

LIBRO DE MANUEL, DE JULIO CORTÁZAR, ENTRE LA REVOLUCIÓN POLÍTICA Y LA VANGUARDIA ESTÉTICA

Jaume Peris Blanes

Universitat de València

RESUMEN: El artículo analiza la estética de Libro de Manuel (Julio Cortázar, 1973) como una respuesta a los debates sobre la función del intelectual revolucionario que habían tenido lugar en la segunda mitad de los años sesenta, y en las que Cortázar había participado activamente. El autor analiza el modo en que la novela articulaba, no sin dificultad, la poética neo-vanguardista por la que Cortázar había siempre abogado con la teoría guevariana del hombre nuevo y con discursos emergentes como el testimonio.

ABSTRACT: The article analyzes the aesthetics of Book of Manuel (Julio Cortázar, 1973) as a response to the debates on the role of revolutionary intelligentsia which took place in the late sixties. The author focuses on the way the novel mixed the neo-avantgardist poetics with the theory of the 'new man' by Guevara and with some emerging discourses such as testimony.

PALABRAS CLAVE: Cortázar, antiintelectualismo, vanguardia, hombre nuevo, escritor revolucionario.

KEYWORDS: Cortázar, antiintelectualism, avantgarde, new man, revolutionary writer.

Introducción

La novela de Julio Cortázar *Libro de Manuel* (1973) fue sin duda el esfuerzo más importante de su autor por conectar su concepción de la ficción literaria con el contexto de agitación y violencia política de los últimos años sesenta y principios de los setenta en América Latina. Pero fue, además, el escenario de una tensa negociación entre diferentes poéticas que habían entrado en conflicto en la cultura latinoamericana en los años anteriores. En ese sentido, *Libro de Manuel* no sólo se hacía

eco de la creciente preocupación por la compleja relación entre la literatura y la política, sino que trataba de responder a los debates sobre la figura del intelectual y sobre la función del escritor que, con creciente virulencia, habían tomado el campo cultural latinoamericano. Esos debates habían tenido al propio Cortázar como uno de sus objetos de discusión y como actor privilegiado de algunas de sus polémicas.

Este trabajo trata de analizar la difícil inscripción del *Libro de Manuel* en las polémicas del momento, y el modo en que su autor trató de dar una respuesta crítica al clima de creciente antiintelectualismo (Gilman, 2003: 143-232) que estaba ganando a buena parte de la cultura latinoamericana de izquierdas, especialmente fomentado por las instituciones culturales cubanas con las que Cortázar, como muchos otros escritores, había colaborado estrechamente durante los años 60.

Para ello, el autor se valdrá del análisis textual de la novela de Cortázar, haciendo especial hincapié en sus estrategias narrativas y en sus reflexiones meta-literarias, que aportan datos interesantes sobre la concepción de la literatura que el libro estaba proponiendo. Además, tratará de inscribir la novela en un contexto cultural más amplio, haciendo referencia a los debates y polémicas sobre el rol de la literatura en un contexto político turbulento, de los que se hacía eco explícitamente la novela y cuyas líneas más importantes han sido descritas por Claudia Gilman (2003) y documentados en la antología de Marcela Croce (2006).

I. Del escritor comprometido al intelectual revolucionario

Libro de Manuel se proponía, explícitamente, articular la concepción neovanguardista y experimental de la literatura que había marcado las anteriores obras de Cortázar con los imperativos sociales y políticos que parecía exigirle su adscripción ideológica a la izquierda revolucionaria latinoamericana. Así se lo habían expuesto sus compañeros de viaje en los años anteriores y así lo había anunciado él en diversos artículos e intervenciones sobre el rol del intelectual latinoamericano en relación a los proyectos revolucionarios (Standish, 1997). Aunque en años posteriores Cortázar señalara que se trataba de un texto fallido literariamente, lo cierto es que a principios de la década de los setenta supuso una respuesta coherente con la trayectoria de su autor a las tensiones del campo intelectual latinoamericano.

La Revolución Cubana había producido una transformación global en la cultura latinoamericana, erigiéndose en referente fundamental de los intelectuales de izquierda y amplificando las expectativas de cambio social y cultural que éstos

habían encarnado durante las décadas anteriores (Franco 2003, pp. 119-158) llegando a convertirse, incluso, en la fantasía de numerosos intelectuales occidentales que vieron en la Cuba castrista una materialización de las utopías colectivistas de los sesenta (De la Nuez, 2006). Pero la Cuba de los sesenta fue, además, el epicentro de un intenso debate sobre el rol de la cultura latinoamericana y los intelectuales de izquierdas en tiempos de revolución que modificó sustancialmente las representaciones y el valor de estos en todo el continente.

Los primeros años sesenta estuvieron marcados por un proceso de politización de la cultura en el que el concepto sartreano de ‘compromiso’ sirvió para aglutinar y legitimar propuestas y posiciones muy diferentes. Sin embargo, la reflexión sartreana carecía de un programa de acción concreto más allá de unas mínimas directrices de adhesión política que no involucraban necesariamente las competencias específicas del escritor. Sin embargo, no fueron pocos los que, en ese contexto, plantearon la necesidad de compromiso no solamente del autor como individuo, sino de sus obras en tanto objeto cultural y, por tanto, político. Las soluciones a ese problema no fueron, sin embargo, homogéneas, sino que enfrentaron dos concepciones casi antitéticas de la literatura que leyeron la noción de compromiso en una clave realista o, por el contrario, desde una perspectiva neo-vanguardista. Tal como lo explica Claudia Gilman:

Los defensores del compromiso de la obra en clave realista acentuaron el poder comunicativo y la influencia de la obra de arte sobre la conciencia de los lectores. Los defensores de la tradición de la ruptura [vanguardistas] afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política; planteaban como su tarea la de hacer ‘avanzar’ el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía ‘avanzar’ las condiciones de la revolución, y también formulaban que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo (2003, p. 144).

