de sus relatos tituladas *Obra reunida* de 2005 y 2013. También fue el texto que dio comienzo a *Los cien mil libros de Mario Bellatin* y el primero con el cual estableció relaciones con la editorial argentina Eloísa Cartonera.

14 ANTELO, R. *Archifilologías latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2015, p 263.

15 Véase como ejemplo FLORES, G. Los virus y las epidemias, contadas en cinco novelas de ficción. En: **El Comercio**. Quito, 15 de febrero de 2020. Disponible en: <https://cienciaficcionecuador.wordpress.com/2020/04/03/los-virus-y-las-epidemias-contadas-en-cinco-novelas-de-ficcion-gabriel-flores/>.

16 BELLATIN, M. Me siento escritor, cuando voy describiendo. **Boletín Spondylus**. Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar. Disponible en: <https://www.uasb.edu.ec/entrevistas/mario-bellatin-34me-siento-escritor-cuando-voy-describiendo-34-ID35125/>.

Nos referimos, en términos más teóricos, al carácter “semoviente” del archivo,¹⁷ en tanto el escritor pone en funcionamiento una lectura creativa y una actualización del propio material acumulado, que requiere una definición de archivo específica para los papeles personales o archivos privados, una definición que pueda dar cuenta de esa dinámica de lecto-escritura por parte del autor donde caen la interpretación siempre dinámica de su propia obra, la experimentación con otras prácticas artísticas, y el propio libro en su dimensión editorial como objeto de preocupación estética.¹⁸

Para esto la edición será de carácter híbrido en el sentido de que se tratará de una propuesta en papel, en donde se presentará una transcripción de todos los documentos mencionados que, al mismo tiempo, estarán localizados digitalmente en el sitio de *Arcas*. La legibilidad de la propuesta y de su necesario recorte consta de dos partes. Por un lado, se tratará de hacer visible el movimiento modular de los fragmentos y de la escritura bellatiniana por medio de un dispositivo editorial que presente el aspecto partitivo, fragmentario y autónomo, de cada texto o escritura; es decir, se apuntará a instaurar un pacto de lectura y de recepción por medio del cual el lector perciba no sólo las partes de escritura sino la posibilidad de movimiento y montaje que habilitan. Por otro lado, esta estrategia estará compensada por el hecho de que cada documento utilizado estará presentado en *Arcas* con su correspondiente imagen y acompañada de su transcripción y comentario, con vistas a no descuidar la contextualización histórica de las escrituras.

La edición dará cuenta de otro eje de trabajo escritural del autor: su labor con el fragmento, con la sesión de escritura, en tanto recorte temporal dedicado a escribir sin planificación previa. Se trata de pensar, operación inescindible de la construcción editorial, los límites de una escritura donde el retorno de elementos no se da ahora en las formas de la reescritura o de la recolección de partes del archivo, sino por medio del recomienzo de aquellos en una nueva redacción: por ejemplo, personajes de una novela presentándose en otro texto. Es decir, los fragmentos nuevos, las sesiones de escritura bellatiniana, no continúan una obra o universo premeditado, sino que resultan de una escritura que siendo nueva, separada del trabajo anterior, implican una relectura y cambio de valencias en los textos publicados o estados de archivación relativamente más estables; en una palabra, en el archivo, al cual contribuyen a reabrir mostrando su carácter “semoviente”¹⁹, en tanto el escritor pone en funcionamiento una lectura creativa que actualiza el propio material acumulado.²⁰

17 Id. La potencialidad del archivo/ La potentialité de l'archive. En : **El archivo como política de lectura/ L'archive en tant que politique de lecture**. Editions des archives contemporaines, France (en prensa).

18 EPPLIN, C. “Mario Bellatin y los límites del libro”. (Ortega J.; Dávila L.) **La variable Bellatin**. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012.

19 ANTELO, R. Op.cit. (en prensa).

20 Un ejemplo de este tipo se relaciona con la figura del “Filósofo travesti”, que emerge en escritos del 2015, y que, al menos en lo afirmado en esos textos, aquél tendría un papel importante en la escritura de *Salón de belleza* pese a que no se lo mencione en esa publicación.

En este sentido, el análisis crítico que acompañará la edición es homologable a la lógica de construcción bellatiniana presente en sus reescrituras: dejando de lado ciertas precauciones historicistas que reducen el material a la expresión de épocas o sociedades determinadas, se hará foco en la articulación de distancias para hacer emerger una suma de vestigios de experiencias del pasado que deben ser resignificadas a la luz de las urgencias del presente. Según veremos, la lógica bellatiniana corre pareja a la archifilología latinoamericana, que consiste en el gesto crítico de cruzar, confrontar y encabalgan tiempos y espacios heterogéneos, con la convicción de que están, volvemos a citar, “regidos por el *con*, por la articulación, más que por una esencia pretendidamente común o compartida”.²¹

2-“Amor por Nicaragua”: una relectura afectivo-archivística del vínculo entre Julio Cortázar y el sandinismo

