



TRANS 24 (2020)

DOSSIER: MÚSICA, SONIDO Y CULTURA EN CENTROAMÉRICA

## Los *audio-nautas* de la *sono-pista*: Sonido e inclusión en “Apocalipsis de Solentiname” de Julio Cortázar

Andrea Pérez Mukdsi (Universidad del Estado de Georgia)

### Resumen

El presente ensayo es una reflexión crítica acerca de la problemática en torno a la rearticulación de historias de exclusión a partir de la re-examinación de la textura sónica en “Apocalipsis de Solentiname” del escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984). La mayoría de los académicos coinciden en señalar que Cortázar emplea lo musical en sus obras, ya sea como una manera de expresión alternativa que complementa el lenguaje literario tradicional, o como un gesto propio de la fragmentación postmoderna. No obstante, y pese a que las humanidades experimentan un importante “giro auditivo,” los críticos todavía desestiman las implicancias de la dimensión sónica de su narrativa. Aquí planteo una lectura distinta de dicha dimensión. Considero que la intensificación de la percepción acústica a lo largo de la producción cortazariana constituye una particular modalidad de manipulación semántica que opera muy por encima de lo visual. Así pues, Cortázar apela a la música y el sonido en general como herramientas de indagación cultural y socio-histórica, y como estrategia de inclusión transnacional.

El paisaje sonoro de “Apocalipsis de Solentiname” (1976) ofrece un modelo de percepción de la realidad alternativo a estructuras impuestas a la conciencia crítica de América Latina. El texto se convierte en un “ensamblaje acústico” (Ochoa Gautier *Aurality*) que revela las rupturas generadas por el proceso colonial. Propongo entonces examinar las diversas relaciones entre sonido y sociedad en “Apocalipsis de Solentiname,” considerando dicho “ensamblaje acústico” cortazariano como un modelo “transindividual” (Born) tanto de resistencia ontológica hacia las configuraciones de pensamiento implicadas en la colonización, como de creación de un espacio que reconoce múltiples modos de significación socio-cultural.

### Palabras clave

Solentiname, Julio Cortázar, giro sonoro, ensamblaje acústico,

**Fecha de recepción:** Septiembre 2019

**Fecha de aceptación:** Junio 2020

**Fecha de publicación:** Diciembre 2020

### Abstract

This essay is a critical reflection on the problems surrounding the rearticulation of stories of exclusion based on the re-examination of the sonic texture in “Apocalipsis de Solentiname” by the Argentine writer Julio Cortázar (1914-1984). Most academics agree that Cortázar uses music in his works, either as an alternative form of expression that complements the traditional literary language, or as a gesture typical of postmodern fragmentation. However, despite the important “auditory turn” in the humanities, critics still dismiss the implications of the sonic dimension of Cortázar’s narrative. Here I propose a different reading of this dimension. I consider that the intensification of acoustic perception throughout Cortazarian production constitutes a particular modality of semantic manipulation that operates far above the visual. Thus, Cortázar appeals to music and sound in general as tools for cultural and socio-historical inquiry, and as a strategy for transnational inclusion.

The soundscape of “Apocalipsis de Solentiname” (1976) offers a model of perception of reality that is an alternative to structures imposed on the critical consciousness of Latin America. The text becomes an “acoustic assemblage” (Ochoa Gautier, *Aurality*) that reveals the ruptures generated by the colonial process. I therefore propose to examine the various relationships between sound and society in “Apocalipsis de Solentiname,” considering this Cortazarian “acoustic assemblage” as a “transindividual” model (Born) both of ontological resistance towards the configurations of thought involved in colonization, and of the creation of a space that recognizes multiple modes of socio-cultural significance.

### Keywords

Solentiname, Julio Cortázar, sonic turn, acoustic assemblage,

**Received:** September 2019

**Acceptance Date:** June 2020

**Release Date:** December 2020

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## Los *audio-nautas* de la *sono-pista*: Sonido e inclusión en “Apocalipsis de Solentiname” de Julio Cortázar

Andrea Pérez Mukdsi (Universidad del Estado de Georgia)

---

### Introducción

Ma mentre io canto ohimé chi m' assicura ch'ella mi segua?  
(Pero mientras canto, ay, ¿quien me asegura que ella me sigue?)<sup>1</sup>

(La favola d'Orfeo, 1607)

Con estas palabras Orfeo se debate entre lo invisible y lo visible: sucumbir a la visión de su amada o confiar solamente en los sonidos de su voz sin que sus ojos puedan verla. Estas son sus palabras en el libreto de la ópera de Claudio Monteverdi que echa mano del mito clásico en 1607. Orfeo, el poeta de la lira, había partido hacia Hades en busca de Eurídice, calmando tempestades y dragones con su música para rescatar a su difunta amada, quien solo le sería devuelta si resiste la tentación de mirarla. La cita aparece en el punto neurálgico de la obra. En ella, Orfeo se nos muestra en el límite entre lo visual y lo sonoro, entre las imágenes de su amada que albergan en su memoria y la música que sale de sus manos. El mito de Orfeo, inspiración para tantos otros compositores, pone en la obra de Monteverdi un especial énfasis en el hecho de que lo sonoro —la música de Orfeo— se emplaza en el límite entre lo visible y lo invisible: la música como lenguaje que conecta con lo desconocido, con aquello que no puede ser nombrado. *L'Orfeo* de Monteverdi se asienta en los principios del *drama in musica*, cuyo objetivo es lograr que el canto materialice los conflictos de la obra más allá del texto; es decir, que los haga visibles a través de inflexiones y giros melódicos, trascendiendo lo lingüístico. Precisamente, en el *drama in musica* los sonidos representan no solamente el contenido semántico del texto, sino también todo aquello que sobrepasa lo comunicado por las palabras y supera lo transmitido por las imágenes. Así, lo sonoro se emplaza por encima de lo visual y traspasa el límite de lo indecible.

Uno de los pilares que estructuran el presente trabajo es el reconocimiento de las limitaciones de la palabra como código simbólico. Las limitaciones lingüísticas representan una constante en las crónicas de los primeros exploradores. La impotencia de retratar semánticamente el territorio americano y sus habitantes lleva a los primeros colonizadores a escoger la narrativa del romance caballeresco con el fin de retratar las Indias. Así lo testimonia la transcripción del Diario de Colón que realiza Bartolomé de Las Casas, en donde arbitrarias imágenes caballerescas borran los frágiles límites entre lo cotidiano, la naturaleza, lo maravilloso y lo fantástico.

Aunque aparentemente la ficción caballeresca se presenta como el modelo que permitirá a Europa concebir la realidad del Nuevo Mundo, el testimonio de los misioneros revela que ningún código lingüístico estaba preparado para representar apropiadamente la realidad de las culturas originarias del continente. De allí que, en la pluma de exploradores y misioneros, se presente al Nuevo Mundo como un territorio de “maravillas.” En “Colón, Las Casas, Gandavo, Soares, Nóbrega en el país de las maravillas”, David Castillo propone que la noción de maravilla en los primeros textos

---

<sup>1</sup> Traducción de la autora.

de Colón (1991) no es sino “el significante de la carencia del código simbólico que autoriza el discurso del colonizador y, por tanto, la memoria sintomática de su arbitrariedad” (Castillo 1998: 428). Este académico se centra en el testimonio del jesuita Manuel de Nóbrega (1931), quien en una de sus Cartas reconoce que aquello encontrado en el continente americano no tiene precedente y, por consiguiente, permanecería en el ámbito de lo inasequible, lingüística y conceptualmente.