Cortázar fue uno de los más firmes defensores de esta segunda opción, con la que también se identificaban los escritores que unos años más tarde romperían con el régimen cubano, como Fuentes o Vargas Llosa. Cortázar había siempre hecho hincapié en el paralelismo entre la exploración política y la exploración literaria, vinculando su trabajo de experimentación formal con la búsqueda de una nueva subjetividad a la que había aludido el Che Guevara en “El socialismo y el hombre en Cuba” [1965]. En 1967, en una carta pública a Roberto Fernández Retamar que originaría una agria polémica con Arguedas (Bendahan, 2006), defendía su libertad de creación y su poética exploratoria aludiendo a su idea del ‘hombre nuevo’:

Mi problema sigue siendo [...] un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos de este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual. [...] Jamás escribiré expresamente para nadie, minorías o mayorías, y la repercusión que tengan mis libros será siempre un fenómeno accesorio y ajeno a mi tarea; y sin embargo hoy sé que escribo para, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro (Cortázar [1967], p. 177).

Enunciaba así la paridad jerárquica entre la vanguardia política y la vanguardia poética, dado que ambas tenían como objetivo la creación de la sociedad futura, en los planos complementarios de lo concreto y lo ‘espiritual’. Cortázar proponía, además, que la posición de lectura que sus escritos exigían era precisamente la de ese hombre nuevo a cuya producción la revolución debía consagrarse. De ese modo, postulaba que la literatura no debía describir ni apoyar ideológicamente el proceso revolucionario, ni siquiera posicionarse políticamente ante un tema u otro, sino revolucionar el universo de la representación literaria y producir una posición de lectura que exigiera al lector un trabajo digno del ‘hombre nuevo’ guevariano.

En los primeros años sesenta, en el contexto temprano del *boom* latinoamericano, el equilibrio de legitimidades entre la vanguardia política y la estética permitió que el prestigio intelectual de la modernización artística aportara legitimidad al proyecto político cubano al mismo tiempo que el prestigio político de la Revolución legitimaba y daba proyección internacional a los escritores de la nueva ola. Sin embargo, a finales de los años sesenta y, sobre todo, a principios de los setenta, el endurecimiento de la política cubana y la creciente militarización social iban a romper ese equilibrio: la idea de vanguardia, que hasta entonces había sido compartida por el ámbito político y el cultural, iba a ser patrimonio exclusivo de los luchadores y dirigentes revolucionarios.

No se trataba solamente de una cuestión terminológica, sino de autoridad social. La concepción liberal del escritor como crítico permanente de la sociedad o, en palabras de Vargas Llosa, como un ‘eterno descontento’¹, chocaba con los

1. “Dentro de la nueva sociedad, y por el camino que nos precipiten nuestros fantasmas y demonios personales, tendremos que seguir, como ayer, como ahora, diciendo no, rebelándonos, exigiendo que se reconozca nuestro derecho a disentir” (Vargas Llosa, *La literatura es fuego*, discurso pronunciado al recibir el premio Rómulo Gallegos el 11 de agosto de 1967 en Caracas. En *Contra viento y marea*. Pp. 132-137.)

objetivos unificadores y militarizantes que se había impuesto la revolución en esta fase histórica. En ese contexto, el concepto de compromiso que había sostenido el abanico de posiciones intelectuales de principios de los sesenta iba a sufrir un proceso de devaluación del que no se recuperaría, debido a las exigencias revolucionarias –en la práctica, no en el verbo– a las que desde entonces iban a ser sometidos los escritores.

El paso del paradigma del intelectual comprometido al del intelectual revolucionario tuvo que ver, pues, con la desconfianza del poder político hacia la figura del intelectual liberal, pero también con un problema de legitimidad cultural: el creciente descrédito de la eficacia de las intervenciones simbólicas frente al valor inconmensurable de la acción guerrillera. Tal como Gilman señala, la emergencia del ‘intelectual revolucionario’ estuvo marcada por una pérdida de confianza en las competencias profesionales específicas del escritor (2003, p. 161). Esa encrucijada cultural produjo un imaginario antiintelectualista que situaría a los intelectuales bajo sospecha y convertiría al campo intelectual en un espacio de autovigilancia continua en el que la revolución política, el ‘hecho cultural por excelencia’, iba a convertirse en la medida de los logros artísticos.

II. Respuestas a la crisis

El auge del antiintelectualismo en Cuba y en la cultura latinoamericana de izquierdas chocaba frontalmente con el ideario de Cortázar, que depositaba toda su confianza política en las capacidades específicas del escritor para producir una revolución estética. Ello se hizo evidente cuando, en la virulenta polémica mantenida con Oscar Collazos, éste acusó a Cortázar, Vargas Llosa o Fuentes de colocarse a espaldas del proceso revolucionario latinoamericano al centrar toda su energía en la experimentación vanguardista de sus novelas cuando lo que debían hacer era participar en los debates sociales denunciando las situaciones de injusticia y colaborando en la construcción del socialismo². En su respuesta, Cortázar condenaba la separación de escritor e intelectual para resaltar que el escritor en tanto intelectual se comprometía en su tarea específica, es decir en su trabajo de escritor (Collazos, Cortázar, Vargas Llosa, 1970).

2. La posición de Collazos continuaba los términos con que Viñas había criticado el año anterior a Cortázar (De Diego, p. 2).