El vínculo intenso entre Julio Cortázar y el sandinismo en Nicaragua comienza hacia 1976 en un tiempo histórico en que la revolución era aún insurrección y no administración gubernamental, con la visita clandestina del escritor a la comunidad cristiana de Solentiname gestada por Ernesto Cardenal, una visita que daría lugar al relato “Apocalipsis de Solentiname”. Según el crítico Delgado Aburto, 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”.²² En otras palabras, sería el responsable de darle una “inscripción latinoamericana” al proyecto revolucionario sandinista. En esta parte nos interesa volver sobre la relación entre Cortázar y el sandinismo –y en particular, sobre la experiencia comunitaria de Solentiname– mediante una relectura en clave afectiva y archivística de la amistad del escritor argentino con el editor alemán Hermann Schulz.

Hermann Schulz es un escritor, editor y militante político alemán. Nacido en 1938 en Nkalinzi (Tanzania), hacia 1966 funda en la ciudad de Wuppertal (Alemania) la editorial independiente Peter Hammer, nombre cuya historia explica en buena medida el deseo colectivo del que nace el proyecto: en verdad, nunca ha habido un tal Peter Hammer sino que se trata de una traducción del francés “Pierre Marteau”, una casa editorial ficticia a la que desde el siglo XVII ciertos autores de Francia, Alemania y Holanda se han remitido para evadir el control y la persecución política. Decidido a recuperar el perfil subversivo todavía latente en aquel nombre, desde hace cincuenta y siete años el proyecto publica ininterrumpidamente “Kritische (links-) politische Bücher und Literatur jenseits des Mainstream” (“libros crítico-políticos de izquierda y literatura más allá del mainstream”, traducción propia), mayoritariamente de autorxs de América Latina y África. En 1984, esa casa editorial publica la versión alemana de *Nicaragua tan violentamente dulce*, de Cortázar. Paralelamente, Schulz ha sido parte de los comités de solidaridad con la

21 ANTELO, R. Op.cit., 2015, p. 263.

22 DELGADO ABURTO, L. Memorias apocalípticas, administrativas y campesinas: por una crítica de la memoria del sandinismo. **MERIDIONAL**. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, número 2, 2017, pp.107–131.

revolución sandinista sostenidos por más de treinta años desde diversas ciudades europeas –fenómeno conocido en español como “hermanamientos de ciudades”–, lo que le ha permitido viajar a Nicaragua en cerca de treinta oportunidades.

En el marco de una reciente estancia de investigación doctoral en la Universidad de Wuppertal, tuvimos oportunidad de visitar y entrevistar a Schulz sobre su vínculo con Cortázar en particular y con Nicaragua y el sandinismo en general. A su vez, durante la preparación de la entrevista, nos encontramos con una intervención del editor en la radio, un registro de unos cuatro minutos de una emisión del 13 de febrero de 1984, en el marco de un homenaje a la muerte de Cortázar ocurrida un día antes, y que forma parte del material digitalizado del Fondo Cortázar del CRLA-Archivos de Poitiers. Estos actos de habla, separados por casi cuatro décadas, permiten pensar lo que se abre y lo que vuelve en el juego de los afectos.

En su intervención radial de 1984, Schulz empieza por comentar rápidamente sus primeros encuentros con Cortázar y el inicio de su amistad:

Hemos encontrado la primera vez en el año 76, cuando la feria del libro [en Frankfurt] tenía el tema “América Latina”. Este fue un encuentro muy corto, dentro de una reunión de escritores bastante aburrida para todos, pero en el año 82 me encontré con él nuevamente en París y él ya sabía que nosotros publicábamos afiches, reproducciones de pintura campesina de Solentiname y él fue un gran admirador de la obra de Cardenal en Solentiname. Él ya estaba allá [en Managua] y tenía gran amor por estos productos culturales, y cuando él lo supo, al ser presentados por Ernesto Cardenal, del que soy editor en Alemania, él me abrazó y dijo: “Un hombre que tiene amor por Nicaragua, es mi hermano para siempre”.²³

Según explica durante nuestra entrevista en su casa de Wuppertal, que tuvo lugar en diciembre de 2021, Schulz y Cortázar se vieron una segunda vez en Nicaragua “pero no en Solentiname, en Managua, en una reunión con bastante gente”.²⁴ Más tarde, tras el triunfo de la revolución y junto a Sergio Ramírez, volvieron a encontrarse en París.

Schulz comenta que, en un primer momento, durante la fase insurreccional, todos los comités de solidaridad trabajaban junto al Frente Sandinista: “Esto fue casi como una religión para nosotros, una visión grande para el futuro tal vez de todo el Tercer Mundo”.²⁵ Pero ya para 1985, después de lo que considera “contradicciones”, “maniobras” y “problemas ideológicos”²⁶ al interior del Frente –fundamentalmente entre Daniel Ortega y Ramírez, respectivos presidente y vicepresidente de Nicaragua–, muchos de los comités deciden descentralizar el dinero reunido y colaborar a través de

23 SCHULZ, H. **Intervención radial**. 1984. Fondo Cortázar del CRLA-Poitiers. Disponible en: <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/2283>. Acceso en: 24 mar 2023.

