

Literatura y música, vanguardia y revolución. *Libro de Manuel* de Julio Cortázar

Sergio Rosa Ferrero

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA · serofe@alumni.uv.es

Graduado en Estudios Hispánicos por la Universitat de València, donde fue becario de colaboración en el Departamento de Filología Española. Sus principales líneas de interés son la literatura contemporánea y sus relaciones con la música.

RECIBIDO: 5 DE ENERO DE 2014

ACEPTADO: 3 DE MARZO DE 2014

Resumen: En este trabajo se pretende estudiar cómo en *Libro de Manuel* (1973), de Julio Cortázar, lo literario se interrelaciona con lo musical. Para ello, se analizan las metáforas que se construyen en el texto tomando como referente la música de vanguardia, en especial la obra de los músicos Karlheinz Stockhausen y Terry Riley, así como los mecanismos formales que reflejan esta interrelación. Ambos aspectos intentan dar una explicación de cómo un texto de vanguardia puede responder a las problemáticas sobre el arte y la revolución que se daban en Latinoamérica entre la década de los 60 y los 70.

Palabras Clave: Cortázar, música contemporánea, vanguardia, revolución, happening, hombre nuevo.

Abstract: This paper aims to study how in *Libro de Manuel* (1973) by Julio Cortázar, literature interacts with music. To do this, we analyze the metaphors constructed in the text, taking as reference contemporary music, especially the work of musicians like Karlheinz Stockhausen and Terry Riley as well as formal mechanisms reflect this interrelationship. Both aspects try to explain how a modernist text can respond to issues about art and revolution that occurred in Latin America in the 60s and 70s.

Key Words: Cortázar, contemporary music, avant-garde, revolution, happening, new men.

DOI: 10.7203/KAM.3.3751

Libro de Manuel (1973) es una novela que se inserta en un cruce de caminos. Tomando como referencia la música, y de forma especial la música compuesta durante el siglo XX, el libro trata de reflexionar, entre otras cosas, sobre la vanguardia y sus posibilidades revolucionarias. Para ello Cortázar se sirve de la obra de los músicos Karlheinz Stockhausen y Terry Riley como dos metáforas contrapuestas de la creación experimental. Mientras que la música del primero representa el problema de cómo un lenguaje artístico nuevo puede tender puentes desde la obra hacia el lector, la propuesta del segundo pasa por un arte de participación colectiva cercano al happening, en la que la necesidad de puentes queda abolida por la propia participación activa del receptor en la creación de la obra. Así pues, analizaremos cómo el debate entre estas dos concepciones de la creación musical es trasladado a la escritura, tanto en lo temático como en lo formal, para intentar dar un modelo de arte de vanguardia que escape de los estrechos márgenes de la alta cultura, y sea capaz, por tanto, de responder a los debates sobre la literatura, la revolución y la figura del intelectual que se dieron en Latinoamérica entre las décadas de los 60 y los 70.

Desde el comienzo de la Revolución Cubana, el arte de vanguardia fue protegido y patrocinado, probablemente como modo de huir del fantasma del realismo socialista y para dar al nuevo gobierno un aire atrayente hacia la intelectualidad mundial. El artista, mientras mantuviese una posición comprometida con la Revolución, podía seguir los caminos estéticos que le apetecieran (en palabras de Fidel Castro a los intelectuales en 1961, «dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada»). Este fenómeno formó los cimientos de una gran familia intelectual (Gilman, 2003) que englobó a gran cantidad de los escritores de boom, entre ellos a Cortázar. Sin embargo, desde el endurecimiento de las políticas del gobierno hacia finales de la década de los 60, y abiertamente desde que en 1971 el poeta Heberto Padilla fuera encarcelado y obligado a retractación pública, esta “familia” sufrió una escisión fuerte entre aquellos que abogaban por que el intelectual debía tener una participación activa en la lucha revolucionaria y someterse, por tanto, a los dictados del Estado (una actitud denominada *antiintelectualismo*) y por otra, alineados en torno a la revista *Libre*, dirigida por Juan Goytisolo, aquellos que defendían la posición de que el intelectual debía ser, por naturaleza, crítico con la sociedad, fuese esta burguesa o revolucionaria. Esta escisión tuvo dos posiciones en torno a la obra de arte: en clave comunicante o en clave vanguardista:

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 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 (Gilman, 2003: 144).

Podríamos decir que la concepción de Cortázar del arte es la segunda y sí, como lo estudiaremos, lo fue, aunque precisamente la novela que vamos a trabajar trate de ser un punto de inflexión en esa paridad jerárquica.

1. El hombre nuevo y la liberación subjetiva

Es precisamente en la música donde Cortázar sitúa “una especie de final de una etapa anterior y comienzo de una nueva visión del mundo, el descubrimiento de mi prójimo, el descubrimiento de mis semejantes” (Picon Garfield, 1978). Johnny Carter, trasunto de Charlie Parker y protagonista del relato “El perseguidor” (1959) es un saxofonista de jazz, destructor del lenguaje de la música como algo complaciente, capaz de hacer tener ganas de vomitar al crítico que escucha la grabación de su *Amorous*; de estar tocando mañana hoy, de que en el metro de París un minuto y medio se conviertan en un cuarto de hora; una metáfora del creador de vanguardia como “perseguidor” de un nuevo lenguaje artístico que sirva de puerta para una nueva percepción del mundo. Con este relato como punto de inflexión, Cortázar irá elaborando progresivamente una conexión teórica entre esta liberación subjetiva, propia de la vanguardia artística, y la revolución política.