Las polémicas sobre la función del intelectual en el proceso revolucionario tocaron fondo con el estallido internacional del llamado ‘caso Padilla’, en el que numerosos intelectuales que hasta entonces habían apoyado al régimen cubano rompieron definitivamente con él a raíz del encarcelamiento del poeta Herberto Padilla y su posterior ‘autocrítica’, llena de ecos stalinistas. El encarcelamiento de Padilla fue el blanco de las protestas de los intelectuales firmantes de las cartas a Fidel Castro, pero el problema era mucho más de fondo y atañía al desequilibrio cada vez más acusado entre la autoridad de la vanguardia política en Cuba y la de la vanguardia cultural latinoamericana. Amparándose en la creciente legitimidad de la retórica antiintelectualista, el poder político estaba tratando de poner límites de acción a los intelectuales críticos: pocas semanas antes del estallido público del ‘caso Padilla’, en su intervención en el Congreso de Educación y Cultura de 1971 Castro prometió literalmente cerrar las puertas de Cuba a los intelectuales liberales que emitieran críticas a la Revolución (Lombardo, 2006, p. 215).

La respuesta de algunos de estos intelectuales fue una ruptura sin paliativos con las instituciones culturales cubanas con las que habían colaborado en los años anteriores. El caso de Mario Vargas Llosa fue sin duda el más sonado, pero Juan Goytisolo, Carlos Fuentes, Hans Magnus Enzensberger y hasta Jean-Paul Sartre apoyaron una declaración de ruptura que involucró a 62 intelectuales de izquierdas de gran renombre internacional. Julio Cortázar, que había firmado una primera carta a Castro en la que muchos de esos intelectuales mostraban de forma privada su inquietud por la incierta situación de Padilla, se desvinculó sin embargo de la segunda intervención, por su carácter público y por la ruptura definitiva que suponía con la Revolución Cubana.

La respuesta de Cortázar a esa crisis en la familia intelectual latinoamericana fue contradictoria y ambigua, ya que no condenó el hostigamiento al grupo intelectual del que formaba parte. Sin embargo, esa posición de ambigüedad e indefinición política guardaba una cierta coherencia con sus planteamientos anteriores, pues la articuló movilizand o sus competencias profesionales específicas como escritor en su ambiguo, mordaz e indefinido poema ‘Policrítica a la hora de los chacales’, en el que se refería a los nudos centrales de la polémica valiéndose de neologismos, paradojas verbales y una estructura poética entrecortada y de gran complejidad enunciativa.

Libro de Manuel fue, sin duda, su gran respuesta a esa crisis, y aunque de un modo diferente continuaría la estrategia ensayada en la ‘Policrítica...’ desplazándola al ámbito de la narración novelesca. En ese sentido, puede decirse que Cortázar ensayaba en ella una poética de transacción, que desarrollara los retos lite-

rarios y ontológicos que había acometido en sus anteriores novelas –lo que consideraba la competencia específica del escritor– pero que anudara todo ello a la estética de denuncia de las injusticias sociales y de apoyo a la práctica revolucionaria que la situación del campo intelectual le exigía.

Aunque esa escisión se viera claramente en la novela y en los comentarios de su autor hacia ella, Cortázar presentó los retazos de una teoría de la literatura en el que esa divergencia no fuera tal y ambos constituyeran elementos complementarios de un arte integralmente revolucionario que daba a esta palabra un sentido diferente al que había tenido en el vocabulario político de la época. Esa reflexión, que se desplegaba a modo de breves incisivos a lo largo de toda la novela, recogía algunos elementos de sus intervenciones públicas anteriores, pero anudándolos a la situación creada en los últimos años.

III. Teoría y práctica de la novela revolucionaria

En sus anteriores novelas Cortázar había ya utilizado el procedimiento de insertar reflexiones metaliterarias a través de las reflexiones de sus personajes o del propio narrador. En ellas, la estructura narrativa y las estrategias de composición estaban directamente relacionadas con la teoría de la ficción que las acompañaba. En términos generales, y así lo propuso su autor, podría decirse que el gesto esencial de *Libro de Manuel* fue actualizar la teoría de la novela que latía en *Rayuela* y *62. Modelo para armar* en un contexto en que la narración no podía ya dar la espalda a los procesos revolucionarios latinoamericanos ni a la violencia de estado que estaba sacudiendo el continente, pero que no por ello debía renunciar a los logros y las experimentaciones propiamente literarias de sus obras anteriores. Señalaba Cortázar en el prólogo:

Los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días. [...] Personalmente no lamento esa heterogeneidad que por suerte ha dejado de parecerme tal después de un largo proceso de convergencia; si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se han juntado, pero su conciliación no ha tenido nada de fácil (1973, p. 8).

Esa apuesta por la convergencia de dos universos simbólicos disímiles –el de la fantasía ontológica cortazariana y el de la política práctica– obligaba a repensar los procedimientos compositivos de la novela. Ante ese problema, Cortázar

trató de resguardar los rasgos mayores de sus anteriores ficciones, su experimentación con la estructura y la voz narrativa, pero inscribiendo en ellas un procedimiento singular: hacer a los personajes –el elemento, sin duda, menos experimental de su narrativa– leer y comentar algunas de las noticias que el autor real Cortázar estaba leyendo en el momento. Trataba de conectar, de ese modo, el universo de los personajes con la realidad pública de la época.

Ese procedimiento modificaba sustancialmente las poéticas anteriores de Cortázar, pues abría una brecha en el hermetismo de su mundo novelesco y le obligaba a introducir ciertos temas en la narración directamente extraídos de la actualidad periodística. La heterogeneidad de esos dos órdenes aparecía subrayada por la inclusión de las noticias en su formato periodístico original, fotocopiadas tal cual –la mayoría de ellas, en francés– y pegadas junto a las columnas de la narración. Ello aparecía verosimilizado por la trama: los personajes recortaban esas noticias de los periódicos para comentarlas y pegarlas en el libro que estaban preparando para el bebé Manuel, en el que estarían recogidas las noticias más llamativas de sus primeros años.