24 SCHULZ, H. (2021)

25 Íbid.

26 Íbid.

“hermanamientos de ciudades” (llegó a haber cerca de ochenta, entre las que se contaban las ciudades alemanas de Wuppertal, Hamburgo y Hannover). “Nosotros no queríamos que alguien rompa nuestros sueños”,²⁷ dice Schulz, quien recuerda la ayuda recibida durante su primer viaje a Nicaragua, en 1969, por parte de Rosario Murillo, entonces secretaria del periódico La Prensa.

Durante la entrevista vuelven a aparecer –reiteradas veces– ciertos comentarios o informaciones brindadas por Schulz en su intervención de 1984. En esa distante aparición radial, él se refiere a su libro *Nicaragua. Eine amerikanische Vision* (Rowohlt, 1983, *Nicaragua. Una visión americana*, traducción propia), suerte de libro álbum de la revolución sandinista en el que aparecen traducciones alemanas de un fragmento de un artículo de Cortázar, “Diez puntos sobre las íes”,²⁸ y también del poema “Noticia para viajeros”,²⁹ al que –durante la entrevista de 1984– Schulz recuerda como “Llegado a Managua”: “Y él me escribió a mí una carta después muy muy linda, muy de ternura”.³⁰

La mención al pasar de esa carta “muy de ternura” en 1984, grabada en un clip de audio y preservada en el archivo digital del Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA-Archivos) de la Universidad de Poitiers, habilita nuestra pregunta por ese mismo documento, casi cuatro décadas después. Schulz parece tenerlo muy presente. Se levanta de la silla que ocupa en el living de su casa y nos conduce a su estudio, de cuyo escritorio saca un folio con la carta de Cortázar en cuestión y nos la obsequia. La carta ha permanecido inédita hasta hoy.



Fig. 1.

27 *Íbid.*

28 *Id. Nicaragua. Eine amerikanische Vision.* Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1983, p. 133.

29 *Íbid.*, p. 52.

30 SCHULZ, H. 1984 (CRLA-Poitiers)

Transcripción:

Señor
Hermann Schulz
Peter Hammer Verlag GMBH
Postfach 200415 Fohrenst. 33-35
5600 WUPPERTAL 2