Durante los años 60 y 70, multitud de movimientos filosóficos y culturales plantearon la posibilidad de una subjetividad liberada y su potencialidad revolucionaria, como la “Nueva Izquierda”, heredera de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt y cuyo máximo representante fue Herbert Marcuse. El crítico Hernán Vidal (1978), traza una conexión entre esta y la escritura de Cortázar. Tenemos constancia de que debió leer a Marcuse, ya que en el poema-collage “Noticias del mes de Mayo”, que describe los sucesos de Mayo del 68 en París como una gran explosión lúdica y vital, encontramos una cita explícita de este autor que habla precisamente de esta “brecha abierta en la falsa conciencia”¹.

Marcuse, en obras como *Eros y civilización* (1953) y *El hombre unidimensional*, (1964) señala que la sociedad industrial avanzada ha ido reprimiendo progresivamente los instintos vitales, el Eros, la *pulsión de vida* en sentido freudiano, reduciéndola únicamente a lo genital y al acto sexual. Esta pulsión reprimida genera un impulso de destrucción, la *pulsión de muerte*, el Tánatos, que supone la “energía que alimenta la conquista técnica del hombre y la naturaleza” (Marcuse, 1985: 109). Sin embargo, esta *racionalidad tecnológica*

¹Así, la brecha abierta en la falsa conciencia puede servir de punto de apoyo (en el sentido que le daba Arquímedes) para la emancipación. Ello ocurrirá en un sector infinitamente pequeño, es evidente, pero de la proliferación de esos sectores, por pequeños que sean, depende la posibilidad de una transformación del mundo. Marcuse” (Cortázar, 1999a: 101).

cae en una contradicción: de avanzar sin límites, llevaría a un punto en el que la tecnología haría innecesaria la fuerza del trabajo, y por tanto la alienación que esta provoca en el sujeto. Es por ello que el capitalismo avanzado intenta crear una situación en la que la gran mayoría de la población de los países desarrollados, “en una unión productiva elementos del Estado de Bienestar y el Estado de Guerra”² (Marcuse, 1985: 49), cuente con un nivel de vida medio, asimilando sus necesidades a la sociedad de consumo y, por esto mismo, integrando los movimientos de protesta del proletariado y deslegitimizando cualquiera que salga de este *statu quo* por ser tachado de irracional, frente a la supuesta racionalidad del progreso científico y tecnológico. Este estado lleva a un *hombre unidimensional*, tanto en lo pulsional como en lo político. Surge entonces la necesidad de una liberación subjetiva que rompa estas barreras, que sirva de punto de apoyo para devolver al sujeto la posibilidad de recuperar su espacio pulsional y vital y, como consecuencia de ello, su espacio social.

Uno de los factores que puede torpedear esta *unidimensionalidad* es, precisamente, la literatura. Marcuse considera que la alta cultura occidental, pese a su carácter feudal y de *alienación artística* por parte de una minoría privilegiada frente a la realidad social y económica del orden burgués, fue capaz por eso mismo de crear un espacio discordante, una *sublimación* que lo contradice y lo niega; una segunda voz, una *bidimensionalidad* que resulta incómoda³. Y es aquí donde Marcuse sitúa la materialidad artística, la forma, como motor de esa apertura:

La tensión entre lo actual y lo posible se transfigura en un conflicto irresoluble, en el que la reconciliación se encuentra gracias a la obra como *forma*: la belleza como la *promesse de bonheur*. En la forma de la obra, las circunstancias actuales son colocadas en otra dimensión en la que la realidad dada se muestra como lo que es. Así dice la verdad sobre sí misma; su lenguaje deja de ser el del engaño, la ignorancia y la sumisión. La ficción llama a los hechos por su nombre y su reino se derrumba; la ficción subvierte la experiencia cotidiana y la muestra como falsa y mutilada. Pero el arte tiene este poder mágico sólo como poder de la negación. Puede hablar su propio lenguaje sólo en tanto las imágenes que rechazan y refutan el orden establecido estén vivas (Marcuse, 1985: 92).

²Para comprender estos planteamientos es necesario situarse en el contexto histórico de los 60, anterior a las políticas neoliberales de los 70 y 80 de Thatcher y Reagan que contribuyeron al progresivo desmantelamiento del Estado del Bienestar en Europa y de las políticas del New Deal en Estados Unidos. Es precisamente en la situación actual, en la que debido a estas políticas legitimadas por la crisis el nivel de vida de las clases medias ha descendido notablemente, cuando los movimientos de protesta verdaderamente reclaman unos cambios sociales y de conciencia más profundos.

³Es por ello que en la sociedad tecnológica avanzada, que basa su poder precisamente en la *desublimación* de los instintos vitales, el poder disruptor del arte intentará ser anulado mediante su asimilación como mercancía (Marcuse 1985: 94). Sería debatible si la posición de Cortázar dentro del *boom* novelístico y editorial de los 60 podría hacerle entrar, paradójicamente, en esta *desublimación*.

Este poder de *extrañamiento* de la forma, de subvertir la experiencia cotidiana y abrirla a realidades más profundas, es una constante en la obra de Cortázar. Una forma de concebir la estructura narrativa que

tiene por objeto *aprehender profundamente una realidad, la realidad* [...] Un estilo es a la vez un imán y un espejo, es ese milagro verbal que ni siquiera el creador puede explicar, por el cual las frases, los períodos, los capítulos y al fin la obra entera actúan como catalizadores de profundas y múltiples potencias (Cortázar, 2006: 405).

