

LA «EJECUCION SILENCIOSA» EN «LIBRO DE MANUEL»

El mito y la obra musical aparecen así como directores de orquesta cuyos oyentes son los silenciosos ejecutantes.
Claude Lévi-Strauss: *Lo crudo y lo cocido*.

I

A Cortázar, durante varios años defensor de causas revolucionarias, en especial de la revolución cubana, se le ha criticado por esquivarlas en su obra literaria. Su novela más reciente, *Libro de Manuel* (1), según la primera ola crítica, manifiesta el muy esperado *compromiso* de Cortázar (2); sin embargo, las afirmaciones del mismo Cortázar con respecto al arte y la revolución debiera haberles señalado a esos críticos su error (3). *Libro de Manuel*, a pesar de tratar de las actividades de una joven banda revolucionaria en París, puede ser leída de la misma manera que la novela anterior de Cortázar, *62. Modelo para armar*. Es decir, bajo ese juego superficial de la trama yace un orden de índole diferente, al que podríamos llamar la «ejecución silenciosa» de Cortázar. Una lectura más precisa de *Libro de Manuel* exige ignorar los acontecimientos superficiales de la novela para reorganizar, en cambio, los fragmentos de modo que aparezca el orden subyacente. Lo mismo que en *62*, el propio Cortázar nos ofrece las herramientas para esa tarea mediante ciertas alusiones estructurales cuidadosamente escogidas.

Libro de Manuel es la historia del secuestro, por la banda revolucionaria, de un oficial policíaco, con la esperanza de canjearlo por prisioneros políticos encarcelados en Sudamérica. El protagonista, Andrés, y su amiga, Ludmilla, se encuentran en las márgenes de la banda, y su dilema es unirse a ellos o no. A lo largo de toda la novela juega también un papel esencial el esfuerzo de Andrés para interpretar un sueño que ha tenido; en el curso de una proyección de una peli-

(1) Julio Cortázar: *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

(2) Véase, por ejemplo, Evelyn Picón Garfield, *Julio Cortázar*, Nueva York, Ungar, 1976, página 132.

(3) Cortázar siempre ha mantenido que la literatura imaginativa lleva un papel separado (es decir, libre) de, aunque puede ser paralelo con la fase material de la revolución: «El aporte de una gran literatura es fundamental para que una revolución pase de sus etapas previas y de su triunfo material a la revolución total y profunda en todos los planos de la materia y de la psiquis», *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, D. F., Siglo XXI, 1970, p. 68.

cula de Fritz Lang, es llamado a la oficina del teatro, donde un misterioso cubano le manda hacer algo que, al salir de la oficina, ya no recuerda. Esto constituye la «mancha negra» de la novela. El filme de Lang constituye la primera alusión estructural de la novela. La descripción que nos da Andrés de la película —el tribunal, la mujer que grita, etc.— corresponde al célebre *M*, el cual culmina en la famosa escena del tribunal donde los pandilleros de Berlín juzgan al asesino de niños, papel memorablemente desempeñado por Peter Lorre. Suplicándoles desesperadamente por su vida, Lorre razona que no es responsable de sus actos, pues lleva dentro de sí un demonio que se los exige. La situación de Andrés, en el sueño y a lo largo de la novela, es muy parecida. Al volver, en el sueño, al *lobby* dice que siente como si estuviera «actuando a la vez como por dentro y por fuera del filme de Fritz Lang» [103]; lo mismo que el asesino de niños, es impulsado por una fuerza subconsciente.

Sólo al final de la novela, al unirse con la banda, se entera Andrés del mandato del cubano —«Despertate»— [356]. Los primeros críticos de la novela, razonablemente, han interpretado el mandato como una llamada a la revolución. La intervención de otro personaje del libro —el neurótico, Lonstein— sugiere, no obstante, otra interpretación del mandato del misterioso cubano. Lonstein se cura hablando, exorcitando su neurosis. Estas incursiones al subconsciente las hace «para liquidar poco a poco a los otros ogros, una especie de sub-joda subterránea» [219]. («La Joda» es el nombre cifrado que dan sus miembros a la conspiración.) Dice Andrés del ejercicio de Lonstein: «acabé por acatar ese exorcismo desafortunado; también yo a mi mezquina manera había pretendido... acabar con algunos ogros» [219]. Lo que describen Andrés y Lonstein no es sino el «método catártico», también llamado «la cura hablante», de Sigmund Freud y Joseph Breuer, esbozada en *Estudios sobre la histeria*, la primera obra de psicoanálisis moderno. Freud prosiguió su estudio del subconsciente por medio de los sueños y la libre asociación; pero en aquel tiempo (*Estudios sobre la histeria*) el camino al subconsciente era la hipnosis. El mandato del cubano a Andrés de despertarse es muy parecido al del psicoanalista que devuelve a su paciente al estado consciente. El sueño de Andrés contiene de este modo dos alusiones —una al filme de Fritz Lang y otra al libro de Freud y Breuer—, cada una de las cuales sugiere la existencia de fuerzas subliminales que se relacionan, más que con la personalidad de Andrés, con el orden subyacente del libro.