Además, si en *Rayuela* los personajes se reunían en el *Club de la Serpiente* para escuchar música, hablar de jazz y de filosofía, en *Libro de Manuel* los integrantes de la Joda preparaban, además, el secuestro de un importante diplomático con el objetivo de canjearlo por la liberación de presos políticos latinoamericanos. El tramo final de la novela narraba, de hecho, el secuestro y la posterior batalla campal en la casa en la que guardaban al secuestrado.

Esa temática eminentemente política no era, sin embargo, el elemento al que Cortázar confiaba la politicidad real de su novela, el carácter revolucionario de su narración. En el prólogo anunciaba ya que:

Más que nunca creo que la lucha en pro del socialismo latinoamericano debe enfrentar el horror cotidiano con la única actitud que un día le dará la victoria: cuidando, preciosamente, celosamente, la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría [...] Lo que cuenta, lo que yo he tratado de contar, es el signo afirmativo frente a la escalada del desprecio y del espanto, y esa afirmación tiene que ser lo más solar, lo más vital del hombre: su sed erótica y lúdica, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida en una tierra ya libre de este horizonte diario de colmillos y tabúes (1973, p. 8).

Así pues, Cortázar aludía a la posibilidad de una acción afirmativa en el interior de la literatura, que no se limitara a describir y acompañar el proceso revolucionario sino que explorara y formara parte de una vitalidad que era, en sí, pro-

piamente revolucionaria. Como había dicho unos años atrás, la literatura debía ser la parte espiritual de la revolución socialista, así como la lucha política era su parte práctica. De ese modo, desplazaba a un horizonte y a una retórica política las mismas preocupaciones que habían atravesado su obra en las décadas anteriores, la búsqueda metafísica a la que había aludido en su carta a Fernández Retamar.

En su polémica con Collazos ya había hecho referencia a la difícil adecuación de su poética exploratoria con los dogmas estéticos de la institucionalidad revolucionaria, ensayando una retórica y un programa estético-político que trataría de concretarse en *Libro de Manuel*. Allí, refiriéndose al necesario “compromiso entre las pulsiones que llevan a escribir y las que nos exigen, hoy, a participar cada vez más activamente en la lucha revolucionaria”, planteaba que:

[...] ha sido y me temo que seguirá siendo uno de los escollos mayores con que tropieza el socialismo a lo largo de su edificación, y a mí me parece que la mayoría de los barcos teóricos o pragmáticos se van a seguir estrellando en ese escollo mientras no se alcance una consciencia *mucho más revolucionaria de la que suelen tener los revolucionarios* del mecanismo intelectual y vivencial que desemboca en la creación literaria (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa, 1970, p. 51).

Se planteaba ahí una cuestión importante que reaparecería constantemente en su obra, y que determinaría su poética novelesca. En un contexto de crítica generalizada a la labor intelectual y de culto de la acción armada, Cortázar aludía a otra revolución posible, mucho más profunda que la que anidaba en la conciencia de los revolucionarios, y que no debía limitarse a la toma de poder, sino a una reordenación de todos los aspectos de la vida, incluida la creación artística y todo aquello de lo que esta daba cuenta.

Desde esa posición, la reflexión de Cortázar sobre la literatura y la revolución estableció una retórica despectiva –‘burócratas’, ‘funcionarios’, ‘comisarios políticos’...– para referir a las, según él, fuerzas reaccionarias de la propia Revolución. Concentradas en la toma de poder político y en la disciplina social desatendían y obturaban la posibilidad de esa revolución más profunda, pura liberación humana, que Cortázar preveía en sus escritos.

[...] ellos [los compañeros militantes] opinan que el humor no tiene nada que ver con la revolución. Yo creo que sí tiene que ver. En América Latina, libro dos grandes batallas, una por la liberación humorística, otra por la liberación erótica, por un humorismo y erotismo integrales que nos liberen de todos los tabúes que nos llegan, sobre todo, de la tradición hispánica [...] Contra los comisarios que no tienen sentido del humor y además son malos amantes (Citado por Gundermann, 2004).

IV. La revolución de las formas y el hombre nuevo

Esas reflexiones sobre la necesidad de una revolución total, cuyo objetivo fuera producir una nueva calidad de la subjetividad, estaban sin duda inspiradas en la teoría del hombre nuevo de Guevara, aunque sus conclusiones sobre la función del intelectual hubieran sido muy diferentes. En ‘El socialismo y el hombre en Cuba’, Guevara había planteado que los intelectuales del momento eran exponentes de una función social caduca, propia de las sociedades pre-revolucionarias y que, por tanto, llevaban incorporados valores incompatibles con la sociedad revolucionaria y que podían, incluso, pervertir a las nuevas generaciones, libres de ese ‘pecado original’. Pero en simultaneidad a esa crítica a la figura del intelectual, Guevara planteaba el trabajo artístico de un modo original y que abría las puertas al futuro.

Falta el desarrollo de un mecanismo ideológico-cultural que permita la investigación y desbroce la mala hierba [...] la necesidad de la creación del hombre nuevo, que no sea el que representa las ideas del siglo XIX, pero tampoco las de nuestro siglo decadente y morboso. El hombre del siglo XXI es el que debemos crear, aunque todavía es una aspiración subjetiva y no sistematizada (Guevara, [1965], p. 530).

Poco decía Guevara sobre las características específicas de ese nuevo mecanismo ideológico-cultural, pero quedaba claro con qué no podía identificarse. El principal blanco de su crítica era el realismo socialista, del que señalaba su dependencia con modelos de representación en los que “se busca [...] la simplificación, o lo que entiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios. Se anula la auténtica investigación artística y se reduce el problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista y del pasado muerto (por tanto, no peligroso)” (Guevara [1965], p. 530).