Coincidimos con Castillo en que, en el contexto de la conquista, lo indecible —percibido como deforme— se identifica con “lo maravilloso” en el marco del discurso literario que surgiría en España hacia fines del siglo XVI. Sin embargo, detrás de la construcción política y del imaginario social de los textos examinados por Castillo, aparece otro nivel de silenciamiento, ya no motivado por la imposibilidad de comunicar imágenes, sino más bien causado por la sistemática desestimación de la textura sónica presente en la región. Si nos centramos en lo aural, percibimos en las crónicas de los colonizadores una marcada carencia en lo que refiere a la realidad sonora de Latinoamérica y el Caribe.<sup>2</sup> Santiago Castro-Gómez (2004) y Ana María Ochoa Gautier (2014: 13) conciben esta miopía como la evidencia del ocularcentrismo de las elites dominantes durante el proceso de colonización.

Ya entrada la modernidad se acentúa la estrecha correspondencia existente entre visión y racionalidad, entendida esta última como ámbito de lo verídico (Levin 1993: 93). Ya sea en el marco legal con la noción de testigo ocular, o en el lingüístico con la etimología de términos como “evidencia” (del latín *videre* o *ver*), y teoría (del griego *theoros* o espectador), el conocimiento permanece ligado a la experiencia visual, relegando así los procesos gnoseológicos ligados a la audición. Consecuentemente, *la mirada* como tal se convierte en el elemento esencial no solamente en la epistemología occidental, sino en la construcción de la modernidad colonial dada la perspectiva externa y distanciada que implica dicha noción.

Ochoa Gautier (2014: 13-17) desentraña los procesos que conectan lo político y lo visual en el contexto latinoamericano. La investigadora conecta el desconocimiento de la pluralidad de los sujetos sociales al surgimiento de la oralidad como canal de expresión de culturas subalternas.<sup>3</sup> Los estudios de Rama (1984) y Bauman y Briggs (2003) habían ya profundizado acerca de la doble dinámica contenida en la noción de oralidad afirmando que, simultáneamente a reconocer en la alteridad la capacidad de expresarse, la subordina desconociendo su singularidad cultural y social. Para Mignolo (2000), el sistema de superioridad étnica que España impone a las poblaciones colonizadas es inherente al esquema cognitivo que instaura a Europa como productor y distribuidor de cultura y significado, mientras África, Asia y América se consideran espacios de recepción.

La estrecha relación entre Latinoamérica con lo sónico no solamente caracteriza las primeras etapas de su colonización y su entrada en la modernidad, sino también los distintos procesos de decolonización que en ella se desarrollan en la segunda mitad del siglo veinte.<sup>4</sup> Este hecho coincide con el creciente interés hacia lo sónico proveniente de los estudios culturales y las ciencias sociales desde los años sesenta. La diversificación de miradas en torno a la manifestación sonora es sin duda

---

<sup>2</sup> Son la excepción aquellos registros sonoros asociados con la fauna autóctona y las sucintas referencias a la práctica musical tales como los que aparecen en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega.

<sup>3</sup> La oralidad como objeto de estudio en la modernidad, se establece entonces como la expresión opuesta a las elites letradas tradicionales que gobiernan la esfera cultural, convirtiéndose en “el paradigma para la identificación de la alteridad” subordinada (Ochoa Gautier 2014: 14).

<sup>4</sup> Para Martín Barbero (1987), Latinoamérica configura sus características regionales de forma discontinua y marcada por la desigualdad social. Su análisis identifica tres aspectos en dicho proceso: el desarrollo a destiempo del Estado a la par de la nación, el poder ideológico de los medios de comunicación y los procesos sociales y de urbanización que afectan las poblaciones periféricas.

beneficiosa para la tradición musical académica.

Los estudios de la escucha, los estudios sónicos, la auralidad o *sound studies*, aluden a las relaciones culturales que se producen alrededor, dentro y entre los sujetos que oyen, producen, analizan, inscriben y son afectados por las manifestaciones sonoras dentro de un grupo determinado. En *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Ochoa Gautier analiza dichas relaciones denominándolas *ensamblajes acústicos* (2014: 22)<sup>5</sup> y, en el caso de Colombia, las articula en estrecha relación con la condición de subalteridad y con la consolidación de la identidad nacional colombiana. A partir de este trabajo, los estudios sónicos señalan un camino clave para el esclarecimiento de los métodos de supresión inherentes no solo a los procesos coloniales de América Latina, sino también al silenciamiento de las clases subordinadas que resulta de la configuración socio-cultural de la región bajo el signo decolonial.

### Entre Eurídice y La Maga

La acústica —dijo Gregorovius— Qué cosa extraordinaria el sonido que se mete en la materia y trepa por los pisos, pasa de una pared a la cabecera de una cama, es para no creerlo.

(Julio Cortázar, *Rayuela*)

Cuando el modernismo echa raíces en América Latina, lo hace desde lo poético, y su arma de lucha literaria es la analogía. Mientras las vanguardias europeas se descubrieron de pronto plagadas de la angustia, el escepticismo y el vacío surgido del ocularcentrismo, el modernismo latinoamericano apuesta a una respuesta poética que contrarreste la sequía espiritual que llega del viejo continente. El escritor en quien se centra este trabajo, el argentino Julio Cortázar (1914-1984), participa de este proyecto ontológico no solo desde sus cuentos y novelas, sino a partir de su compromiso social con problemas sociales y políticos de la época. Dicho compromiso se manifiesta más claramente a través de su intervención concreta en diversos eventos y por medio de su ensayística. Sin embargo, en lo que concierne a su ficción, existe otro nivel de involucramiento que sobrepasa el nivel argumental y la construcción de los personajes. Me refiero a la intensificación de la percepción sonora que invade su obra escrita después de 1959.

Considero que la dimensión sónica cortazariana constituye el arma dialéctica que revela la experiencia de las clases subalternas. La escritura de Cortázar refleja distintos paisajes sonoros que acompañan la alteridad latinoamericana. Dentro de su obra, contamos con amplia evidencia textual que documenta lo sónico en relación con las clases silenciadas: el jazz como posibilidad dialógica hemisférica en la construcción de la identidad americana transnacional en el exilio en *Rayuela*; la cultura de los arrabales porteños envuelta en nubes de tango y marginación social en “Las puertas del cielo;”<sup>6</sup> la división social surgida de la revolución cubana que se entrelaza con melodías de cuerdas en “Reunión;” o el silenciamiento y el “blanqueamiento”<sup>7</sup> del legado africano en la cultura

<sup>5</sup> Ochoa Gautier denomina ensamblajes acústicos a las relaciones entre entidades que escuchan y entidades que producen sonido como así también las relaciones mutuamente constitutivas que surgen de ellas. Dichos ensamblajes se establecen a través de distintos tipos de inscripciones sonoras (escritas, acústicas, etc.). De las relaciones establecidas entre estas entidades —sean intra o inter culturales— surgen conceptualizaciones acerca de lo sonoro, de la entidad que escucha y del objeto sonoro (2014: 23).