Más importantes aún que las alusiones del sueño son las que apuntan a *El anillo de los Nibelungo*, de Richard Wagner; son éstas

las que verdaderamente constituyen el orden subyacente de *Libro de Manuel*. Hablando de sí mismo y de Ludmilla, dice Andrés:

... mientras Wotan, que venía a ser yo, asistía al derrumbe de su reino, Ludmilla, una especie de Brunilda enloquecida, se disponía a entrar en un mundo diferente que ellos apodan la Joda a falta de mejor nombre [289].

Para entender cómo y por qué coinciden varios acontecimientos de la novela y de la ópera, es necesario recordar la rica y compleja obra de Wagner (4).

Wotan, deseoso de crear una sociedad perfecta (Valhala), se enfrenta con una paradoja terrible, descrita de este modo por Morse Peckham:

Existen dos tipos de poder en el mundo, el imaginativo [simbolizado por la lanza de Wotan] y el económico [simbolizado por el anillo de los Nibelungo]. ... El poder imaginativo, según Wotan, puede hacerse moralmente responsable mediante la auto-limitación, pero no puede resistir, dado sus límites, la existencia de ninguna otra fuente o clase del poder. *Todo poder debe estar controlado* (5).

Para proteger el poder imaginativo, Wotan debe obtener el anillo de los Nibelungos, sede del poder económico, lo cual implica una paradoja: cómo proteger la ley moral sin corromperla; algo imposible, dado que para hacerlo hay que robar el anillo. Wotan no puede proteger su propia ley sin violarla. «La idea de labrar por el poder al mismo tiempo la libertad y el valor es, según muestra Wagner, una contradicción» (6).

Wotan trata de evitar su dilema procreando un hijo, Sigmundo, que, como agente libre, recobre el anillo. Pero al impedir que Brunilda ayude a Sigmundo en la batalla con Hunding, Wotan entiende por primera vez que el poder y el valor no se pueden proteger por la fuerza. Sigmundo, claro, muere y su espada queda hecha pedazos; pero su mujer, Siglinda, guarda los fragmentos para que un día los fragüe su hijo, Sigfrido. La ópera continúa narrando las hazañas de aquél, el crepúsculo de los dioses y la destrucción de Valhala.

Quisiera sugerir a este punto que Andrés, al unirse con la banda al final de la novela y prevenir que Ludmilla baje la escalera para ayudar a Marcos [363], repite de alguna manera las acciones de

(4) La interpretación que sigue se basa en la de Morse Peckham en *Beyond the Tragic Vision*, Nueva York, Braziller, 1962, cap. XIV.

(5) *Ibidem*, p. 251.

(6) *Ibidem*.

Wotan al prevenir que Brunilda ampare a Sigmundo en la batalla contra Hunding. Andrés ha llegado a la misma conclusión que Wotan: altura la libertad no se puede preservar por medio del poder.

Es a esa altura de la novela también que Andrés entiende la «mancha negra» del sueño («Despertate»). La muerte de Marcos, aunque algo imprecisa, se ilumina: el cuerpo de la *morgue* en las últimas páginas de la novela es indudablemente el de Marcos, Sigmundo muerto.

Libro de Manuel no prosigue con la historia de Sigfrido y el crepúsculo de los dioses, sino que su final sugiere la posibilidad de lograr una libertad verdaderamente libre de la influencia del poder. En la ópera de Wagner, el joven Sigfrido ha de fraguar los fragmentos de la espada despedazada. En la novela, la tarea de reordenar los recortes de periódicos queda para el pequeñuelo, Manuel (y también, claro está, para el lector). Al final de la novela es evidente que el álbum de Manuel es también la novela o «manual» que leemos. A través de la activa participación de su lector *Libro de Manuel* ofrece un nuevo concepto de la lectura: al lector le toca fraguar los fragmentos de la novela lo mismo que lo hizo Sigfrido con los fragmentos de la espada con la cual había de recobrar el anillo. Pero en tanto que Sigfrido fracasa en esa tarea y Valhala es reducido a cenizas, el final de *Libro de Manuel* es abierto y mantiene la posibilidad de preservar la libertad. La única cuestión ante el lector es si será o no capaz de esa tarea.