Aunque en el mismo texto Guevara criticara también las estéticas vanguardistas del siglo XX, lo cierto es que una lectura más o menos parcial podía hallar en esas reflexiones una invitación a la experimentación formal y a la búsqueda de un nuevo modo de expresión que superara los modelos estéticos vigentes y hallara las formas de expresión de ese nuevo sujeto que la revolución iba a crear. *Libro de Manuel* fue un intento de responder a esa invitación, que aludía directamente en sus páginas a esa contradicción y que proponía una forma de intervención simbólica que se quería coherente con esa revolución total a la que Guevara había aludido, y que Cortázar trataría de articular al mundo ficcional que había construido en sus obras anteriores.

La apuesta de Cortázar era clara en este sentido. Por una parte, establecía una relación de continuidad entre esa nueva subjetividad propiamente revolucionaria

y la concepción de la literatura como búsqueda metafísica y como exploración formal. Trataba de politizar, así, esas competencias específicas del escritor en las que un sector del campo intelectual latinoamericano había perdido la confianza. Por otra parte, identificaba las estéticas del realismo, los usos disciplinados del lenguaje y la concepción materialista y unidimensional de la realidad con los valores pre-revolucionarios que, como anunciaba Guevara, seguían presentes en una sociedad que, aunque había ganado el poder político, todavía no había conseguido crear la nueva subjetividad ni las formas de expresión artística que debían acompañarla³.

A través de uno de los personajes de la novela, que hacía las veces de narrador y que aparecía identificado como ‘el que te dije’, aludía a esa dicotomía esencial, a la vez política y estética, que atañía tanto a la revolución misma como a la escritura novelesca como práctica revolucionaria específica:

porque en estos momentos el que te dije rehúsa terminantemente registrarlos por razones bastante válidas [...] puesto que las cosas de que hablan Gómez o Marcos [...] son tema público y corriente, telegramas de la prensa, noticiosos radiales, materia socio-cultural al alcance de cualquiera, y entonces el que te dije se retrae y piensa por ejemplo en tanto novela donde a cambio de un relato más o menos chatón hay que pasar por conversaciones y argumentos y contrarréplicas sobre la alienación, el tercer mundo, la lucha armada o desarmada, el papel del intelectual, el imperialismo y el colonialismo [...] cuando todo eso, ¡) es desconocido por el lector, y entonces el lector es un pánfilo y se merece esa clase de novelas para que aprenda, qué tanto, o 2) es perfectamente conocido y sobre todo encuadrado en una visión histórica cotidiana, por lo cual las novelas pueden darlo por sobreentendido y avanzar hacia tierras más propias, es decir menos didácticas [...] llegar a la conclusión de que todo lo conocido aburre y que en cambio hay que estar atento [...] (1973, pp. 252-253).

3. Esa idea, de la que se derivó una representación del intelectual como ‘hombre de transición’ que estaba creando las condiciones para su propia desaparición en tanto tal, aparecía enunciada por alguno de los personajes de *Libro de Manuel*, de un modo a la vez irónico y angustioso: “El problema es que cuando yo elijo lo que creo una conducta liberatoria [...] a lo mejor estoy obedeciendo a pulsiones, a coacciones, a tabúes o a prejuicios que emanan precisamente del lado que quiero abandonar. [...] ¿No estaremos, muchos de nosotros, queriendo romper los moldes burgueses a base de nostalgias igualmente burguesas? Cuando ves que una revolución no tarda en poner en marcha una máquina de represiones psicológicas o eróticas o estéticas que coincide casi simétricamente con la máquina supuestamente destruida en el plano político y práctico, te quedás pensando si no habrá que mirar de más cerca la mayoría de nuestras elecciones.

- Bueno, [...] lo que habría que intentar es una especie de superrevolución cada vez que se dé el caso, y estoy de acuerdo en que se da todos los días.

- Claro que sí, Lud, pero habría que mostrar mejor esa infiltración de lo abolido en lo nuevo, porque la fuerza de las ideas recibidas es espantosa” (1973, p. 168).

Sorprende la similitud de este fragmento con las opiniones de Guevara sobre el realismo socialista y las poéticas didácticas que, por otra parte, las instituciones culturales cubanas estaban promoviendo a principios de los años setenta. Del otro lado, la exploración neo-vanguardista del expresionismo abstracto, el arte pop o la música atemática y aleatoria de Stockhausen aparecía explícitamente vinculada a la búsqueda de nuevos modos de expresión formulada por Guevara.

La metáfora del puente, que Cortázar había ya utilizado en obras anteriores para referirse a su propio trabajo de escritura, le servía aquí para problematizar la difícil adecuación de esa experimentación vanguardista a las exigencias prácticas impuestas por la revolución. En ella, el problema de la comunicabilidad ('puente total') servía, según Cortázar, para anular las pulsiones exploratorias y propiamente revolucionarias del artista.

Hombre nuevo, sí: qué lejos estás, Karlheinz Stockhausen, modernísimo músico metiendo un piano nostálgico en plena irrisación electrónica; no es un reproche, te lo digo desde mí mismo, desde el sillón de un compañero de ruta. También vos tenés el problema del puente, tenés que encontrar la manera de decir inteligiblemente, cuando quizá tu técnica y tu más instalada realidad te están reclamando la quema del piano y su reemplazo por algún otro filtro electrónico [...]. Entonces el puente, claro. ¿Cómo tender el puente, y en qué medida va a servir de algo tenderlo? La praxis intelectual (sic) de los socialismos estancados exige puente total: yo escribo y el lector lee, es decir, que se da por supuesto que yo escribo y tiendo el puente a un nivel legible. ¿Y si no soy legible, viejo, si no hay lector y ergo no hay puente? Porque un puente, aunque tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente, che. [...] Pero anda a decirle eso a tanto satisfecho ingeniero de puentes y caminos y planes quinquenales (1973, pp. 27-28).