<sup>6</sup> En Argentina, el término “porteño” se refiere a lo perteneciente o relativo a la ciudad de Buenos Aires.

<sup>7</sup> Empleamos el término blanqueamiento como traducción de *whitewash* en el contexto de los Estudios Africanos para denotar procesos de apropiación de la historia y contribución de las diásporas africanas dentro de la cultura blanca

estadounidense en la fragmentación jazzística de “El perseguidor” son solamente algunos ejemplos. El presente ensayo propone examinar la intensificación acústica en “Apocalipsis de Solentiname” (1976) en relación con la rearticulación de historias de exclusión en la Nicaragua de Anastasio Somoza Debayle.<sup>8</sup>

No es mi intención nombrar aquí los numerosos intentos de análisis realizados sobre la inclusión de lo musical en la narrativa de Cortázar.<sup>9</sup> Solo me limitaré a decir que las investigaciones hechas hasta ahora tienden a seguir dos líneas. El primer grupo ofrece una lectura más tradicional de su obra y considera las intervenciones musicales como elemento anecdótico y/u ornamental de su estrategia literaria, y la explica desde lo argumental, desde la deconstrucción de sus personajes, o la relaciona directamente con información biográfica del autor. En este grupo encontramos a José María Guelbenzu (2007), Patricio Goialde Palacios (2010) y Joseph Tyler (1996). La otra línea de trabajo intenta incorporar distintos marcos teóricos para justificar la inclusión de lo musical como dispositivo estructurante de la narrativa, como es el caso de Roberts (2009), Gonzalez Bermejo, Couture (2016), Arévalo (2016), Vaughn Anderson (2013) y Jaume Peris Blanes (2011).

Las conclusiones surgidas de estos trabajos no logran convencer desde el punto de vista analítico al presentar una visión inacabada de la aplicación teórica. Más allá de estas particularidades, ambas líneas de investigación presentan problemas similares. Por un lado, proveen una cantidad insuficiente de ejemplos al enfocarse en un número reducido de obras. Por otro lado, estos investigadores toman en consideración exclusivamente aquellas narrativas que encierran músicas o géneros musicales específicos, excluyendo textos que apuestan por lo sonoro sin apelar a lo musical, como es el caso de “Apocalipsis de Solentiname.” Como consecuencia, no existe hasta ahora una aproximación teórica inclusiva que abarque la totalidad de las obras de Cortázar que emplean lo sonoro como herramienta dialéctica e ideológica.<sup>10</sup>

Si bien las influencias europeas de Cortázar se evidencian en su constante experimentación con el lenguaje — su combinación de distintos estilos y técnicas, su evasión de la linearidad discursiva — la dinámica interna de su narrativa se ancla en la búsqueda de una voz propia hispanoamericana libre y desligada de la modernidad colonialista. Sus novelas y cuentos llegan a América Latina desde Francia, sitio de su escritura y publicación. En su novela *Rayuela* (1964), el enfrentamiento con la realidad y la ruptura con el mundo tienen una importancia esencial. Precisamente, el constante desafío a aquello que se da por sentado lleva a la novela a la popularidad —una popularidad tan desconcertante para su autor como lo eran las controversias políticas que rodeaban su producción. Acusado de propagar con su narrativa el paternalismo y la colonización europea, Cortázar debe enfrentarse a la reacción de colegas como Fernández Retamar, quien lo desacredita como

---

occidental.

<sup>8</sup> La dictadura de la familia Somoza (1936-1979) es considerada una dinastía, que se inicia a partir del asesinato de Sandino. En *La Nicaragua de los Somoza*, María Dolores Ferrero Blanco (2010) muestra el rol esencial de la burguesía política y de los Estados Unidos en la construcción del aparato político tanto de Anastasio Somoza García como sus dos hijos, Luis y Anastasio Somoza Debayle. Fue durante la presidencia de Anastasio Somoza Debayle (1963-1979) que Cortázar visita Nicaragua. Los escritos que junto a “Apocalipsis de Solentiname” se incluyen en *Nicaragua tan violentamente dulce* refieren a distintos momentos de la primera y segunda presidencia de Anastasio Somoza Debayle. Esta colección de ensayos y textos quasi-auto biográficos se publican en 1984, una vez consolidada la Revolución Sandinista,

<sup>9</sup> Para una descripción más detallada, ver Pérez Mukdsi 2017.

<sup>10</sup> Desde el punto de vista de los estudios narrativos, podemos considerar la inserción de lo musical en la narrativa cortazariana como mecanismo promotor de paradigmas de recepción inclusivos. En otras palabras, la música es una herramienta que ayuda al lector a aceptar la contradicción y la incompletud dentro del mundo narrativo (ver Pérez Mukdsi 2018).

exponente latinoamericano dada su radicación en París: Cortázar es el conspirador que vive en el territorio enemigo.

El autor argentino habla de cómo su directa participación en las causas sociales latinoamericanas —a partir de la revolución cubana— influencia sus obras en una entrevista con Omar Prego publicada en 1984. En ella se refiere a la polémica relación entre el escritor de ficción y el compromiso político. Según Cortázar, el “escritor comprometido” políticamente con frecuencia se olvida de la ficción como tal:

[La ficción y el activismo político es una] convergencia particularmente difícil porque en la mayoría de los libros llamados comprometidos o bien la política (la parte política, la parte del mensaje político) anula y empobrece la parte literaria y se convierte en una especie de ensayo disfrazado, o bien la literatura es más fuerte y apaga, deja en una situación de inferioridad al mensaje, a la comunicación que el autor desea pasar a su lector. Entonces, ese difícilísimo equilibrio entre un contenido de tipo ideológico y un contenido de tipo literario —que es lo que yo quise hacer en *Libro de Manuel*— me parece que es uno de los problemas más apasionantes de la literatura contemporánea. Y me parece, además, que las soluciones son individuales, que no hay ninguna fórmula. (Prego 1985: 176)

En las páginas que siguen propongo que la fórmula ideológica-literaria de la ficción cortazariana se basa en la epistemología de lo acústico. Críticos y escritores le acusan de hacer oído sordo a los reclamos sociales surgidos en Méjico, el Caribe, América Central y el Cono Sur a partir de la Revolución Cubana. Argumentan que en su ficción las luchas de las comunidades subalternas son descritas de manera conciliatoria y no reaccionaria. Sin embargo, al centrarnos en el plano acústico de su narrativa, percibimos que Cortázar apela a la música y el sonido en general como herramientas de indagación socio-política. Nos sorprende que, pese a que las humanidades han experimentado un importante “giro sonoro,” la crítica todavía permanezca anclada al ocularcentrismo heredado de la mirada del colonizador, y haga caso omiso de los *ensamblajes* sonoros contenidos en su narrativa. Es precisamente este vacío académico el que motiva mi investigación.

### Nicaragua tan violentamente dulce

*Nicaragua tan violentamente dulce* (1983) marca un antes y un después en la relación entre Julio Cortázar y el país centroamericano. A primera vista, la obra se presenta como una colección heterogénea de ensayos y relatos arbitrariamente ordenados. Entre ellos encontramos el texto cuyo análisis nos ocupa en estas páginas, “Apocalipsis de Solentiname.” El mismo data de 1976, apenas unas semanas después de que Cortázar finaliza su paso breve y clandestino por Nicaragua.