En este punto es en el que confluye la metáfora que representa Johnny Carter como destructor del lenguaje musical del jazz, con una potencialidad revolucionaria en la propia escritura. La creación artística de vanguardia, la experimentación con la forma que representan *Rayuela* y *62 modelo para armar* no son pues experimentos solipsistas según esta concepción, sino formas de liberar al sujeto de su *unidimensionalidad*. Es el concepto de la *negatividad*, de crear un espacio discordante y de apertura, el que nos puede dar una pista sobre la estética de Cortázar a finales de los 60.

Cortázar se concibe así mismo como un sujeto liberado, y por tanto, su progresiva concienciación con la realidad social le impulsa a transmitir esta nueva subjetividad porque precisamente saca al individuo de la *unidimensionalidad* en la que está preso. Y lo hace mediante el ámbito que conoce, la escritura. Sus armas son la experimentación con la forma y el juego con el desmontaje de la experiencia cotidiana, que buscan como fin último el penetrar en una realidad más profunda⁴. Esta es la tesis básica de su ensayo “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”, inserto en la polémica *antiintelectualista* de finales de los 60 en Latinoamérica.

Es en este contexto en el que le dará la última puntada al andamiaje teórico que ha ido desarrollando a lo largo de varios textos, como este, “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”, o “Algunos aspectos del cuento”. En un intento que puede calificarse desde reinterpretación hasta apropiación indebida de uno de los símbolos por excelencia de la lucha revolucionaria, Cortázar utilizará la imagen del *hombre nuevo* (aquel sujeto liberado de los residuos burgueses mediante la lucha revolucionaria) propuesta por el Che Guevara en “El socialismo y el hombre en Cuba”. En palabras de Peris Blanes, “podría

⁴ “Más arriba dije que si toda literatura verdaderamente eficaz entraña la aprehensión de la realidad en su forma más rica y compleja, el “estilo” que vuelve inconfundible cada uno de sus productos prueba, por una parte, que esa aprehensión se ha operado en un nivel irrenunciable y, por otra parte, la posibilidad de transmitirla, de devolverla en forma no menos eficaz a los lectores. [...] El signo de toda gran creación es que nace de un escritor que de alguna manera ha roto ya esas barreras y escribe desde otras ópticas, llamando a los que por múltiples y obvias razones no han podido aún franquear la valla, incitando con las armas que le son propias a acceder a esa libertad profunda que sólo puede nacer de la realización de los más altos valores de cada individuo” (Cortázar, 2006: 414-415).

decirse que Cortázar llenó el significante guevariano con un sentido cercano al de las teorías de Marcuse sobre la liberación subjetiva, o que marcusizó el concepto de Guevara para adecuarlo a su propia producción” (Cortázar, 2012: 245)

La principal divergencia entre ambas concepciones es la de la figura del creador. Lo que plantea Cortázar es que el escritor debe operar en su ámbito específico, profesional, que es la literatura, el lenguaje, distinto al ámbito de acción guerrillera, creándose así dos espacios autónomos de intervención política (Peris Blanes, 2012). Esta es la paridad jerárquica de la que hablábamos en la introducción citando a Gilman: “tal y como el guerrillero, con Che Guevara como paradigma, hace avanzar las condiciones materiales de la revolución, el escritor debe hacer lo propio con el arte mediante la experimentación formal” (2003: 144); su carácter revolucionario queda pues legitimado por la búsqueda de una nueva subjetividad en el sentido marcusiano. La nueva metáfora de la escritura se traslada desde un saxofonista de jazz a ser “los Che Guevara del lenguaje, *los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución*. Y para eso tenemos que batirnos con las armas que nos son propias” (Cortázar, 2006: 422).

Sin embargo, para Guevara, plantear un ámbito autónomo a la lucha revolucionaria, y aún menos que el artista tenga una competencia profesional distinta al guerrillero, resultaría inconcebible. Aunque este había rechazado la condena al arte posterior al XIX por una voluntad de no caer en el fantasma del realismo socialista, no dejó de tachar el arte de vanguardia del siglo XX, y con él a la figura del intelectual burgués, como algo “decadente y morboso”, siendo ambos un estadio a superar en la búsqueda del *hombre nuevo* del siglo XXI:

En nuestro país, el error del mecanicismo realista no se ha dado, pero sí otro signo de contrario. Y ha sido por no comprender la necesidad de la creación del hombre nuevo, que no sea el que represente 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. [...] La reacción contra el hombre del siglo XIX nos ha traído la reincidencia en el decadentismo del siglo XX; no es un error demasiado grave, pero debemos superarlo, so pena de abrir un ancho cauce al revisionismo (Guevara, 1979: 13).

Esta “reincidencia en el decadentismo” bien podría aludir a escritores como Cortázar, por lo que esa apropiación de la figura del Che como metáfora de la potencialidad revolucionaria de la experimentación formal resulta, cuanto menos, conflictiva. *Libro de Manuel* trata, en cierta forma, de dar una respuesta a esta contradicción. Aunque el escritor de la novela no deja de ser un profesional, no deja de experimentar con la forma ni deja de

reclamar la parte pulsional y vital del hombre, sitúa todos estos temas en el contexto más inmediato de la lucha revolucionaria.

2. Entre Gardel y Stockhausen

-¿Y qué hace Andrés? -quiso saber Fernando que era más bien incordio en el terreno personal.

-Escucha una barbaridad de música aleatoria y lee todavía más, anda metido en líos de mujeres, y a lo mejor espera la hora- (Cortázar, 1985: 29).