République Fédérale d'Allemagne

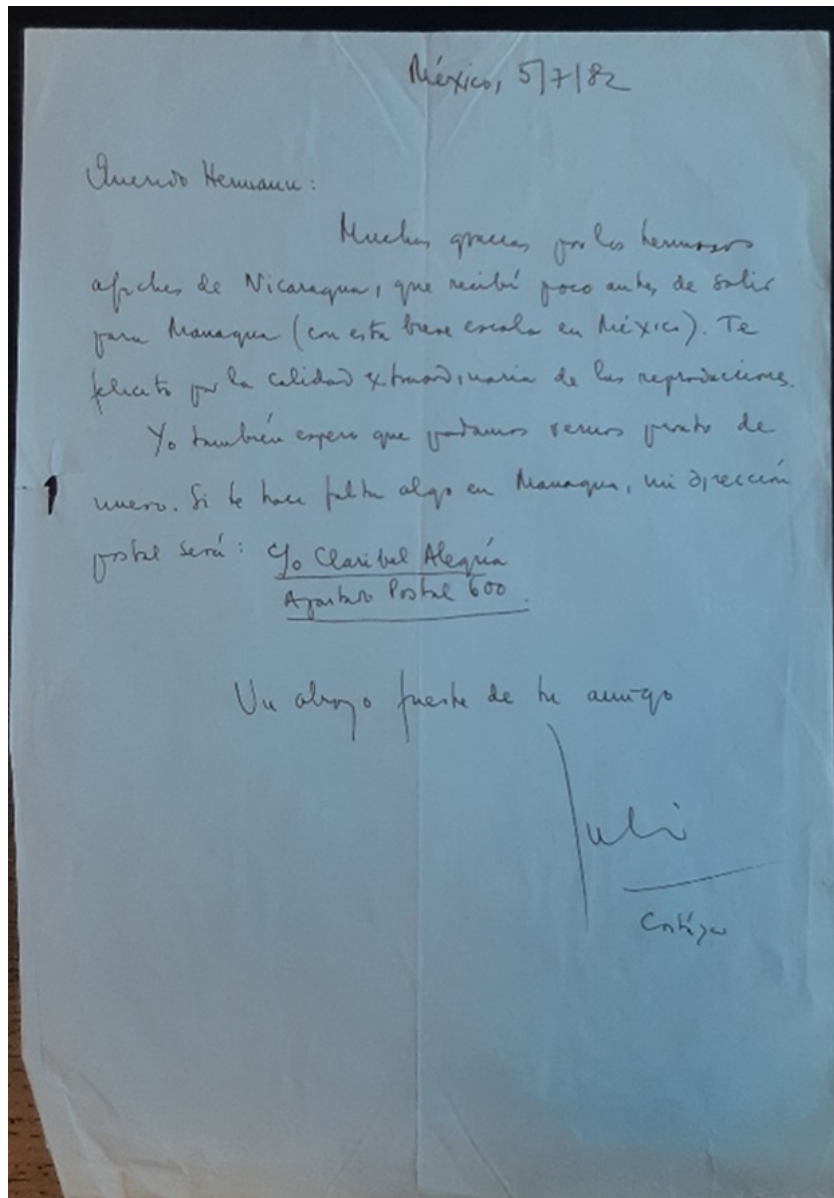


Fig. 2.

Transcripción:

México, 5/7/1982

Querido Hermann:

Muchas gracias por los hermosos afiches de Nicaragua, que recibí poco antes de salir para Managua (con esta breve escala en México). Te felicito por la calidad extraordinaria de las reproducciones.

*Yo también espero que podamos vernos pronto de nuevo. Si te hace falta algo en Managua, mi dirección postal será: c/o Claribel Alegría
Apartado Postal 600*

Un abrazo fuerte de tu amigo

Julio
/_____
Cortázar

Por un lado, recibimos un sobre –horadado por el uso y por una inscripción escritural atribuible al nombre “Julio Cortázar”– en el que coexisten las temporalidades, las espacialidades y las lenguas en tensión del tramado histórico que lo hace posible en tanto materialidad: el envío de una carta por el aire, “PAR AVION”/ “BY AIR MAIL”, en un tiempo anterior a la difusión del correo electrónico; los sellos provenientes de un “México D.F.” –punto de tránsito del autor hacia Nicaragua– hoy convertido en Ciudad de México; la escritura de la destinación sobre el papel azulado, que inscribe la ciudad de Wuppertal en la distribución territorial bipartita de Alemania en el marco de la Guerra Fría; una escritura singular que alterna entre el uso del español (“Señor Hermann Schulz”), del alemán (“Peter Hammer Verlag”) y del francés (“République Fédérale d’Allemagne”); también el tiempo de un cuidado y un resguardo que sostienen, del otro lado, una amistad: tanto la carta como el sobre en cuestión se encuentran guardados en un cajón del escritorio de Schulz, preservados en una carpeta plástica que está, a su vez, dentro de un folio de papel blanco y junto a una copia escaneada en blanco y negro de la carta, a la manera de una hoja de calco. Leídos desde el presente, los cuarenta años (1982-2022) que estas materialidades guardan permiten observar las huellas de un determinado proceso de escritura, de unos trazos singulares –en la firma de Cortázar, la desproporción del tamaño de la inicial del nombre respecto del resto de letras y aún más respecto del apellido. Y es que esos trazos testimonian, también, la circulación de un afecto, un “amor por Nicaragua” (Schulz, 1984, CRLA-Poitiers), y más precisamente, por la experiencia de la comunidad campesina de Solentiname. Esta corriente afectiva, a su vez, se traduce -en esta carta- en una red sensible de agencias culturales: los “afiches hermosos” a los que Cortázar alude en la carta son reproducciones cuidadosas, de una “calidad extraordinaria”, de la pintura campesina de la comunidad, aquella que aparece como obsesión narrativa en “Apocalipsis de Solentiname”. Estos “productos culturales”, en palabras del

propio Schulz,³¹ permitían la subsistencia económica de los campesinos isleños. Esta carta de Cortázar -leída a través de las entrevistas de Schulz -la de 1982 que encontramos en el archivo y la que realizamos en 2021- nos permite delimitar ciertas redes transnacionales, favorecidas inicialmente por la acción de Ernesto Cardenal (recordemos que Cortázar y Schulz son presentados por él), redes que intervienen para efectivizar la internacionalización y la posterior inscripción del arte comunal de Solentiname en un determinado mercado de bienes culturales. Es precisamente el “Cardenal” escrito por Cortázar en “Apocalipsis de Solentiname” el que, riéndose, acusa al narrador protagonista, de nombre Julio Cortázar, de ser un “ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes”³² cuando este se decide a fotografiar los cuadros “en la buena luz” (ibid.) la mañana de la misa de once. En el relato de Cortázar, el gesto contrabandista consiste en sustraer las imágenes a su marco de circulación y comercialización previsto para insertarlas en una forma privada de consumo –la del narrador en su departamento de París– que posteriormente acaba en el desastre visual que da nombre al cuento. Por su parte, la mirada laudatoria de Cortázar sobre la reproducción de las pinturas para ser vendidas en los mercados de arte introduce una heterología, “saber de lo que afecta”, “saber de la irrupción de lo otro en lo mismo”,³³ un saber no asimilable por el principio de identidad, que impide la reducción exotizante de las subjetividades subalternizadas de los habitantes de Solentiname a una esencia naíf/*paradisíaca*, originaria y precapitalista, y complejiza los sentidos culturales alojados en la experiencia de la comunidad.