El autor lo plasma al llegar a Cuba, con la urgencia que nace de la intensidad de la experiencia apenas vivida. De sus líneas emanan la fascinación y el amor de Cortázar por el proyecto cultural y social nicaragüense iniciado por Ernesto Cardenal. Sin embargo, cuanto más nos adentramos en la selva narrativa de sus páginas, quedamos atrapados por los ecos de la lucha de toda Latinoamérica por definir su propio camino e identidad. “Apocalipsis de Solentiname” (1976) es solo uno de los escritos incluidos en la colección.<sup>11</sup> Con un relato sinuoso, surrealista y de tono clandestino, Cortázar nos vuelve testigos de la intensidad de sus primeros pasos en suelo nicaragüense a fines de marzo de 1976. El relato está flanqueado por ensayos que analizan los distintos aspectos socio-culturales

<sup>11</sup> En 1977, “Apocalipsis de Solentiname” forma parte de la colección *Alguien anda por ahí*, publicada en España por la editorial Herms. El régimen militar a la cabeza del gobierno argentino censura la publicación en el país dado el claro contenido ideológico que prevalece en los relatos. El cuento forma parte de la colección *Nicaragua tan violentamente dulce* en 1983.

y humanos de la realidad de Centroamérica, de Latinoamérica y de todas las Américas.

Desde el comienzo, “Apocalipsis de Solentiname” está marcado por la dualidad propia de la narrativa cortazariana: las escenas fluctúan entre lo real y lo surreal. Cortázar se despide de Costa Rica rumbo a su aventura nicaragüense:

... hubo fotos de recuerdo con una cámara de esas que dejan salir ahí nomás un papelito celeste que poco a poco y, maravillosamente y polaroid se va llenando de imágenes paulatinas, primero ectoplasmas inquietantes y poco a poco una nariz, un pelo crespo, la sonrisa de Ernesto con su vincha nazarena, doña María y don José recortándose contra la veranda. A todos les parecía muy normal eso porque desde luego estaban habituados a servirse de esa cámara, pero yo no, a mí ver salir de la nada, del cuadradito celeste de la nada esas caras y esas sonrisas de despedida. (Cortázar 1984: 8)

La polaroid y su magia inexplicable evidencian lo arbitrario de la imagen, y de la epistemología de lo visual. A lo largo del texto, la confianza en lo visible se disipa, medrada por los medios que pueden capturarlo. Ya en Nicaragua, la indeterminación aumenta: el discurso comienza a oscilar entre descripción y denuncia, y no es posible distinguir la una de la otra: “bajo un cielo tan lleno de estrellas que la única nube quedaba como humillada en un ángulo, apretándose contra la varilla del cuadro, saliéndose ya de la tela de puro miedo.” (ibíd., 9)

El primer contacto de Cortázar — y del lector — con Nicaragua ocurre a oscuras: no es posible confiar en lo visual, las sombras de la cerrazón lo invaden todo. Cortázar llega a la comunidad trapense de Mancarrón junto a sus anfitriones, los escritores y revolucionarios Sergio Ramírez y el poeta y sacerdote Ernesto Cardenal,<sup>12</sup> para tomar contacto con el proyecto social que Cardenal construye sobre la base de la educación artística de los pobladores y la teología de la liberación, motor del posterior levantamiento contra la dictadura de Somoza.

No es casual el arribo del Cortázar-narrador a Nicaragua: la oscuridad y el silencio establecen una dinámica sensorial única y particular que avanza a través de la narración. La ausencia de palabras e imágenes reconfigura el poder de ambas narrativamente. Algo similar se sitúa en el corazón del plan socio-cultural iniciado por el gobierno de Ortega. Para los actores revolucionarios, las palabras —específicamente la poesía— junto a las artes visuales son armas de combate en el contexto de la revolución popular nicaragüense. No se trata de un proyecto artístico politizado, sino un movimiento en donde arte y política se fusionan y retroalimentan. La revolución armada marcha a la par de la revolución cultural, y ambas atraviesan no solo límites clasistas, sino también étnicos y de género.<sup>13</sup> En este contexto surgen relatos testimoniales como *La revolución perdida*<sup>14</sup> de Ernesto

---

<sup>12</sup> Tras el triunfo de la Revolución Sandinista en 1979, Cardenal es nombrado ministro de cultura y Ramírez, vicepresidente, con Daniel Ortega al frente del gobierno. Juntos intentan transformar la vida de las poblaciones marginadas, en las condiciones de salud y de las condiciones culturales. Ponen en marcha un intensivo proyecto de alfabetización que en pocos meses logra bajar los índices al doce por ciento, y del cual participa Cortázar a través de su presencia y sus escritos.

<sup>13</sup> Contrariamente a la postura de algunos investigadores (como Beatriz Sarlo (2010)) que tienden a desacreditar la lucha armada en Latinoamérica, John Beverley plantea que “con todos sus defectos y a veces letales ilusiones, la lucha armada revela para América Latina sus más generosas, creativas y valientes formas” (Beverley 2011: 173). Con esta afirmación no podemos sino pensar en el proyecto revolucionario nicaragüense y el FSLN. La noción de Beverley de “superestructura cultural” traslada su foco de lo político a lo cultural, enfatizando la estrecha relación entre los artistas e intelectuales que actuaron en la guerrilla. Con eso no implica que la revolución es llevada a cabo por los artistas, sino que artistas junto a campesinos logran conjuntamente un ideal estético nacido desde la revolución y que trabaja en pos a la misma.

<sup>14</sup> La revolución y sus ideales se detienen con la pérdida de las elecciones de 1990. La truncada transformación de Nicaragua narrada en *Adiós muchachos* es testimonio de la lucha por los ideales de la revolución sandinista desde la perspectiva de su narrador, Sergio Ramírez (2011) compañero de fórmula de Daniel Ortega.

Cardenal (2004), y *Adiós muchachos* de Sergio Ramírez (2011). Ambos textos son narraciones políticas que consiguen fusionar hechos, emociones, y construcciones socio-combativas en un mismo espacio literario. En palabras de Cardenal (2004: 360): “La revolución produjo un pueblo nuevo que creó una nueva cultura. O creó una cultura que produjo a un pueblo nuevo. El hecho es que hubo un gran renacimiento cultural con la revolución. La revolución misma fue un gran acontecimiento cultural, el más importante de nuestra historia.”<sup>15</sup>

“Apocalipsis de Solentiname” nos recibe en vísperas de Semana Santa en el Lago Cocibolca. Un precario bote desembarca en el archipiélago de Solentiname en la mitad de la noche, como quien quiere robarse las joyas escondidas en lo profundo de la oscuridad, de la oscuridad propia del paraíso no descubierto, de la oscuridad que envuelve la pasión de Cristo, de la oscuridad que esconde el silenciamiento de las poblaciones subalternas nicaragüenses. Desde el inicio, Cortázar invalida la visión como mecanismo para acceder a la verdadera condición de los pobladores de la zona. El verdadero conocimiento del espacio y de sus habitantes nos llega por medio de un texto sintonizado acústicamente con dicha problemática.<sup>16</sup> Llega el día, y con él llegan los primeros sonidos. El primer paisaje sonoro lo constituye la lectura de la traición de uno de los discípulos y la captura de Jesús en el huerto de Getsemaní. Toda la comunidad está presente, escucha y participa de la misa dialogada.