Si hay un elemento clave en la novela que da sentido a todos estos problemas sobre la música y la situación del intelectual, este es Andrés Fava⁵. Personaje solitario, queda al margen de las actividades de la Joda, un grupo guerrillero que planea el secuestro de un importante diplomático, el VIP, para pedir con su rescate la liberación de presos políticos. Su concepto de revolución no pasa por la actividad directa, prefiere escuchar música, leer; es personal e intransferible, subjetiva, de conciencia. En cierta medida se podría ajustar al modelo de autonomía que propugnaba Cortázar, buscando en el arte de vanguardia el camino para una liberación sensorial, aunque con matices: se convierte en el prototipo de intelectual burgués, ni siquiera aquel concebido como *crítico con la sociedad o comprometido* en el sentido sartreano, sino el cliente “puro” de la *alta cultura* para su disfrute solipsista; de aquel que se ajusta a la perfección al «decadentismo del siglo XX» del que hablaba Guevara. Como se apunta en el epígrafe, en su mundo hermético de referencias culturales cobra una especial importancia la barbaridad de *música aleatoria* que escucha. Ya que el propósito del trabajo es precisamente estudiar cómo la *música clásica contemporánea* (el desafortunado nombre que recibe habitualmente la música de vanguardia) incide en el texto, nos permitiremos un pequeño excurso para aclarar a qué nos referimos exactamente.

Para hablar del oxímoron *música clásica contemporánea* se necesita, habitualmente, algún tipo de aclaración (dejemos a Cortázar por un momento). Entendemos *música clásica contemporánea* por la música clásica compuesta, generalmente, desde principios del siglo XX en adelante. O más específicamente, la música clásica compuesta hoy en día. Surge entonces la pregunta de qué sentido tiene el calificar un arte practicado en el siglo XX con el adjetivo *clásico*.

La vanguardia musical surge como herencia de la progresiva evolución del lenguaje armónico que se da a finales del siglo XX. De la vaguedad del *impresionismo* francés representado por Debussy (aunque él siempre quiso ser llamado *simbolista*) a la fuerza

⁵Andrés Fava ya había sido un personaje de la novela *El examen*, (1950) publicada póstumamente en 1986. Cortázar también escribió en ese mismo año el texto *Diario de Andrés Fava*.

cromática y expresiva de Mahler y Strauss, la música va poco a poco explorando recursos que se alejan de la *tonalidad*⁶. De una forma sencilla, podríamos decir que la tonalidad es el modo en el que la música que percibimos nos resulta natural. Lo cual no deja de ser algo falso, una construcción cultural que a lo largo de la historia ha condicionado nuestra forma de percibir y sentir la música, ya que la tonalidad no surge como tal hasta el siglo XV en Europa (por eso, al escuchar música tradicional no occidental, o sin ir más lejos, al escuchar gregoriano, no nos suena normal, sentimos que la música no acaba nunca, no tiene dirección, que podría estar sonando indefinidamente). La atonalidad será la ruptura de este modelo. Y como toda ruptura, duele:

Parece como si el escándalo hubiera surgido como consecuencia de la física del sonido. El sonido es un temblor del aire y afecta tanto al cuerpo como a la mente. Ésta es la importancia de la Teoría de las sensaciones tonales de Helmholtz, que intenta explicar por qué determinados intervalos atacan las terminaciones nerviosas mientras que otros provocan un efecto tranquilizador. A la cabeza de la lista de intervalos canallas de Helmholtz se encontraba el semitono, que es el espacio entre dos teclas contiguas de un piano. Pulsadas a la vez, crean rápidos «batidos» que afligen al oído: como un molesto destello de luz, dice Helmholtz, o como si te rasparan la piel. [...] Similares asperezas despierta la séptima mayor, ligeramente más estrecha que una octava, y la séptima menor, ligeramente más ancha. Estos son precisamente los intervalos en los que Schoenberg pone el énfasis en su música atonal (Ross, 2009: 82).

Como en Cuba a finales de los 60, ante una estética que busca en la exploración de lo material, de la forma, su razón de ser, caerá sobre ella la acusación de intelectualista, de ser poco comunicativa, de no expresar. Adorno contesta categóricamente, en el contexto del final de la Segunda Guerra Mundial, a estas acusaciones del siguiente modo en su *Filosofía de la nueva música*: “Es absurdo que el universalmente adorado Chaikovski, que incluso la desesperación la retrata con melodías pegadizas, tocante a sentimiento sea en estas superior al sismógrafo de la *Erwartung* de Schönberg” (Adorno, 2012: 20).

La metáfora del “sismógrafo” empleada por Adorno sirve para explicar perfectamente su fuerza expresiva y de choque. Precisamente por esto, si por algo se caracterizó la vanguardia musical fue por su oposición frontal a una aceptación o complicidad con el espectador. Este hecho, acompañado por el surgimiento y el auge de la *música popular*⁷ a lo largo del siglo XX (jazz, pop, rock), que coparon el espacio de

⁶ Entendemos como tonalidad el modo de organizar los sonidos en torno a una nota *fundamental*, la *tónica*, que ejerce como centro y reposo de todas las tensiones, representadas por la *dominante* (porque una tensión, en el sistema tonal, no puede no ser no resuelta, como en una novela realista no pueden dejarse cabos sueltos).