Nos interesa cerrar esta presentación pensando en lo que la irrupción de esta pequeña carta dispara en una zona del archivo cortazariano: hay un afecto que circula y hace -a la vez que abre- el archivo. Los papeles aparecen cuando uno se pone a estudiar en serio, es decir, con respeto pero también dejándose afectar por esos materiales con los que trabajamos, por las vidas que estos involucran. En este caso particular, una mirada a la vez afectivo-archivística que ponga las escrituras nicaragüenses de Cortázar (sus cuentos, sus ensayos, sus crónicas periodísticas) junto a los actos de habla -archivados y registrados- de Schulz y esta carta desconocida que de pronto *aparece*, puede poner en suspenso algunos sentidos heredados en torno al proyecto sandinista y el vínculo que Cortázar sostuvo con él, dejando ver los modos complejos en que mercado e insurrección, impulso institucionalizador y poder revolucionario instituyente configuran, simultáneamente aunque no sin conflictos, un *estar-en-común* del Solentiname y de la Nicaragua por los que Cortázar escribió y publicó.

31 SCHULZ, H., 1984 (CRLA-Poitiers)

32 CORTÁZAR, J. Apocalipsis de Solentiname. En: **Nicaragua tan violentamente dulce**. Managua: Nueva Nicaragua, 1983, p. 18.

33 MOREIRAS, A. **Tercer espacio, literatura y duelo en América Latina**. Santiago de Chile: LOM/Universidad Arcis, 2013, p. 189.

3- Archivo Canton, un torrente verbal imparable

En algún momento de nuestra investigación, quienes trabajamos con archivos de escritores encontramos indefectiblemente al menos una oportunidad para hacer algún chiste (acaso siempre el mismo, con variaciones) sobre las notas de lavandería de Nietzsche mencionadas en la conferencia *¿Qué es un autor?* de Michel Foucault.³⁴ Nos referimos puntualmente a nuestro trabajo con archivos que han requerido alguna clase de intervención para evitar su pérdida³⁵ o su destrucción; manuscritos y otros documentos que se encontraban –o que aún se encuentran– depositados en domicilios particulares, mezclados con otros papeles y efectos personales, arrumbados en placares o envueltos en paquetes de papel de diario desde hace décadas. De esto trata, como señala Graciela Goldchluk, la especificidad de los archivos latinoamericanos: nuestros fondos necesitan simultáneamente acciones de salvaguarda y modos de lectura propios.³⁶ Desde esta perspectiva, es necesario trabajar en la creación de condiciones adecuadas para que los archivos sean visibles. Cuando se consigue dar a conocer un archivo (y esta es una instancia de la salvaguarda), en el caso de que el productor de ese archivo sea un escritor cuya imagen cristalizada circula en el imaginario social, es posible dar un paso más y pensar a partir de ese acto otros modos posibles de lectura. Es el caso de *Álbum Puig*:³⁷ En este libro, el ejercicio de selección y disposición de los materiales de archivo configura una imagen de escritor diferente a la de aquel Manuel Puig que cuando niño “iba con su madre a la tarde a ver películas de Hollywood en el pueblo”.³⁸ Por el contrario, cuando hacemos intervenciones en archivos de escritores cuya imagen circula de manera restringida, lo que hacemos está claro (al menos en un principio): un trabajo de salvaguarda de un bien cultural que apunta a garantizar a lxs investigadorxs un acceso democrático a la información. Ahora bien, ¿qué es lo que se disputa cuando en lugar de imagen cristalizada hay un nombre de autor pronunciado *sotto voce* y un archivo repartido entre ficheros metálicos y valijas de cuero?

34 FOUCAULT, M. *¿Qué es un autor? Seguido de Apostillas a ¿Qué es un autor?* por Daniel Link. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010, pp. 14-15. El pasaje aludido es el siguiente: “Cuando se emprende el publicar, por ejemplo, las obras de Nietzsche, ¿dónde hay que detenerse? Hay que publicar todo, por supuesto, pero ¿qué quiere decir ese «todo»? Todo lo que el mismo Nietzsche publicó, está claro. ¿Los borradores de sus obras? Evidentemente. ¿Los proyectos de aforismos? Sí. ¿Las tachaduras asimismo, las notas al pie de los cuadernos? Sí. Pero cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una nota de lavandería: ¿obra o no es obra? ¿Y por qué no? Y así indefinidamente”.

35 Con “pérdida” nos referimos tanto a la ausencia de coordenadas para su localización como al hecho de que los archivos puedan ser adquiridos por instituciones extranjeras o particulares que no estén dispuestos a facilitar el acceso a investigadores.

36 GOLDCHLUK, G. El archivo como política de lectura: preguntas en torno a la crítica genética. En *Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*, 2015, Buenos Aires. *Actas*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.12558/ev.12558.pdf. Acceso en: 13 mar 2023.