Al otro día era domingo y misa de once, la misa de Solentiname en la que los campesinos, y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche, o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua; no solamente de toda Nicaragua, sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina; y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia.

Ya después hubo que pensar en volverse y fue entonces que pensé de nuevo en los cuadros, fui a la sala de la comunidad y empecé a mirarlos a la luz delirante de mediodía, los colores más altos, los acrílicos o los óleos enfrentándose desde caballitos y girasoles y fiestas en los prados y palmares simétricos. Recordé que tenía un rollo de color en la cámara y salí a la veranda con una brazada de cuadros; Sergio, que llegaba, me ayudó a tenerlos parados en la buena luz, y de uno en uno los fui fotografiando con cuidado, centrando de manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor. Las casualidades son así: me quedaban tantas tomas como cuadros, ninguno se quedó afuera y cuando vino Ernesto a decirnos que la panga estaba lista, le conté lo que había hecho y él se rió, ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes. Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que éstos, jódete. (Cortázar 1984: 9)

La cámara del Cortázar personaje y narrador se vuelve una evidencia poco confiable. Ya no contamos con una polaroid, en suelo nicaragüense no hay revelación instantánea *ectoplasmática* posible. Para comprender el universo atrapado en estas tomas se necesitará tiempo y distancia. El proceso de encapsulamiento y distorsionamiento de las imágenes se presenta en múltiples etapas, como resultado de los sucesivos procesos de filtraje. Primeramente, en las pinturas accedemos a

<sup>15</sup> Cardenal y Ramírez se desvinculan de los Sandinistas en 1994, y se convierten en oposición al desaprobar el cambio de rumbo del presidente Ortega, a quien ellos mismos ayudaron durante las elecciones democráticas.

<sup>16</sup> Cortázar se refiere a su manejo de lo visual en el cuento en un texto creado a manera de respuesta a la crítica descalificante de Danubio Torres Fierro, publicada en la revista mexicana *Vuelta* en octubre de 1977. Torres Fierro le reclama que el texto habla de la vida, pero no habla de la realidad. El autor sostiene que escribe el cuento para contrarrestar el silencio de la literatura “sin caer en contenidismos,” y por esa causa “en este relato no había descripciones detalladas de la vida de la pequeña y pobrísima comunidad” (Cortázar 2003b: 207).

escenas capturadas desde la mirada de los miembros de la comunidad. Seguidamente, el lente de la cámara — y la mirada del narrador — opera como un segundo filtro, distanciándonos aún más de la realidad. Por último, el revelado en París hacia el final del relato nos ofrecerá un nuevo nivel de separación con lo real — y por ende, lo sónico. Algo sospechoso emana del brillo de estos acrílicos y óleos, de tanto *prado*, tanto *caballito* y *girasol*. Algo inasequible se esconde en las imágenes capturadas en las fotografías. El *lector cómplice*<sup>17</sup> lo sabe: el sonido es la clave.

Es mi convicción que la intensificación de lo sónico en “Apocalipsis de Solentiname” constituye una particular modalidad de manipulación semántica que opera por encima de lo visual con el objeto de dismantlar las estructuras colonialistas impuestas a los habitantes de Solentiname. El inicio del relato es una sucesión de imágenes que se atropellan unas a otras, cuya única puntuación es el silencio en la ducha en un hotel de San José y el silencio de la noche camino a Mancarrón. En la cita previa, escenas de expresivo colorido invaden la narración desde los cuadros pintados por los campesinos, pero el constante *click click click* que acompaña cada toma que el Cortázar “contrabandista de imágenes” immortaliza en su “rollo de color,” nos advierte que existe una forma de conocimiento que se despega de lo lingüístico y lo visual. Nos referimos al territorio sonoro como medio de articulación de historias de exclusión. Y ante cada *click* se abren nuevos escenarios asociados con otras latitudes latinoamericanas:

Sé que seguí; frente a eso que se resistía a toda cordura lo único posible era seguir apretando el botón, mirando la esquina de Corrientes y San Martín y el auto negro con los cuatro tipos apuntando a la vereda donde alguien corría con una camisa blanca y zapatillas, dos mujeres queriendo refugiarse detrás de un camión estacionado, alguien mirando de frente, una cara de incredulidad horrorizada, llevándose una mano al mentón como para tocarse y sentirse todavía vivo, y de golpe la pieza casi a oscuras una sucia luz cayendo de la alta ventanilla enrejada, la mesa con la muchacha desnuda boca arriba y el pelo colgándole hasta el suelo, la sombra de espaldas metiéndole un cable entre las piernas abiertas, los dos tipos de frente hablando entre ellos, una corbata azul y un suéter verde. (Cortázar 1984: 10)

La dimensión auditiva de “Apocalipsis de Solentiname” es indiscutible. La relevancia que Julio Cortázar adjudica a lo sonoro —y la textura sónica en general— se presenta en distintas formas dependiendo de la obra y la naturaleza del relato. Como en muchos otros relatos, en “Apocalipsis de Solentiname,” Cortázar basa el conocimiento del lector en la textura sónica de la narración, más precisamente en el plano sonoro del material narrativo.<sup>18</sup> Los eventos que se relatan están articulados de manera tal que solo el paisaje sonoro nos deja acceder a la esencia de los mismos. Es precisamente un *click* lo que escuchamos cuando ya de vuelta en París —hacia el final de la narración— Cortázar acciona el proyector para retornar al código visual eurocéntrico: su única audiencia entonces es una mujer francesa aislada de lo sónico, centrada en las imágenes, y por ende ajena a la experiencia subalterna. El poder de lo sonoro se desvanece. Nuevamente, el ocularcentrismo *dispara* literalmente a la naturaleza sónica de la clase subalterna, silenciando así el proyecto cultural e ideológico inclusivo nacido en Solentiname:

---

<sup>17</sup> Cortázar ya motiva abiertamente la participación del lector al hablar en *Rayuela* del lector cómplice: aquel que construye los puentes entre las líneas ausentes del texto. Las líneas ausentes del texto no son nada más y nada menos que los huecos que mencionamos al referirnos a la relación ficción-lector. Así, la esencia de su ficción no radicaría en la representación que hace de la realidad socio-política o de tendencias estéticas específicas, sino en el proceso de elaboración de significados que resultan de la relación personal que cada lector entabla con el texto.

<sup>18</sup> La distinción entre material narrativo (eventos), discurso narrativo (lenguaje, puntos de vista, tipo de narrador) e impulso narrativo (compromiso del lector) sigue la taxonomía narratológica introducida por Rick Altman en su libro *A Theory of Narrative* (2008: 54).