⁷ Lo desafortunado de los términos *música clásica*, *música popular* (existen más, *música académica*, *música culta* por un lado, *música ligera* por el otro) que desgraciadamente son los que se emplean habitualmente para

consumo en los medios de comunicación de masas, la llevó a convertirse, probablemente, en el arte con una relación con el público más compleja⁸, así como en la punta de lanza de aquella concepción del arte que busca en la revolución formal su máximo objetivo. Es cierto que en este giro hacia la *atonalidad*, en el grupo paradigmático que lo lideró, la Segunda Escuela de Viena, formada por el ya aludido Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern, se encuentra una marcada voluntad de distanciamiento con la música de origen popular. En las décadas de los 50-60, los herederos de esta línea de la vanguardia musical se encerrarán en una nada metafórica torre de marfil: los cursos de verano de Darmstadt en Alemania, celebrados en el castillo de Kranichstein. Aquí se formarán los músicos predilectos de Andrés, como Pierre Boulez, Luciano Berio, Iannis Xenakis y Karlheinz Stockhausen «por común acuerdo, el príncipe heredero del reino de la nueva música» (Ross, 2009: 487). Este músico alemán, que vivió en primera persona la Segunda Guerra Mundial como enfermero tratando de revivir a los soldados nazis desfigurados por las bombas incendiarias, exploró la creación de sonidos sintéticos, de ruido, de la materialidad más literal del sonido, en la llamada «música electrónica» (Ross, 2009: 488-489).

Precisamente una obra de este último obsesiona a Andrés. Como viviendo a caballo entre el presente y sus audífonos, en multitud de ocasiones piensa que preferiría dejar cualquier cosa que tenga entre manos y escucharla, de la misma manera que si padeciera un síndrome de abstinencia: “Por las dudas le voy a telefonar a Patricio, si se ponen pesados se los derivo despacito y me vuelvo a escuchar *Prozession*” (Cortázar, 1985: 35); “pensé cuánto me gustaría escuchar *Prozession* ahí al alcance de la mano, pero a la vez prefería que Ludmilla siguiera contándome la expedición a Orly entre ataques de risa e increíbles bifurcaciones y digresiones” (Cortázar, 1985: 160).

hablar de la música del siglo XX y del XXI, y todas las connotaciones negativas que arrastran (rancia y burguesa, superficial y simplona), hace aún más difícil resolver el problema de la integración con el público. Si los utilizamos es precisamente para ponerlos en evidencia. Música popular ha habido siempre, si bien es cierto que la aparición de la industria cultural y los medios de comunicación masivos han alterado su función y su impacto en la sociedad. El rock o el jazz pueden ser formalmente más complejos en muchas ocasiones que la mal llamada *música culta*; afirmar que la música de Stockhausen es más culta que la de los Beatles es manejar un concepto de cultura muy antiguo y elitista (y falso), muy *apocalíptico* en el sentido que le da Umberto Eco (2009). La frontera “a menudo mal definida o imaginaria que separa la música clásica de los géneros colindantes” (Ross, 2009: 14) ha ido fluctuando a lo largo de todo el siglo.

⁸Este problema es puesto en evidencia con bastante acierto en el ensayo *El ruido eterno* del crítico norteamericano Alex Ross: “La composición clásica en el siglo XX, el tema de este libro, a muchos les suena a ruido. Es un arte en gran medida agreste, un movimiento alternativo no asimilado. Mientras que las abstracciones llenas de salpicaduras de pintura de Jackson Pollock se venden en el mercado del arte por cien millones de dólares o más, y mientras que las obras experimentales de Matthew Barney o David Lynch se analizan en las residencias universitarias de una punta a otra de Estados Unidos, el equivalente en música sigue provocando oleadas de desasosiego entre los asistentes a conciertos y tiene un impacto apenas perceptible en el mundo exterior. La música clásica se ha estereotipado como un arte de los muertos, un repertorio que empieza con Bach y termina con Mahler y Puccini. Algunas personas se muestran a veces sorprendidas al enterarse de que los compositores siguen componiendo” (Ross, 2009: 12).

Y es que ese mundo hermético de referencias culturales no le resulta, como pudiese parecer, apacible, “ese estar a caballo en la propia vida provocaba conductas autofágicas, verdaderas carnicerías de catoblepas, tentativas casi siempre irrisorias de fractura en el plano del lenguaje, de la vida de relación” (Cortázar, 1985: 166). La lectura no se vive como un disfrute sino como un placebo de la ausencia de Ludmilla, su amante. Su egoísmo no le impide que esta duela⁹. El progresivo acercamiento de ella a la Joda irá haciéndole consciente de su posición conflictiva en el mundo con respecto a los otros, a la política, al sufrimiento. Incluso un sueño tormentoso que le acompaña a lo largo de toda la novela tiene forma de refinado producto cultural: un sueño que se representa como una película de Fritz Lang y que acaba con una misión encomendada fuera de plano, en una mancha negra que no será capaz de recordar. Un misterio que le atormentará, junto con su progresiva concienciación de que, en el fondo, su presunta conducta liberadora de consumidor de arte de vanguardia no le convierte más que en un burgués contradictorio¹⁰. Este hecho, junto con la conciencia del dolor y la miseria en «mi hermoso mundo mil novecientos setenta tan horrible para millones de hombres como me lo enseñan las noticias de los diarios» (Cortázar, 1985: 247), así como un motivo más puramente egoísta, los celos que le provocan la aventura de Ludmilla con uno de los miembros de la Joda, Marcos, le llevan a acudir de forma casi instintiva al secuestro del VIP en un chalet en las afueras de París. Y al llegar, sufre la revelación de ese misterio que le escondía su sueño:

justo al llegar aquí, la mancha negra se abre, veo una cara, oigo una voz, todo lo que soñé Fritz Lang recuerdo, como una sábana que se desgarró en mitad de ese jardín de cedros [...] esta noche y aquí yo me acordaba de golpe que el sueño consistía nada más que en eso, en el cubano que me miraba y me decía solamente una palabra: *Despertate* (Cortázar, 1985: 355-356).