Cortázar daba así espacio literario, recurriendo a todos los procedimientos estéticos propios del género, a las reflexiones que había sostenido en los años anteriores en el debate público sobre la situación del intelectual. La novela ofrecía una relectura interesada de la lucha de legitimidades entre la vanguardia estética y la vanguardia política que allí había tenido lugar y que, a nivel de autoridad en el campo de la izquierda revolucionaria latinoamericana, había perdido la primera.

La insistente crítica de Cortázar al modelo realista y a la estrechez de miras de la burocracia revolucionaria trataba de situarse, sin embargo, en un ámbito más amplio del de la situación coyuntural de la cultura latinoamericana de la época. Apuntaba también a un problema de más amplio calado que involucraba al uso del lenguaje, a las prácticas revolucionarias y a esa corriente de vida corporal y erótica que Cortázar había tomado como objeto de exploración durante toda su trayectoria como escritor.

A la hora de escribir un texto con significado ideológico e incluso político, el rabinito deja caer el idioma oral que le es propio y te saca un castellano de lo más presentable. Extraño, extraño. [...] Uno se pregunta el porqué de ese pasaje de un habla definida por la vida, como el habla de Marcos, a una vida definida por el habla, como los programas de gobierno y el innegable puritanismo que se guarece en las revoluciones. Preguntarle a Marcos alguna vez si va a olvidarse del carajo y de la concha de tu hermana en caso de que le llegue la hora de mandar; mera analogía desde luego, no se trata de palabrotas sino de lo que late detrás, el dios de los cuerpos, el gran río caliente del amor, la erótica de una revolución que alguna vez tendrá que optar (ya no éstas sino las próximas, las que faltan, que son casi todas) por otra definición del hombre; porque en lo que llevamos visto el hombre nuevo suele tener cara de viejo apenas ve una minifalda o una película de Andy Warhol (1973, p. 88).

Como en otros textos, el discurso cortazariano incluía toda una batería metafórica para aludir a esa dimensión vital del ser humano que, entre otras cosas, impedía la perfecta sutura entre la realidad y su representación. Desde su punto de vista, la materialidad del cuerpo viviente, las pulsiones eróticas y la llaga siempre abierta del deseo eran elementos que problematizaban la posibilidad de una representación cerrada de la sociedad como la que Cortázar denunciaba en el discurso de los dirigentes revolucionarios. El lenguaje disciplinado y mojigato de estos estaba, pues, directamente relacionado con el borrado de toda una dimensión de la vida que, en vez de integrarse en el proceso de liberación, los revolucionarios habían simplemente censurado.

Como señala Gubermann, Cortázar planteaba la corporalidad de sus personajes como un “estorbo que impide el ajuste e impone una cierta intimidad privada, un lugar aparte de la colectividad política que el realismo socialista quiere asignarle al escritor como único tema válido” (2004). La representación desinhibida, a la vez festiva y dolorosa de las pulsiones corporales y de sus experiencias de goce, constituía, pues, ese ‘signo afirmativo’ al que aludía en el prólogo y que al puritanismo de los discursos revolucionarios al uso. Desde ese planteamiento, Cortázar vinculaba insistentemente la aventura política de la revolución con la necesidad de reinventar todos los órdenes de la experiencia humana.

Todo hay que volver a inventarlo, polaquita –dijo Marcos–, el amor no tiene por qué ser una excepción, la gente cree que no hay nada nuevo bajo el neón, calzamos en las rutinas, los chicos piden a gritos zapatos Carlitos, vos sos del treinta y ocho y yo del cuarenta y tres, es para reírse. Mira, cada vez que me voy a comprar una camisa en un Monoprix, lo primero que me pregunta la vieja de turno es mi número de cuello. No se preocupe, le digo, la quiero grande y amplia. Silencio, ojos de lechuga, labios apretados, eso no puede ser, uno la ve pensar y rabiarse más claro que si tuviera la TV en el flequillo. Pero señor, su número de cuello le da la medida de la camisa / No señora porque a mí me gustan largas y anchas y con mi número de cuello

usted me va a dar una camisa de esas esculturales y ceñidas que le van bien a Alain Delon pero a mí como el propio ojete / qué raro, es la primera vez / no se aflija, madame, deme la más grande que tenga / Le va a quedar mal, señor / Señora, yo con esta camisa soy feliz como un puma cebado / Y así cinco minutos pero no hay que aflojarles, todo está por inventarse y yo no lo veré por desgracia, pero mientras pueda inventaré por mi cuenta, te inventaré, polaquita, y querré que vos me inventes a cada momento porque si algo me gusta en vos además de esta barriguita húmeda es que siempre estás trepada en algún árbol (1973, p. 260).

Ésa era la lectura vitalista y liberadora que Cortázar hacía del hombre nuevo guevariano. Pero además, la literatura no sólo era capaz de dar cuenta de esa reinención del mundo que debía ser el anhelo de la revolución, sino también de producir ella misma, y gracias a sus características específicas, esa nueva subjetividad que Guevara había anunciado vagamente y que Cortázar identificaba con el lector implícito de sus textos. En ese sentido podía entenderse la afirmación de que sus novelas tenían una “intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro” (Cortázar [1967], p. 177).

En su novela *Rayuela* había definido, aunque valiéndose de una retórica detestable, los dos tipos de lector con los que una obra podía encontrarse. El primero de ellos, el lector-hembra, lo describía como “el tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permitan sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo”. En el extremo opuesto, estaba el lector-cómplice, identificado con los atributos masculinos, que definía como aquel que “puede llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma” (1963).