37 RASIC, M. E.; Calvente, P. *Álbum Puig*. La Plata: Malisia, 2017.

38 PIGLIA, R. *Borges por Piglia*. Segunda clase. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=kZX_gQLMxEM. Acceso en: 13 mar 2023.

Darío Canton (Nueve de Julio, Buenos Aires, 1928) publicó su primer libro de poesía, *La saga del peronismo*, en 1964, aunque comenzó a escribir poesía en la década de 1950. Impulsado desde entonces por una conciencia particular sobre la importancia de conformar su archivo de trabajo, guardó la mayor parte de esos papeles, en buena medida datados y ordenados cronológicamente. A fines de la década de 1970 guarda todos sus manuscritos de poesía en paquetes de papel de diario y se aboca a trazar los ejes de un proyecto que sólo tomará forma en la década siguiente. En ese período, Canton organiza de manera sistemática su archivo literario y personal para leerlo desde una perspectiva de conjunto, y es entonces que se produce una suerte de revelación: esos documentos no sólo dan testimonio de su formación como poeta, sino también del curso de su propia vida. A partir de esta “epifanía” comienza a redactar los primeros borradores de lo que luego será *De la misma llama* (ocho tomos, nueve volúmenes, 2000-2017), una autobiografía escrita bajo una lógica de hipersaturación documental y motorizada por el “ansia exagerada de *mostrar* una vida en su totalidad fáctica”,³⁹ a tal punto que podría incluso hacer tambalear el gesto irónico de la frase de Foucault. Al contrario de lo que sucede habitualmente con los archivos latinoamericanos, cuyo acceso –cuando no su mera localización– constituye un enigma o un laberinto burocrático, una buena parte de los papeles de Canton fue publicada en sus tomos autobiográficos, de libre acceso en su sitio web. Es decir: el archivo Canton no posee el aura de lo secreto o de lo nunca visto, y sin embargo constituye un objeto que nos permite volver a leer ciertas zonas de la bibliografía teórico-crítica acerca de problemas que parecieran haber sido lo suficientemente discutidos como para seguir indagando en ellos.

Nuestro primer contacto con su obra poética se dio a través de la recomendación de una lectora según la cual Canton es el autor de un poema que enumera y describe una “colección de mesas”; también sabíamos que es autor de un poema sobre la descomposición de una naranja que fue leído en clave objetivista durante la década de 1990, y que la naranja que dio origen al experimento había sido conservada desde el año 1963. Comenzamos entonces a formar una imagen de autor que compartía no poco con estos modos de leer su poesía; esa textualidad gobernada por objetos suponía la “presencia” del coleccionista, del acumulador, del curador del museo, del naturalista. Si bien *La mesa, tratado poético-lógico* fue publicado en un pequeño libro en 1972, el poema llegó a mis manos a través de uno de los volúmenes autobiográficos, *Los años en el Di Tella (1963-1967)*. Un rasgo destacable de la estructura del libro es el hecho de que todas estas informaciones están dispuestas alrededor de objetos muy particulares: las reproducciones facsimilares de sus manuscritos de trabajo. De esta manera, el autor no sólo “recrea” el desarrollo de la escritura de los poemas y sus contextos, sino que asigna para el lector el lugar de un testigo privilegiado, desde el cual es posible observar procesos que normalmente se circunscriben únicamente a la experiencia personal de los escritores. En otras palabras: el manuscrito de trabajo no aparece en la serie de Canton con fines ilustrativos, sino que opera como engranaje de un mecanismo narrativo. Si bien hay antecedentes de este tipo de publicaciones (*La*

39 CHEJFEC, S. **No hablen de mí**. Una vida y su museo. Buenos Aires: MALBA, 2021, p. 11.

fabrique du pré de Francis Ponge es quizá el más significativo), recién en la última década en el ámbito de la literatura argentina se publicaron libros en los que el documento de archivo es considerado como un objeto en sí mismo y no como un accesorio.⁴⁰

Además de reproducir sus poemas, en los tomos de *De la misma llama* Canton combina correspondencia, fragmentos autobiográficos propiamente dichos, fotografías de personas y objetos (muebles, informes médicos, libros, *bibelots*), cuadros de doble entrada con información diversa (edades de los integrantes de la familia del autor, variación del precio del dólar, recuentos de poemas) y hasta desgrabaciones de conversaciones con colegas y notas de sesiones con su psicoanalista. El efecto de lectura de ese montaje es el de una abrumadora ilusión de totalidad: pareciera como si en cada tomo autobiográfico, Canton se ocupase de dar cuenta de todos los detalles de su vida cotidiana a lo largo de casi nueve décadas. Algunas lecturas críticas, además, encuentran una relación causal entre este modo absolutamente racional de concebir la escritura y el hecho de que Canton haya sido un destacado sociólogo especializado en temas electorales. Todo esto no hacía más que alimentar esa hipótesis de lectura según la cual su imagen de autor es indisoluble de una idea compulsión a las clasificaciones y la repetición. ¿Por qué, entonces, indagar en el archivo de un autor que al parecer ya lo ha dicho *todo* y que ya ha publicado gran parte de sus manuscritos en libros?