Este despertar hacia los otros va curiosamente acompañado de un fenómeno nuevo: Mientras se encuentra en el metro que le llevará al chalet, vemos que en su coraza de referencias culturales penetra un nuevo elemento, los tangos de su infancia, aquel “tango que me hacía llorar de chico pegado a la bocina de latón verde” (1985: 352). Una irrupción repentina de una cultura popular en los referentes de Andrés que resulta sorprendente en el texto, justo en el momento inmediatamente anterior a la revelación del sueño, en el que su

⁹“Siempre he sido egoísta, me joroba que vengan a sacarme de una música o una lectura, y esa mañana era todavía peor porque la novela francesa no había sido más que una especie de supositorio para borrar un poco el hasta luego de Ludmilla cuando se iba a lo de Patricio y Susana a fabricar fósforos o algo así” (Cortázar, 1985: 114).

¹⁰ “El problema es que a lo mejor, y estoy pensando en mí, cuando yo elijo lo que creo una conducta liberatoria, un agrandamiento de mi circunstancia, a lo mejor estoy obedeciendo a pulsiones, a coacciones, a tabúes o a prejuicios que emanan precisamente del lado que quiero abandonar. [...] pero todo estaría en saber si realmente busco, si salgo a buscar de veras o si no hago más que preferir mi herencia cultural, mi occidente burgués, mi pequeño individuo despreciable y maravilloso” (Cortázar, 1985: 170).

Stockhausen, la refinada cantante norteamericana Joni Mitchel, se entrelazan con tangueros como Pichuco, Roberto Firpo, Gardel y Pedro Maffia, guitarristas populares como Falú y Atahualpa, pianistas de jazz como Jelly Roll Morton y los recuerdos de una infancia “en un jardín de Bánfield” (curiosamente, del mismo Banfield de la infancia de Cortázar):

Yo soy el que en París escucha / cantar a Joni Mitchell / el mismo que entre dos
cigarros / sintió pasar el tiempo por Pichuco / y por Roberto Firpo / Mi abuela
me enseñaba en un jardín de Bánfield, / suburbio dormilón de Buenos Aires, -
Caracol, caracol, saca los cuernos al sol. / Será por eso en esta noche de suburbio
/ que hay caracoles, Joni Mitchell, nena americana / que canta entre dos tragos, /
entre un Falú y un Pedro Maffia / (yo ya no tengo tiempo ni me importan las
modas, / mezclo Jelly Roll Morton con Gardel y Stockhausen, / loado sea el
Cordero) (Cortázar, 1985: 353).

Para intentar dar una explicación a esta escapada a los orígenes, recordemos brevemente una polémica que se sostuvo entre 1968 y 1971, es decir, los años anteriores a la redacción de la novela, entre Cortázar y el escritor peruano José María Árguedas. Estudiada por Mariana Bendahan en su artículo “Entre la tierra originaria y la ciudad de las luces. Un problema de ubicación: Arriba o debajo de la torre de marfil”, se resume en dos ejes: el lugar de residencia, el *viejo mundo* de Cortázar concebido como lugar abarcador para observar y comprender Latinoamérica¹¹, frente a la voluntad de permanecer en ella y reclamar el telúrico de Árguedas; y por otra parte, la profesionalización (Cortázar), o no (Árguedas), de la figura del escritor (Bendahan, 2006). No sería descabellado considerar esta irrupción de los orígenes como una respuesta abarcadora al primer término de esta polémica. Andrés reclama su condición de argentino en París, pero no lo hace sentado apaciblemente en su sofá con sus audífonos, sino justo en el momento angustioso que precede a su participación activa en la realidad política, a su *despertar*, en el que el propio discurso se quiebra y se ofrece en forma de verso. Su microcosmos basado en la *alta cultura*, cuyo hermetismo le condiciona en su relación con los otros durante toda la novela, estalla por “debajo de la torre de marfil” de Darmstadt en una multitud de referencias a la *música popular*, tanto a la americana (Jelly Roll Morton) como a la argentina. Se trata, en definitiva, de “la voz de Joni Mitchell / entre un Falú y un Pedro Maffia [...] sin renunciar a Joni Mitchell / ser argentino en esta mancha negra” (1985: 354)

¹¹“¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano? Pero esta paradoja abre una cuestión más honda: la de si no era necesario situarse en la perspectiva más universal del viejo mundo, desde donde todo parece abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre” (Cortázar, 1999a: 269-270).

La posición de Andrés resulta, sí, una asunción del Viejo Mundo como lugar de residencia, pero vivida no como un retiro espiritual que otorga una visión amplia, sino como un conflicto angustioso que se resuelve en la participación activa, la integración en la lucha y la mezcla de referentes “del lado de acá” y “del lado de allá”, de lo que queda entre “Gardel y Stockhausen”. No es que Andrés renuncie a su barbaridad de *música aleatoria*. Cuando Lonstein le pide a cambio de confesarle la situación del chalet si Andrés era capaz de renunciar a “Su Xenakis, su música aleatoria, su free jazz, su Joni Mitchell, sus litografías abstractas” la respuesta de Andrés es “No, mi hermano, Nada. Todo lo llevo conmigo adonde sea” (1985: 343). La metáfora del “sismógrafo” de Adorno como sacudida sensorial no se pierde, no se renuncia a un arte de vanguardia como puerta de una liberación subjetiva (no en vano la novela es, como estudiaremos en el último capítulo, un paradigma de la experimentación formal), sino que se busca un espacio que suponga la apertura de este. Si en cierta forma el primero de los ejes de la polémica con Árguedas queda tratado mediante la angustia del intelectual apartado e inactivo en París y la integración de lo popular en sus referentes, el segundo, el de la profesionalización de la figura del artista, que era también la problemática de Guevara, queda dibujada precisamente, mediante las metáforas que estudiaremos a continuación, en ese espacio trazado entre Gardel y Stockhausen, que intenta escapar del solipsismo de una *alta cultura* hermética para acercarse al otro.