En otros términos, Cortázar describía, por una parte, a un lector pasivo, puro receptor, que leía los textos sin comprometerse en el ejercicio intelectual de crear una historia y de contribuir a articular su sentido: éste era el lector al cual se dirigían las estéticas del realismo decimonónico y del realismo socialista. Por el contrario, el lector cómplice debía tener un rol activo frente a la materia literaria, siendo capaz de desplegar su creatividad para organizar con sus propios criterios los materiales propuestos, pero no impuestos, por el escritor. Este era, sin duda, el lector que las novelas de Cortázar buscaban y al que se dirigían sus estrategias de composición literaria.

No es difícil vincular esa figuración del lector implícito con ese hombre nuevo guevariano que debía trascender creativamente los usos y valores de la sociedad, que en el ámbito de la cultura podrían identificarse con el lector pasivo imaginado por Cortázar. Por ello, el carácter político de la novela radicaba, para

su autor, en la posibilidad de que, a través de su lectura, no pocos lectores debieran situarse en esa posición cómplice a la que el escritor les obligaba. Era así como la literatura podía producir esa nueva subjetividad que, según Cortázar, debía constituir el objetivo final de su revolución total.

V. Poética vanguardista, lucha armada y enunciación testimonial

Sin embargo, y aunque Cortázar situara el carácter político de su novela en su experimentación formal, *Libro de Manuel* suponía un giro temático radical con respecto a sus anteriores novelas. En cuentos como *Reunión* Cortázar había abordado de frente la guerrilla y el proceso revolucionario, pero sus novelas habían estado, hasta entonces, alejadas del debate político y de los proyectos revolucionarios que, sin embargo, Cortázar había defendido en su vida pública. *Libro de Manuel* suponía, pues, el intento de conjugar la poética de la novela con la que Cortázar había tratado de revolucionar las formas literarias con la temática de la lucha armada y la represión.

La novela trataba, de hecho, de inscribirse con decisión en un clima turbulento en el ámbito de la acción política, marcado por la escalada de la lucha armada en el Cono Sur y por la violenta represión de la dictadura de Lanusse en Argentina, que había sistematizado el uso de la tortura como técnica política. Por ello no es de extrañar que Cortázar cediera los derechos de autor de la novela a las asociaciones de ayuda a los presos políticos argentinos (Herráez, 2001, pp. 296-297): escribir una novela debía ser, en ese contexto, una forma nueva de combate, y el escritor revolucionario, un combatiente de nuevo cuño.

Pero era también, como se ha mostrado en lo que antecede, una respuesta a las acusaciones de intelectual burgués y liberal que Cortázar había recibido por una parte de la izquierda revolucionaria latinoamericana. En el cruce de esos dos problemas se explica no sólo el desplazamiento temático, sino también su incorporación de materiales discursivos directamente relacionados con una estrategia de denuncia más bien alejada de las poéticas neo-vanguardistas con las que Cortázar se identificaba y que en esos tiempos estaba siendo abandonada por una forma textual de reciente categorización: el testimonio (Sklodowska, 1992).

De hecho, uno de los efectos más importantes del auge del antiintelectualismo en Cuba y del descrédito de las poéticas vanguardistas en las instituciones cubanas fue la emergencia de nuevos discursos de no-ficción que, a través de técnicas muy diferentes, articulaban narraciones con una clara vocación de denuncia

sobre las injusticias sociales y políticas latinoamericanas (Peris Blanes, 2008, pp. 122-135). Las instituciones cubanas, inmersas en las virulentas polémicas sobre el rol del intelectual a las que arriba hemos referido, no dudaron en utilizar esas nuevas textualidades como arma arrojadiza contra aquellos que consideraba intelectuales liberales y vanguardistas críticos con el proceso revolucionario. En no pocas intervenciones se empezó a leer la emergencia del testimonio como la superación definitiva de la literatura burguesa que los intelectuales liberales encarnaban. Yúdice señaló a propósito de la creación del premio testimonio por Casa de las Américas en 1970:

Es significativo que se introdujera el premio justamente cuando el ‘endurecimiento’ de la línea soviética del gobierno cubano produjo una ruptura con los intelectuales latinoamericanos liberales. Esta fue, claramente, la maniobra contestataria y positiva de los cubanos en el sentido de que ayudó a socavar al ‘boom’, con su culto de autorreferencialidad, simulacro y escritura posestructuralista (1991: p. 26).

No es baladí que el primer texto galardonado con el premio Casa de las Américas en la categoría testimonio fuera precisamente *La guerrilla tupamara*, de Maria Esther Gilio, lo que establecía una relación de continuidad entre la forma textual del testimonio y la idea de la práctica guerrillera que, como he señalado, había socavado la legitimidad de la vanguardia estética a finales de los sesenta. En buena medida, *Libro de Manuel* puede pensarse como el intento de la poética vanguardista de reapropiarse de una zona de la realidad que parecía haber caído en manos de un discurso que, en lo esencial, se presentaba como su opuesto.

El giro político en *Libro de Manuel* se daba de forma gradual. En un principio los recortes de periódico que los personajes traducían al castellano introducían una temática social y aludían a un repertorio de acciones políticas subversivas y a la represión creciente con que los estados las reprimían. Pero de las conversaciones aparentemente anodinas de los personajes, que basculaban entre lo banal y lo metafísico, iba apareciendo el plan de ejecución de un secuestro que hacía de ellos, además de sujetos en búsqueda metafísica y existencial, actores de la lucha armada.

En ese sentido, Cortázar llevaba al terreno de la ficción y la exploración formal uno de los objetos privilegiados del testimonio y, por tanto, de las nuevas escrituras que la oficialidad cubana había sancionado como propiamente revolucionarias. Es más, en el último tramo de la novela, cuando la trama política llegaba a su fin y tras narrar el estallido de violencia policial, uno de los personajes pegaría en el libro de Manuel dos documentos que, se nos explicaba, habían pertenecido al narrador-personaje conocido como ‘el que te dije’, muerto en la refriega con los agentes de seguridad.