En la primera versión del artículo “La construcción de la imagen”, María Teresa Gramuglio afirma que la imagen de escritor es “un motivo que remite no a la poética, **sino** a un aspecto vinculado a la historia literaria” (el subrayado es nuestro).⁴¹ En este enunciado subyacen dos supuestos en los que nos interesaría detenernos. Por un lado, se infiere que la poética y la historia literaria recorren caminos paralelos, sin intersecciones; por otro lado, que la historia literaria es una suerte de complemento de una materia de otra naturaleza (las publicaciones de un escritor), cuyo objeto son los recorridos biográficos de los escritores y sus relaciones sociales en un medio determinado. El elemento que habilita tales inferencias es la conjunción disyuntiva “sino”, que plantea una falsa oposición entre términos que en rigor son interdependientes (en efecto, no hay historia literaria sin poéticas). Si pensamos este enunciado en función del lugar marginal que ocupa Canton en la historia literaria argentina, se puede trazar una relación directa entre este último y las operaciones de escritura que imbrican archivo personal y obra poético-autobiográfica. La imagen de Canton como escritor excéntrico y solitario abreva en su poética, *pero además y necesariamente* en la historia literaria (incluso por vía negativa, a través de los criterios que lo excluyeron en numerosas ocasiones de ella).

Retomo ahora las preguntas por la imagen de escritor de Canton y su vínculo con el archivo. En los últimos años, el giro archivístico hizo posible encontrar objetos

40 Nos referimos al ya mencionado **Álbum Puig** y a **Historia de una investigación**. Operación Masacre de Rodolfo Walsh; una revolución de periodismo (y amor) (2019), edición facsimilar de los cuadernos de Enriqueta Muñiz al cuidado de Daniel Link.

41 GRAMUGLIO, M. T. La construcción de la imagen. En: **Revista de lengua y literatura** N°4. Neuquén: Universidad Nacional de Comahue, noviembre de 1988, p. 3.

de estudio donde antes sólo había fuentes documentales y materiales accesorios. Donde no hay intención de encontrar la “pieza extraña” o el poema inédito, donde lo que se observa en el archivo ya fue consignado por el autor en su serie autobiográfica, puede haber en cambio una lectura que disputa las legibilidades en sí mismas y en distintos planos: en el de la obra (aunque sería tema de otro trabajo, basta con mencionar que Canton deja en su serie numerosas indicaciones de cómo leer su obra), en el de la bibliografía teórico-crítica (por el hecho mismo de que se revisan a la luz de un objeto que es otro y es también el mismo), pero también en el de la formaciones de ese constructo que llamamos “historia de la literatura”. En 1989, el crítico Julio Schvartzman lee el borrador de *Los años en el Di Tella* –en el que ya aparecían los materiales de archivo– y entre sus impresiones de lector señala que el manuscrito es “un torrente verbal imparable, con las toneladas de palabras que [Canton] descarg[ó] sobre esa pobre gente”.⁴² Sin embargo, después de más de tres décadas y con el ejercicio de reacomodamiento que trae consigo el abordaje del archivo como objeto en sí mismo, la serie encuentra nuevas claves de lectura. Se podría afirmar que hoy, otra imagen asociable a la firma de Canton es la del escritor desfasado de su tiempo: si bien su serie abreva en la tradición de las grandes biografías y en una concepción decimonónica de la obra literaria, también genera una puesta en tensión de los límites entre obra y archivo que quizá recién ahora podemos empezar a discutir.

Conclusiones

Las investigaciones revisadas ponen en circulación la noción de archivo para la producción de conocimiento en torno a un grupo de escritores latinoamericanos: en el caso de Cortázar, el archivo trabajado permite volver a leer desde el “amor por Nicaragua”, que dinamiza buena parte de su producción escritural, para poner en suspenso las lecturas heredadas en torno a la comunidad campesina en Solentiname. En el caso de Bellatin, el archivo permite no sólo analizar los diferentes documentos que evidencian el proceso creativo de una de sus obras, sino que también habilita una construcción editorial e interpretativa que revele la dirección, sinuosa y nunca en línea recta, de ese mismo transcurso escritural en el presente y en el marco de la totalidad de la producción bellatiniana. Por último, la observación de las operaciones de escritura que realiza Canton en base a la revisión de sus propios manuscritos –aquellas que dan forma a su singular serie autobiográfica– constituye una posible vía para una lectura “a contrapelo” de un enunciado teórico, aquel que intentó, hace ya más de treinta años, definir los modos de construcción de la imagen de escritor.