3. Metáforas musicales

Como hemos apuntado en la introducción, la novela construye multitud de metáforas a través de la música. Tomemos algunos ejemplos introductorios. Por ejemplo, el sexo entre Andrés y Francine es descrito como “música de silencio al rojo, sonata que entreteje sus dos voces, las serpientes del caduceo subiendo hacia la resolución final, el último acorde que no escucharé porque esta vez me lo habrás negado” (1985: 150). Una imposibilidad de la satisfacción del deseo que recuerda a la «música callada» de Juan de la Cruz; de esa “resolución final” que se verá finalmente satisfecha en otro encuentro, donde el sexo es concebido como una vía de acceso a esa realidad más profunda que rompe los moldes de lo cotidiano:

Sedosa, sedienta inextinguible música del cuerpo de Francine en celo, cómo decirle alguna vez que sólo en el amor accedía a la libertad, decidía o acataba las imaginaciones más vertiginosas del deseo sin esas tijeras de la vigilia con que antes y después recortaría las formas del presente para ajustarlas a las ideas y darles esa nitidez que le exigía tanta inteligencia vigilante (1985: 142).

También la música sirve como metáfora del dilema entre un arte comunicante o rupturista. Oscar, en su primera noche de hotel en París, escucha en la radio el aria de la

princesa del segundo acto de *Turandot*. Se toma la música de Puccini como metáfora de un arte directo, que promete un efecto ya prefijado de antemano que el oyente interpreta sin dificultad, ya que “Turandot prometía el amor o la muerte en la repetición final del aria, esa frase admirablemente sencilla que a Andrés le hubiera parecido insoportable y pedestre después de *Prozession*” (1985: 164-165). Es precisamente esta última obra, nuestra ya conocida *Prozession* (1967), aquella que obsesionaba a Andrés, la que le sirve a Cortázar para dibujar la primera metáfora que apuntábamos en la introducción: la metáfora del puente.

Andrés, al escucharla, se da cuenta que existe un elemento de la obra que le perturba, que le hace concentrarse y distraerse alternativamente. Y este es el sonido de un piano, un sonido tradicional, limpio y claro, que no ha sido tratado ni modificado por la tecnología (por la música electrónica de Stockhausen de la que hemos hablado antes). Nuestro personaje interpreta entonces este sonido como metáfora artística de aquel residuo que queda en el *hombre nuevo* del *hombre viejo*:

el sonido del piano coagula esa pervivencia nunca superada, en mitad de un complejo sonoro donde todo es descubrimiento asoman como fotos antiguas su color y su timbre, del piano puede nacer la serie menos pianística de notas o de acordes pero el instrumento está ahí reconocible, el piano de la otra música, una vieja humanidad, una Atlántida del sonido en pleno joven nuevo mundo (Cortázar, 1985: 26).

La referencia del *hombre nuevo* nos hace pensar en Che Guevara de inmediato. Quizá este fragmento intenta aportar algo similar a lo que apuntaba Guevara en “El socialismo y el hombre en Cuba” cuando decía que “las taras del pasado se trasladan al presente en la conciencia individual y hay que hacer un trabajo continuo para erradicarlas” (Guevara, 1979: 6), pero hay dos diferencias fundamentales: Guevara hablaba de la conciencia de hombres, y Cortázar habla de la obra de arte, de un arte que el Che no dudaría en tachar de decadente y de “tara” completa y absoluta sin salvarle nada, ni siquiera el piano. Y la segunda, que para Cortázar esta pervivencia no es en sí un error inconsciente sino una estrategia: pese a que Andrés condena la aparición de este piano y desea “neutralizar la extorsión de esas irrupciones del pasado” para disfrutar de la experiencia sensorial de una estética plenamente nueva y vanguardista, es consciente de que si Stockhausen lo ha introducido es precisamente para tender un puente con el otro, con el oyente, con el *hombre viejo* para el que la obra de arte debería ser el catalizador para su transición:

Karlheinz Stockhausen, modernísimo músico metiendo un piano nostálgico en plena irrisación electrónica; no es un reproche, te lo digo desde mi 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 filtro electrónico (Cortázar, 1985a: 27).

Si bien este concepto de transición no tiene nada que ver con el de Guevara, hay un matiz que cambia en Cortázar con respecto a su obra anterior. Se sigue concibiendo al artista como mediador, como aquel cuya responsabilidad es abrir una realidad más profunda, una nueva subjetividad al que escucha o lee. En este mismo fragmento, se vincula esta “nueva manera humana de gozar la música” con “una nueva manera de ser que busca abarcarlo todo, la cosecha de azúcar en Cuba, el amor de los cuerpos, la pintura y la familia y la descolonización y la vestimenta” (1985: 26). Pero ahora el foco ya no está en la posición del autor, sino en el lector. Es cierto que en *Rayuela* ya había tratado la figura del lector con su desafortunada distinción entre “lector macho” (activo) y “lector hembra” (pasivo), aquel que se “concentra” y se “distrae” respectivamente, como decía Andrés, en el acto de la lectura. Sin embargo, en los textos en los que Cortázar habla de la liberación subjetiva su figura se encontraba desdibujada. Sí, existía de forma virtual, como requisito imprescindible de la teoría, pero en cierta forma se daba por supuesto que la lectura de, por ejemplo, *62 modelo para armar* iba a dar como resultado esta apertura. Y ahora esto mismo es lo que se pone en duda.