Si los acontecimientos superficiales de la trama parecen sugerir que Cortázar, como Andrés, ha abrazado totalmente la revolución (7), la nueva vacilación de Andrés en las páginas finales quizá reflejan una vacilación similar de parte de Cortázar, la cual florece en el orden subyacente de la novela. Vale notar que *Libro de Manuel* fue escrito en gran parte durante el período del segundo caso Padilla (1971), y se podría afirmar, no sin razón, que la posición de Cortázar en la novela refleja con precisión la posición pública que tomó en ese tiempo (8). Si bien Cortázar vacila con respecto a la revolución, es a la manera de Wagner en *El anillo*. ¿Es posible preservar la libertad con la fuerza? *Libro de Manuel* indaga cuidadosamente en esta cuestión. Si bien la novela, aparentemente, parece abrazar la revolución, también ofrece bajo esa capa superficial una advertencia.

(7) «Así como Andrés debe tomar este único camino posible, el de la acción, así también lo ha decidido Cortázar; Andrés con su participación, Cortázar escribiendo esta novela», Marta Paley de Fransescato, «El *Libro de Manuel*», *Revista Iberoamericana*, XXXIX, números 84-85 (julio-diciembre 1973), p. 690.

(8) Véase al respecto, Seymour Menton, *Prose Fiction of the Cuban Revolution*, Austin, Univ. of Texas Press, 1975, pp. 141-46.

La relación entre sí de las novelas de Cortázar es bien conocida. En los «Capítulos prescindibles», de *Rayuela*, se encuentra una teoría de la novela en los cuadernos del escritor Morelli, y las novelas posteriores de Cortázar, *62. Modelo para armar* y *Libro de Manuel*, fueron escritas de acuerdo con esta teoría (el título de *62*, por ejemplo, deriva de un capítulo de *Rayuela* donde se la discute).

El concepto central de esa teoría de la novela es el de las «figuras», y no hay nada en la obra de Cortázar que más haya confundido a los críticos. ¿Qué son «figuras»? En el capítulo 62 de *Rayuela*, Morelli (Cortázar) habla de:

... una interacción de otra naturaleza, un billar que algunos individuos suscitan o padecen, un drama sin Edipos, sin Rastignacs, sin Fedras, drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que *a posteriori*.

... ..
Si escribiera ese libro, las conductas standard... serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso. ... Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fanteches se destrozaban o se amaban o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-sentimiento, la clave-pragmatismo (9).

Se trata aquí de un orden de otra índole. El libro de que habla Morelli no intenta representar las acciones de la vida cotidiana. Como explica Cortázar en su entrevista con Harss (además de *Rayuela*, el único lugar donde se discute la idea de las «figuras»):

Quisiera escribir de manera tal que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido, y que al mismo tiempo esa vida, esa acción y ese sentido no se refirieran ya a la mera interacción de los individuos, sino a una especie de superacción de las figuras formadas por constelaciones de personajes. ... Tengo la impresión de que todo eso ocurre en un plano que responde a otras leyes, a otras estructuras que escapan al mundo de lo individual (10).

(9) Julio Cortázar: *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963, pp. 416-17.

(10) Luis Harss: *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 289.

Leídas independientemente, hay que advertir que parecen confusas, de modo que los críticos no han podido más que repetirlas; pero el gran obstáculo ha sido la inhabilidad de reconocer su vínculo con el estructuralismo, el cual Cortázar insinúa en uno de los «Capítulos prescindibles» donde distingue entre «figura» e «imagen»:

Morelli añade: «Acostumbrarse a emplear la expresión *figura* en vez de *imagen*, para evitar confusiones... la condición de *figura*, donde todo vale como signo y no como tema de descripción» (11).

No hay concepto más central a la metodología estructuralista que la división del signo en significante y significado. Cortázar parece hacer la misma distinción aquí. La lingüística estructuralista enseña que los elementos básicos del lenguaje no tienen esencia, sino que sólo adquieren significado mediante una serie de relaciones; además, utilizamos las reglas o estructuras del lenguaje sin percibirlos. Igualmente, los personajes de la novela morelliana funcionan mediante leyes que no perciben. Para repetir la definición de Cortázar: «Tengo la impresión de que todo eso ocurre en un plano que responde a otras leyes, a otras estructuras que escapan al mundo de lo individual». Si estas leyes o estructuras son subconscientes, el problema es cómo revelarlas.