De este modo, resulta claro que la noción de archivo que las investigaciones planteadas ponen en acción involucra más que el rastreo de fondos o repositorios documentales de una obra o autor: es el gesto inverso de poner en juego saberes y afectos del archivo que van a revelar el carácter contingente de la obra (o de la imagen de un escritor) tal y como se la conoce a partir de obras publicadas y ca-

42 CANTON, D. *De la misma llama V*. Malvinas y después (1980-1989). Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2012, p. 603.

nonizadas. El archivo desestabiliza o, por lo menos, tensiona el estado de la cuestión en torno a estos escritores. Dice Raúl Antelo: “No se trata en modo alguno de hipostasiar un afuera del texto que detentaría la explicación de su sentido sino, más bien, lo contrario; usar a la historia para hacer descarrilar el consenso decantado en relación a ciertos valores”.⁴³ Del mismo modo, en estos trabajos, la historia o el archivo no garantizan un reaseguro positivista en torno a la verdad última de una obra o literatura, antes bien constituyen el *encuentro* (que es un descarrilamiento de aquello que confortablemente se sabe de una literatura) al abrir un campo de posibles relecturas y nuevas construcciones de sentido.

Referencias Bibliográficas

ANTELO, R. **Maria con Marcel**. Duchamp en los trópicos. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.

ANTELO, R. **Archifilologías latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento**. Villa María: Eduvim, 2015.

ANTELO, R. La potencialidad del archivo/ La potentialité de l'archive. En: **El archivo como política de lectura/ L'archive en tant que politique de lectura**, Editions des archives contemporaines, France (en prensa).

BELLATIN, M. Me siento escritor, cuando voy describiendo. **Boletín Spondylus**. Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar. Disponible en: <https://www.uasb.edu.ec/entrevistas/mario-bellatin-34me-siento-escriptor-cuando-voy-describiendo-34-ID35125/>.

COLLA, F. (ed.). **Archivos: cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX**. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos, 2005.

CANTON, D. **De la misma llama V**. Malvinas y después (1980-1989). Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2012.

CORTÁZAR, J. Apocalipsis de Solentiname. En **Nicaragua tan violentamente dulce**. Managua: Nueva Nicaragua, 1983.

CUARTAS, J. P. **Del archivo de escritor al escritor de archivo**. La escritura partitiva de Mario Bellatin (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2022.

CHEJFEC, S. **No hablen de mí**. Una vida y su museo. Buenos Aires: MALBA, 2021.

DELGADO ABURTO, L. Memorias apocalípticas, administrativas y campesinas: por una crítica de la memoria del sandinismo. **MERIDIONAL**. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, número 2, 2017, pp.107-131.

DERRIDA, J. **Mal de archivo**. Una impresión freudiana. Buenos Aires: Trotta, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. **Fasmas: Ensayos sobre la aparición 1**. Santander: Shangrila, 2015.

43 ANTELO, R. **Maria con Marcel**. Duchamp en los trópicos. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006, p. 15.

EPPLIN, C. Mario Bellatin y los límites del libro. (ORTEGA J.; DÁVILA L.) **La variable Bellatin**. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012.

GOLDCHLUK, G. El archivo como política de lectura: preguntas en torno a la crítica genética. En I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo, 2015, Buenos Aires. **Actas**. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.12558/ev.12558.pdf. Acceso en: 13 mar 2023.

GRAMUGLIO, M. T. La construcción de la imagen. En: **Revista de lengua y literatura** N°4. Neuquén: Universidad Nacional de Comahue, noviembre de 1988, pp. 3–16.

FLORES, G. Los virus y las epidemias, contadas en cinco novelas de ficción. **El Comercio**, Quito, el 15 de febrero de 2020. Disponible en: <https://cienciaficcionecuador.wordpress.com/2020/04/03/los-virus-y-las-epidemias-contadas-en-cinco-novelas-de-ficcion-gabriel-flores/>. Acceso en: 13 mar 2023.

FOUCAULT, M. **¿Qué es un autor? Seguido de Apostillas a ¿Qué es un autor? por Daniel Link**. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.

HAMACHER, W. **95 tesis sobre la filología**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.

MOREIRAS, A. **Tercer espacio, literatura y duelo en América Latina**. Santiago de Chile: LOM/Universidad Arcis, 2013.

PIGLIA, R. **Borges por Piglia**. Segunda clase. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=kZX_gQLMxEM. Acceso en: 13 mar 2023.

RASIC, M. E.; CALVENTE, P. **Álbum Puig**. La Plata: Malisia, 2017.

SCHULZ, H. **Nicaragua**. Eine amerikanische Vision. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1983.

SCHULZ, H. **Intervención radial**. 1984. Fondo Cortázar del CRLA-Poitiers. Disponible en: <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/2283>. Acceso en: 24 mar 2023.

SCHULZ, H. **Entrevista con Lisandro Relva**, 2021 (material inédito).

VAUTHIER, B. (ed.); JARNÉS, B. **Castelar, hombre del Sinaí** (Vol. 104). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.