... yo había apretado el botón y el muchacho estaba ahí en un segundo plano, clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula sorpresa mientras su cuerpo se vencía hacia adelante, el agujero metido en mitad de la frente, la pistola del oficial, marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados, las metralletas, un fondo confuso de casas y de árboles. (Cortázar 1984: 10)

Desde el primer momento en que el aire nicaragüense llena los pulmones de Cortázar, no se detiene. Sin embargo —pese al perfume de cliché que rodea a la frase— lo esencial para el autor/narrador es invisible a los ojos. Son las lecturas comunitarias, el *click* de una cámara y el silencio, los verdaderos transmisores de la esencia del relato, ya que funcionan como aparatos de descentramiento que revelan las rupturas generadas por el orden imperialista.

### Entre lo visual y lo sonoro

Desentramar la compleja relación entre la textura sónica y la dimensión visual es clave para comprender la estructuración de la alteridad en el contexto de la América Latina postcolonial. Conviene comprender la distinción entre los procesos involucrados en la mirada y en la escucha, otra de las premisas sobre la cual se construye mi modelo de aproximación a la narrativa cortazariana. Con ese fin, consideremos el análisis comparativo de Jonathan Sterne (2003: 15) que profundiza acerca de la imagen y el sonido como mecanismos opuestos de conocimiento. El autor explica que, por un lado, la escucha es una percepción circular que se relaciona directamente con el eje temporal, que requiere un acercamiento emocional y físico con el mundo, y que involucra la subjetividad y el interior del sujeto oyente. Por otro lado, la visión es una percepción direccional que pertenece al ámbito espacial, que invita a un distanciamiento físico y emocional del mundo y que conecta directamente con el conocimiento racional y superficial del observador.<sup>19</sup>

Como vimos anteriormente, el proceso de colonización está basado en la epistemología centrada en la mirada. La cartografía —paradigma visual del poder geopolítico colonial— excluye a América Latina no sólo desde el punto de vista geográfico, sino también del gnoseológico. Asimismo, la conquista de América crea una nueva economía global y la formación del primer gran *discurso*, según la concepción del término acuñada por Foucault (1980) y Said (1979).<sup>20</sup> Walter Mignolo sostiene que el discurso universalista que legitima la expansión económica global no nace en la burguesía europea del siglo dieciocho, sino que tiene sus raíces en el sistema colonial mundial del siglo quince. Así, el discurso de pureza racial que de él se desprende no surge de la segunda modernidad<sup>21</sup> del individualismo burgués europeo, sino que es el resultado de la necesidad del Imperio Español de controlar sus colonias en América al competir con sus colegas europeos. Con

<sup>19</sup> He aquí el texto original de la llamada “letanía audiovisual” propuesta por Sterne:

Hearing is spherical, vision is directional; hearing immerses its subject, vision offers a perspective; sounds come to us, but vision travels to its object; hearing is concerned with interiors, vision is concerned with surfaces; hearing involves physical contact with the outside world, vision requires distance from it; hearing places us inside an event, seeing gives us a perspective on the event; hearing tends toward subjectivity, vision tends toward objectivity; hearing bring us into the living world, sight moves us toward atrophy and death; hearing is about affect, vision is about intellect; hearing is a primarily temporal sense, vision is a primarily spatial sense; hearing is a sense that immerses us in the world, vision is a sense that removes us from it. (Sterne 2003: 15)

<sup>20</sup> Al igual que Said, Mignolo afirma que la construcción del discurso es esencial al proceso colonialista. A diferencia de Said, lo denomina *occidentalismo* para enfatizar la necesidad de incluir el legado colonial de Hispanoamérica.

<sup>21</sup> Enrique Dussel (1994) identifica dos modernidades: la primera surge en el siglo dieciséis y diecisiete, y corresponde con el humanismo renacentista de Italia Portugal España y las colonias americanas; la segunda se presenta como única modernidad, y comienza a emerger a finales del siglo diecisiete con el colapso geopolítico de España. Para García Canclini (1990) el sentido de la modernidad en Latinoamérica se construye a partir de lo cultural, que trasciende los procesos de mestizaje y criollización: una cultura híbrida a partir de las relaciones surgidas de la mezcla.

este fin, se instaura la jerarquía que otorga poder al soberano, aquel que observa y no es observado. Se produce a partir de entonces una sistemática invisibilización del conocimiento producido por el sujeto observado, ya que proviene de un lugar particular de enunciación que no tiene espacio dentro del contexto universal de poder.<sup>22</sup>

Recordemos que, la Nicaragua somocista, evidencia un reforzamiento y aceleración de los procesos de mestizaje, en concordancia con el resto de la región. El historiador Jeffrey Gould (1998) señala que con el “mito de la Nicaragua mestiza” se formula un discurso identitario que tiende a invisibilizar las identidades indígenas en el norte y el centro del país, además del Caribe nicaragüense. En este sentido, la “Nicaragua mestiza” apunta a que los indígenas renuncien a sus derechos territoriales y a su autonomía comunitaria. Asimismo, se eliminan las múltiples formas de conocimiento de las poblaciones nativas para reemplazarlas con nuevas y más *apropiadas* a los propósitos civilizadores del régimen somocista.

La crítica de Cortázar al poder colonial en “Apocalipsis de Solentiname,” es una crítica del núcleo epistémico relacionado con lo visual, y a través del mismo, de la estructura de dominación impuesta en Latinoamérica desde su descubrimiento y puesta en evidencia por la realidad socio-política del continente durante el siglo veinte. El mecanismo de la dialéctica cortazariana nace de la desconfianza hacia lo incuestionable, hacia aquello que se muestra como ya establecido —ya sea un sistema de creencias, ya sean las estructuras que las expresan. Dicho cuestionamiento incluye el canal sensorial por el cual accedemos al conocimiento de la realidad. El poder de la colonialidad consiste en colonizar el imaginario de los grupos subalternos a través de su sistema de imágenes, y a partir de este, de sus símbolos y sus modos de significación. A partir de la intensificación sonora y la construcción de un *ensamblaje acústico*, “Apocalipsis de Solentiname” plantea un mecanismo que funciona simultáneamente como cuestionamiento del poder colonial a través de la desacreditación de lo visual y como denuncia de la marginación de las clases subalternas. Ante esto, el relato de Cortázar desnaturaliza la cultura de lo visual inherente al imaginario europeo, y propone lo sónico como medio para relacionarse con la naturaleza, lo social, y la subjetividad de los grupos que habitan la región de Solentiname.

### Afectividad y sonido no-humano

Los *ensamblajes acústicos* que identifica Ochoa Gautier marcan un camino decisivo para los estudios sónicos latinoamericanos en lo que concierne al evento sonoro y su rol en los procesos (de)coloniales de la región. En la misma línea de Ochoa Gautier encontramos a Georgina Born, para quien los procesos sonoros son también esencialmente fluidos y relacionales. Esta investigadora contribuye a los *ensamblajes acústicos* de la autora colombiana con su discusión sobre los sonidos no-humanos.<sup>23</sup> Los sonidos no-humanos evaden nuestra atención y, en consecuencia, requieren un cambio desde el punto de vista perceptual para colocarse en un primer plano auditivo.<sup>24</sup> Born (2019) se suma a otros investigadores que en los últimos años han intentado evadir el antropocentrismo que prevalece en el análisis de los eventos sonoros. Lo hace apostando a lo que denomina

---

<sup>22</sup> “La tendencia de convertir una historia local en un diseño global es equivalente a establecer un lugar particular como centro del poder geopolítico” (Castro Gómez 2004: 279). Para factores históricos e ideológicos que impiden que las clases marginadas sean escuchadas, ver Spivak (1988).