Esos documentos, inscritos en el momento más climático de la novela, no eran otra cosa que el testimonio real de diversos presos políticos de Argentina y una entrevista a militares norteamericanos entrenados en Panamá para aplicar la tortura sistemática como práctica de contrainsurgencia (1973, pp. 369-381). Muerto el narrador que, durante toda la novela, se había hecho cargo no sólo de describir las situaciones dramáticas sino también de seleccionar, procesar y comentar las noticias que iban a integrar el libro de Manuel, lo que quedaba era el documento en bruto: el testimonio como discurso ligado directamente a la realidad.

Así, Cortázar tematizaba la muerte del narrador novelesco que entrañaba la emergencia de las escrituras testimoniales. Pero lo hacía de un modo paradójico: movilizaba todos los elementos y procedimientos propios de la ficción vanguardista para narrar su propia desaparición. Al tiempo que la novela abogaba a las claras por una construcción narrativa de gran complejidad enunciativa, al final cedía su lugar de enunciación a una narración testimonial de tipo periodístico. Es decir, al tipo de narración que, en los debates sobre la función del intelectual y de la cultura revolucionaria, había servido para criticar el tipo de escritura defendida por Cortázar y su idea de la revolución total.

VI. Conclusiones

Libro de Manuel fue, pues, un espacio de tensión entre diferentes concepciones de la escritura y de su relación con la política con el que Cortázar trató de definir su posición en los debates sobre la función del intelectual de izquierdas que llevaban casi una década produciéndose en América Latina, y especialmente en Cuba. Cortázar trató de ligar el carácter vanguardista de su poética novelesca con la necesidad de una reinvenición global de lo humano que él atribuía a la revolución, lo que le alejaba de las poéticas vinculadas a la institucionalidad cubana, especialmente después del ‘caso Padilla’.

Por una parte, *Libro de Manuel* sirvió para reconceptualizar las ideas estéticas de su autor inscribiéndolas en un horizonte político: en ese sentido, la exploración existencial y formal que ya había ensayado en *Rayuela* pasaría a ser leída como una indagación en el ámbito del ‘hombre nuevo’ que la escritura literaria podía ayudar a producir, al igual que la revolución política. Por otra parte, el argumento de la novela se politizaba, haciendo participar a sus personajes en una trama política que conectaba la ficción con las turbulencias sociales de la época y, especialmente, con el tema de la guerrilla.

Cortázar hacía dialogar así su poética de la novela con el género testimonial que, en ese momento, estaba emergiendo en América Latina como una respuesta a la crisis de los modelos literarios tradicionales. Proponía la ficción literaria como un espacio en el que también podían tener lugar esos nuevos discursos no ficcionales y directamente ligados a la realidad política, pero integrados en un artefacto discursivo que consagraba la experimentación formal como uno de los pilares de la estética revolucionaria, tanto en sentido cultural como político.

Queda por estudiar, y a ello deberán encaminarse investigaciones futuras, el modo en que otros novelistas respondieron al auge del antiintelectualismo en su producción literaria y el impacto que estas respuestas tuvieron en el campo cultural latinoamericano. También, y desde el otro lado, cómo las emergentes escrituras testimoniales incorporaron procedimientos y planteamientos narrativos ensayados por estas novelas que, como hemos visto, trataban de articular, aunque con suma dificultad, la volunta de experimentación formal con las urgencias políticas del momento.

Bibliografía

- BENDAHAN, M. “Entre la tierra de originaria y la ciudad de las luces. Un problema de ubicación: arriba o debajo de la torre de marfil” en Croce (ed.) 2006, p. 159-165.
- COLLAZOS, O; CORTÁZAR, J; y VARGAS LLOSA, M. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México, Siglo XXI, 1970.
- CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana, 1963.
- CORTÁZAR, J. 62. *Modelo para armar*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- CORTÁZAR, J. “Policrítica a la hora de los chacales” *Cuadernos de Marcha*, 1971, 49, pp. 33-36.
- CORTÁZAR, J. 1973. *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
- CORTÁZAR, J. “Carta de Julio Cortázar a Roberto Fernández Retamar” [1967] en Croce (ed.) 2006, pp. 167-180.
- CROCE, M. (ed.). *Polémicas intelectuales en América Latina. Del ‘meridiano intelectual’ al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires: Simurg, 2006.
- DE DIEGO, J. L. “De los setenta a los ochenta: la curva descendente en la valoración crítica de Cortázar” *sine data*.
- DE LA NUEZ, I. *Fantasía roja. Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana*. Barcelona: Debate, 2006.
- FRANCO, J. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona: Debate, 2003.

- GILMAN, C. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- GUEVARA, E. [1965] "El socialismo y el hombre en Cuba" en DESNOES, E. *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución..* Hanover; Ediciones del Norte, 1989, 525-532.
- GUNDERMANN, Ch. "La revolución más profunda: Julio Cortázar entre literatura y política revolucionaria" *Horizontes*, 2004, Puerto Rico.
- HERRÁEZ, M. *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Valencia: Ronsel, 2001.
- LOMBARDO, V. "El difícil oficio de calcular, o dónde me pongo" en Croce, 2006, pp. 213-219.
- PERIS BLANES, J. *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. València: Quaderns de Filologia, 2008.
- SKLODOWSKA, E. *Testimonio hispano-americano. Historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang, 1992.
- YÚDICE, G. "Testimonio and postmodernism" *Latin American Perspectives* 1991, 18.3, pp. 15-31.
- STANDISH, P. "Los compromisos de Julio Cortázar" *Hispania*, 1997, 80/ 3, pp. 465-471.
- VARGAS LLOSA, M. *Contra viento y marea*. Barcelona: Seix Barral, 1992.