La metodología estructuralista más conocida es probablemente la de Claude Lévi-Strauss en su conocidísimo ensayo *La estructura de los mitos*. En ese ensayo, Lévi-Strauss propone que los mitos, al contrario de lo que se había pensado anteriormente, responden a un orden lingüístico (siguiendo el modelo de Saussure). Es decir, el significado resulta de la *relación* entre los signos, y no de ninguna *esencia* del signo: «Como toda entidad lingüística, el mito está formado por unidades constitutivas» (12). Estas unidades constitutivas del lenguaje son «los fonemas, morfemas y semantemas»; y el problema que intenta solucionar el ensayo de Lévi-Strauss es, precisamente, determinar las unidades constitutivas del mito, lo que él llama los «mitemas». Sin embargo, las unidades constitutivas del mito no funcionan de la misma manera que las unidades constitutivas del lenguaje. Lévi-Strauss lo explica así:

Postulamos, en efecto, que las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino «haces de relaciones», y que sólo en forma de combinaciones de estos haces

(11) *Rayuela*, p. 545.

(12) Claude Lévi-Strauss: *Antropología estructural*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968, pp. 190-91.

las unidades constitutivas adquieren una función significativa. Desde un punto de vista diacrónico, las relaciones provenientes del mismo haz pueden aparecer separadas por largos intervalos, pero si conseguimos restablecerlas en su agrupamiento «natural», logramos, al mismo tiempo, organizar el mito en función de un sistema de referencia temporal de nuevo tipo. ... Este sistema es, en efecto, un sistema de dos dimensiones, a la vez diacrónico y sincrónico (13).

Los «haces» a que se refiere Lévi-Strauss se aíslan superponiendo las varias versiones del mito y llegando así a los aspectos idénticos que comparten.

Es hora de concluir: ¿qué ofrecen todos estos datos para una lectura de las novelas de Cortázar? Para leerlas con un entendimiento más completo. Cortázar exige que su lector aíse las unidades constitutivas de la novela de la misma manera que lo hace Lévi-Strauss con las unidades constitutivas del mito de Edipo. Sólo de ese modo aparecerá la «figura» latente. Efectivamente, al superponer *El anillo de los Nibelungos* a *Libro de Manuel*, percibimos que se intersectan las dos obras donde Wotan impide que Brunilda ayude a Sigmundo y Andrés impide que Ludmilla ayude a Marcos: es obvio que el problema de Wotan es el mismo de Andrés. Cabe mencionar que la misma lógica narrativa funciona en *62. Modelo para armar* (allí se superpone al texto *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé) (14).

Vistas así, las novelas de Cortázar constituyen una avanzada respecto a sus cuentos anteriores. La poética de Cortázar en aquel tiempo postulaba una analogía entre el poeta y el hombre primitivo: según él, el pensamiento de ambos operaban bajo un modo «prelógico» (descrito así por el antropólogo Lucien Lévy-Bruhl). Cortázar esboza esa teoría en un artículo de 1954, titulado «Para una poética» (15). Lévi-Strauss publicó *La estructura de los mitos* el siguiente año; y, en general, la antropología estructuralista liquidó la noción condescendiente y etnocéntrica de un pensamiento «prelógico», demostrando en cambio que el pensamiento «primitivo» es tan sutil y complejo como

(13) *Ibidem*, pp. 191-92. Freud menciona los «retratos de familia» de Francis Galton, el proceso de superponer los negativos fotográficos en una sola placa para que se destaquen las facciones similares y se borren las diferencias. Freud afirma que un tipo de la elaboración onírica, llamado por él «figuras compuestas», funciona de una manera muy parecida (véase *The Interpretation of Dreams*, Nueva York, Avon, 1965, pp. 327-28). Es posible que sea ésta la fuente del término «figuras».

(14) Véase «Una clave de Cortázar sobre *62. Modelo para armar*», *Revista Iberoamericana*, XLI, núm. 91 (abril-junio 1975), pp. 263-65.

(15) *La Torre*, II, núm. 7 (julio-septiembre 1954), pp. 212-48. Esta fase de la poética de Cortázar es descrita por Ana María Hernández en su artículo, «Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar», *Revista Iberoamericana*, núms. 108-109 (julio-diciembre 1979), pp. 475-92. Obviamente, creo errada la tentativa de interpretar las novelas de Cortázar por medio de esta poética anterior.

el «civilizado» —lo único que los distingue son las materias por medio de las cuales se desarrollan—.

Cortázar comienza a escribir novelas a principios de los años 60, cuando el interés en el estructuralismo de Lévi-Strauss se hallaba en su apogeo. Esas novelas constituyen, indudablemente, una de las adaptaciones más complejas, interesantes y exitosas del estructuralismo a la literatura.

JOHN INCLEDON

Dept. of Mod. Langs.
Albright College
READING, Pa. 19604
USA