<sup>23</sup> Según Born los sonidos no humanos son aquellos producidos por animales y fenómenos meteorológicos, como así también sonidos emitidos accidentalmente como consecuencia del uso de la tecnología o de aparatos electrónicos.

<sup>24</sup> “To become aware of it requires an attunement, a shift from perceptual background to foreground” (Born 2019: 191).

*ensamblajes híbridos*. Esta noción profundiza la discusión sobre aquellos procesos sónicos que no sólo son modulados/manipulados/producidos *por* el sujeto sino también aquellos actos sonoros ejercidos o impuestos *sobre* el individuo (e.g. el sonido de la lluvia, el zumbido constante de una heladera, etc.). El posicionamiento de Born abre la posibilidad de consensuar la dicotomía entre objeto sonoro y sujeto escucha, estableciendo así una relación igualitaria entre lo humano y lo no-humano en la conceptualización del evento sonoro. La propuesta de Born acerca de los sonidos no-humanos se muestra de suma utilidad para el presente análisis: ya que tanto el *click* de la máquina de fotos como las lecturas del Evangelio en “Apocalipsis de Solentiname” se ubicarían entonces en una misma categoría dentro de la experiencia ontológica sonora. Siguiendo el modelo de Born, lo sonoro en la narración se nos presenta como un *ensamblaje híbrido* que opera más allá de la dicotomía objeto-sonoro / actor-sonoro.

Para Born, lo sónico es solo un elemento de una serie de procesos mucho más complejos dentro de un sistema de relaciones inclusivo. De ahí que su categorización de la naturaleza relacional del evento sonoro incorpore ideas de Teresa Brennan (2004) acerca de la transmisión de *afectos* a través de distintos individuos. Esta idea es clave para explorar las dimensiones sociales de lo sónico contenido en “Apocalipsis de Solentiname.” Coincidimos con Born en que el evento sonoro es relacional y como tal contiene una empatía sensorial casi táctil, una huella vibracional ‘social’ que se transmite de un sujeto a otro. Desde esta perspectiva, los habitantes de Solentiname junto al Cortázar narrador —y sus lectores— constituyen lo que Born llama *sujetos transindividuales*. Por un lado, la *transindividualidad* enfatiza la relación inclusiva —híbrida— entre los componentes humanos y no-humanos de un paisaje sonoro: entre los *clicks* de las cámaras fotográficas y las lecturas de la pasión de Cristo que escuchamos en la ficción. Por otro lado, el *ensamblaje sonoro híbrido* en la narración nos revela a los pobladores de Solentiname como individuos no limitados por su subjetividad sino abiertos a la acción grupal y permeables a la problemática social. La naturaleza relacional de lo sónico alcanza de igual manera a los lectores cómplices de la narrativa cortazariana, quienes participan de los mismos procesos sónicos transindividuales.

El sonido es una fracción de las complejas relaciones contenidas en los eventos sonoros de “Apocalipsis de Solentiname.” Hacia el final del relato, vemos la distinción entre aquellos personajes que experimentan la transindividualidad y aquellos que permanecen fuera del evento sonoro. El Cortázar narrador/escritor escribe sobre su desconcierto al observar la reacción de la mujer de nombre francés con quien comparte las fuertes imágenes que documentan su viaje a Solentiname. Ella permanece afuera del paisaje sonoro que enmarca las imágenes, y en consecuencia no experimenta la afectividad sónica ni comprende la dimensión ontológica de las fuertes imágenes. Para ella, la vida sigue, los hechos acontecidos en Nicaragua son solamente imágenes coloridas de una polaroid, sin dolor, sin ecos de la opresión y violencia que transpiran desde lo sonoro:

...lloré y después vomité o no hice nada y solamente estuve sentado en el borde de la bañera dejando pasar el tiempo hasta que pude ir a la cocina y prepararle a Claudine su bebida preferida, llenársela de hielo y entonces sentir el silencio, darme cuenta de que Claudine no gritaba ni venía corriendo a preguntarme, el silencio nada más y por momentos el bolero azucarado que se filtraba desde el departamento de al lado. (Cortázar 1984: 11)

Tanto fuera como dentro del texto cortazariano encontramos individuos ‘sintonizados’ con las relaciones múltiples que forman parte del paisaje sonoro. Los habitantes de Solentiname y los lectores se conectan entre sí y con la realidad político-social de Latinoamérica a partir del sonido tanto humano como no-humano conformando un *ensamblaje sonoro híbrido*.

## Consideraciones finales

A través de mi interpretación de “Apocalipsis de Solentiname” propongo un modelo de exploración sonora del texto que refleja el intento del autor por trascender no solo las restricciones del lenguaje sino también las limitaciones de su compromiso social. Si para dar lugar a lo nuevo precisamos un espacio, entonces las limitaciones a las que hacemos referencia son la oportunidad para el surgimiento de nuevos modelos de representación. Este reconocimiento nos remonta, por un lado, al mito órfico en donde la música transmite aquello que las palabras no pueden, y por el otro, a los primeros textos que describen el Nuevo Mundo y la imposibilidad lingüística de los colonizadores para representar sus habitantes, flora, fauna, y tradiciones. El descubrimiento de América revela entonces el límite de lo expresable con palabras. Dicha limitación está en consonancia con la idea de que en Latinoamérica lo oral y lo sonoro están intrínsecamente conectados.<sup>25</sup>

Los modelos discursivos europeos ponen en evidencia distintas carencias del código tradicional y presentan dos mecanismos para contrarrestar el vacío surgido de dichas carencias: la inclusión de lo sonoro como instrumento dialéctico específico en el primer caso, y la intensificación sónica como arma ideológica en el segundo. Ambos mecanismos están presentes en el proyecto sónico de Cortázar, que abarca más de la mitad de su ficción narrativa e incluye una gran variedad de procedimientos y géneros musicales. Su arte ineludiblemente sonoro demanda una reflexión *afectada* del texto, y es más que un hito de acrobacias literarias.

Para los Estudios Sónicos, los *paisajes sonoros* (Schafer 2012: 98) y los *ensamblajes acústicos* (Ochoa Gautier 2014: 22) en contextos de heterogeneidad social no solo reconfiguran las epistemologías del conocimiento (Sterne 2012: 5), sino que, en el caso específico de Latinoamérica, desmantelan las distintas prácticas de dominación colonial y estrategias de modernización ancladas en lo visual. En dicho contexto, tanto el silencio inicial, como la lectura del texto del Nuevo Testamento y los *click* de la cámara de fotos en “Apocalipsis de Solentiname” —entre otros— constituyen una herramienta de exploración socio-cultural e intersubjetiva. Los mismos componen un *ensamblaje acústico híbrido* que invita a penetrar en la dinámica socio-política de la comunidad de Mancarrón desde la textura sónica, “ámbito crucial en la constitución de la desigualdad en la modernidad Latinoamericana” (Ochoa Gautier 2012: 803). Como tal, el *ensamblaje acústico híbrido* presente en el relato ofrece una sugestiva vía de acceso al estudio de conflictos políticos y procesos sociales en relación a la condición de subalteridad. El autor/narrador de “Apocalipsis en Solentiname” no es un mero observador, sino un testigo comprometido con la realidad de Centroamérica. Lo demuestra al enfatizar que el paisaje sonoro de una cultura no solamente es una experiencia *afectiva* e inherente a su modo de vida, sino que es un modo ontológicamente distinto de entender su relación con el proyecto colonial —en este caso de la Nicaragua gestadora de una revolución basada en la inclusión de las clases subalternas.

Una de las propuestas de este artículo es considerar el paisaje sonoro contenido en “Apocalipsis de Solentiname” como una forma constitutiva de expresión tendiente a una transformación epistémica, en cuanto a la construcción de conocimientos asociados con la alteridad latinoamericana. El ensamblaje acústico híbrido de “Apocalipsis de Solentiname” encuentra una forma de subvertir la ilusión de *desarrollo* basada en la organización racional que llega desde lo visual y nos traslada al plano sónico en conexión con un proyecto nacional transindividual e inclusivo. Finalmente, consideramos que —en línea con los Estudios Sonoros Latinoamericanos— el ensamblaje acústico híbrido del relato confirma que ningún proyecto latinoamericano puede ser

---

<sup>25</sup> Recordemos que Ochoa Gautier aborda la (de)construcción del sujeto colonial a través de lo sonoro y no de la palabra impresa.

exitoso sin el desmantelamiento de las jerarquías visuales que controlan las estrategias simbólicas, raciales, culturales e ideológicas de las culturas subalternas.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Altman, Rick. 2008. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Anderson, Vaughn. 2013. "Unfrozen Music: Disrupted Synaesthesia in Julio Cortázar's Paris." *Hispanic Journal* 35(1): 115-129.
- Arendt, Hannah. 1958. *The Human Condition*. Chicago and London: The University of Chicago Press,
- Arévalo, N.T. 2016. "Julio Cortázar: Destroyer of Compasses." *Literary Arts. Portland Arts & Lectures*. <<https://literary-arts.org/2016/03/13631>>
- Martín Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bauman, R. y Charles Briggs. 2003. *Voices of modernity: Language ideologies and the politics of inequality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beverley, John. 2004. *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Born, Georgina. 2019. "On Nonhuman Sound – Sound as Relation." En *Sound Objects*, ed. James Steintrager and Rey Chow, 185-207. Durham, NC: Routledge.
- Brennan, Teresa. 2004. *The Transmission of Affect*. Ithaca: NY: Cornell University Press.
- Cardenal, Ernesto. 2004. *La Revolución Perdida*. Madrid: Trotta.
- Castillo, David. 1998. "Colón, Las Casas, Gandavo, Soares, Nóbrega en el país de las maravillas." *Romance Languages Annual IX* (1998): 424-28.
- Castro Gomez, Santiago. 2004. *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada, 1750-1816*. Bogotá: Ed. Javeriana.
- Colón, Cristóbal. 1991. *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*. Ed. Ignacio Anzoátegui. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cortázar, Julio. 1984. *Nicaragua tan violentamente dulce*. Barcelona: Muchnik.
- . 2003. *Obra Crítica*. Barcelona: Opera Mundi.
- . 2013. *Clases de literatura*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Couture, Mark. 2016. "Does Julio Swing?: Writing on Jazz and Jazz Writing in Cortázar's "El perseguidor."" *Hispanic Studies Review* 1(1): 1-14.
- Dussel, Enrique. 1994. *1492: El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. Bolivia: Plural Ediciones.
- Ferrero Blanco, María Dolores. 2010. *La Nicaragua de los Somoza, 1936-1979*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Foucault, Michel. 1980. *Power and knowledge*. New York: Pantheon.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Méjico: Grijalbo.
- Goialde Palacios, Patricio. 2010. "Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar." *Musiker*

17: 483-496.

Gonzalez Bermejo, Ernesto. 1978. *Revelaciones de un cronopio: conversaciones con Cortázar*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Gould, Jeffrey L. 1998. *To die in this way: Nicaraguan Indians and the Myth of Mestizaje 1880-1965*. Duke University Press.

Guelbenzu, José María. 2007. "Julio Cortázar: el jazz y la escritura." *Claves de la razón práctica*: 46-51.

Levin, David. 1993. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press.

Mignolo, Walter. 2000. *Local stories/Global Designs*. Princeton, New Jersey: Princeton University press.

Ochoa Gautier, Ana María. 2012. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America." En *The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan Sterne, Durham, 388-404. NC: Routledge.

———. 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham, NC: Duke University Press.

Nóbrega, Manuel de. 1931. *Cartas do Brasil 1549-1560*. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica.

Pérez Mukdsi, Andrea. 2018. "'I know I will hear what heard before:' The Role of Music in Narrative Progression." *Rupkatha: Journal of Interdisciplinary Studies in Humanities* 10(2): 189-202.

———. 2017. "A Rose is a Rose is a Melody: Mapping Julio Cortázar's Musical Narratives." *Logos & Littera: Journal of Interdisciplinary Approaches to Text* 4(2): 115-130.

Peris Blanes, Jaume. 2011. "El Perseguidor, De Cortázar, Entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad." *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana* 37(4): 71-92.

Prego Gadea, Omar. 1985. *La fascinación de las palabras: Conversaciones con Julio Cortázar*. Madrid: Alfaguara.

Rama, Angel. 1984. *Transculturation narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1984.

Ramírez, Sergio. 2011. *Adiós muchachos*. Durham: Duke University Press, 2011.

Roberts, Nicholas. 2009. "Subverted Claims: Cortázar, Artaud and the Problematics of Jazz." *The Modern Language Review* 104(3): 730-745.

Said, Edward. 1979. *Orientalism*. New York: Random House.

Sarlo, Beatriz. 2010. *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Schafer, Murray. 2012. "The Soundscape." En *The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan Sterne, 95-105. Durham, NC: Routledge.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" En *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson, 271-313. Basingstoke: Macmillan.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press.

———. 2012. "Sonic Imaginations." En *The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan Sterne, 1-17. Durham, NC: Routledge.

Tyler, Joseph. 1996. "Cortázar: Jazz y literatura." *Inti: Revista de literatura Hispánica* 43(44): 147-155.

---

**Andrea Pérez Mukdsi** obtuvo su Licenciatura en Artes Musicales en la Universidad Católica Argentina en Buenos Aires. Se perfeccionó musicalmente en Florencia y Roma (Italia). Recibió su Doctorado en Filosofía y Literatura Hispánica en la Universidad del estado de New York en Buffalo. Dicta clases de música y cultura Latinoamericana en la Universidad del Estado de Georgia (GSU). Su investigación abarca los estudios sónicos en la literatura en español, el aporte de las diásporas africanas a las músicas urbanas de Buenos Aires y la literatura fantástica escrita por mujeres en América Latina. En la actualidad dirige el *Latin American Women Composers Project*, iniciativa orientada a rescatar y promover la obra de compositoras de la región en los siglos XX y XXI.

---

#### Cita recomendada

Pérez Mukdsi, Andrea. 2020. "Los *audio-nautas* de la *sono-pista*: Sonido e inclusión en 'Apocalipsis de Solentiname' de Julio Cortázar". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 24 [Date accessed: dd/mm/yy]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)