Claudia Gilman (2003) habla del *mito de la transición* para referirse a cómo se trazó imaginariamente el proceso en la Cuba de los 60-70 hacia el *hombre nuevo*. Según esta autora, la mejor expresión de este mito fue el poema de Fernández Retamar “Usted tenía razón Tallet: somos hombres de transición”. Aunque este poema intenta trazar un panorama general del estado de la sociedad cubana, si lo leemos con detenimiento, en un momento dado somos conscientes de que ese “nosotros” que parecía ser inclusivo en realidad no lo es: lo que el poema quiere es trazar cuál es la situación del intelectual en ese «entre» que sirve a la vez como anáfora y metáfora¹². El hombre de transición por defecto en los debates de los 60-70 es, pues, el intelectual, aquel con el que Guevara diría que solamente se puede “intentar injertar el olmo para que de peras” (1979: 14). No es que Cortázar salga esencialmente de este *nosotros* exclusivo (como hemos leído antes, Andrés habla a Stockhausen “desde el sillón de un compañero de ruta”) pero sí que es cierto que en este fragmento se plantea la transición en otro ámbito: dentro de la obra de arte misma y

¹²“Entre una clase a la que no pertenecemos, porque no podíamos ir a sus colegios ni llegamos a creer en sus dioses, / Ni mandamos en sus oficinas ni vivimos en sus casas ni bailamos en sus salones ni nos bañamos en sus playas ni hicimos juntos el amor ni nos saludamos, / Y otra clase en la cual pedimos un lugar, pero no tenemos del todo sus memorias ni tenemos del todo las mismas humillaciones, / Y que señala con sus manos encallecidas, hinchadas, para siempre deformes, / A nuestras manos que alisó el papel o trastearon los números” (Fernández Retamar, 1993: 314).

como su consecuencia, la necesidad de ser transición para alguien, de un oyente o un lector *de transición*. No tiene sentido tender un puente si nadie lo cruza:

¿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 se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente un puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente, che (Cortázar, 1985: 27).

Andrés plantea dos soluciones, poner el piano, aquel elemento que sirva de anclaje entre lo que queda de hombre viejo y asegurar el cruce, o no hacerlo y dejar el puente tendido para que alguien lo cruce solo. Ya conocemos a este personaje y su trayectoria y por ello, resulta lógico que al principio de la novela su posición sea la segunda¹³. La metáfora refleja la actitud de un arte cuyo lenguaje vanguardista, nuevo, lleva a producir esa liberación subjetiva. Pero su originalidad reside en que se centra en la figura del oyente, del lector, como figura problemática en este proceso. Y es precisamente la siguiente metáfora que estudiaremos la que busca darle un papel realmente participativo en él.

En un momento dado, “el que te dije”, un personaje-cronista misterioso que apunta fichas y notas sobre la Joda, abandona su actitud pasiva y discute con Gómez. Éste se encuentra “protestando contra la música burguesa, incluida la aleatoria, la electrónica y la estocástica, defendiendo panameñamente un arte de participación multitudinaria, el canto coral y otras maneras de trasplantar un canario a la aorta del pueblo” (Cortázar, 1985: 99). Podemos ver aquí el modelo de arte que podría demandar, por ejemplo, Che Guevara, o la tendencia *antiintelectualista* que hemos apuntado en la dicotomía de la introducción. Pero ante esta protesta “el que te dije” contrapone una obra de un músico norteamericano, Terry Riley, que pese a ser una obra vanguardista expresa perfectamente la metáfora «de trasplantar un canario a la aorta del pueblo» de la que habla Gómez:

La idea de Riley es que alguien repite interminablemente una sola nota en el piano y poquito a poco, uno tras otro, cualquiera capaz de rascar un instrumento va entrando con arreglo a una partitura al alcance de una marmota. [...] el final es siempre lo más bonito pues resulta absolutamente imposible prever cómo va a terminar la ejecución, si será un violín o un bombo o una guitarra los que

¹³Una identificación indirecta de la primera con el realismo socialista lo corrobora: “de esa niña que mama en brazos de su madre echará a andar algún día una mujer que cruzará sola el puente, llevando a lo mejor en brazos a una niña que mama de su pecho. Y ya no hará falta un piano, lo mismo no habrá puente, habrá gente cruzándolo, Pero andá a decirle eso a tanto satisfecho ingeniero de puentes y caminos y planes quinquenales” (Cortázar, 1985: 28).

tocarán las últimas notas, sostenidos siempre por el piano que repite obstinadamente su pedalito a manera de coagulante (1985: 100).

En efecto, por esta descripción vemos que nos encontramos ante una *obra abierta* en el sentido más estricto, y recordemos que Eco utiliza precisamente a Stockhausen como ejemplo para desarrollar sus teorías¹⁴. También, como la anterior metáfora del puente, se utiliza la misma palabra para describir la acción del piano: “coagulante”. Pero si en *Prozession* el piano coagulaba la pervivencia del hombre viejo en el nuevo, aquí este pedalito obstinado lo que trata de coagular es esa participación multitudinaria, coral, de la que hablaba Gómez.

Hemos cambiado de referencias musicales y de continente. Si antes nos habíamos quedado en nuestro recorrido en la Europa de los 60, cabe decir que a partir de esa década los caminos de la música contemporánea adquirirán un rumbo distinto en los Estados Unidos gracias a lo que se ha venido a denominar *minimalismo musical*. Surgido a medio camino de la contracultura hippie (Terry Riley) y el *underground* neoyorquino (Steve Reich o Phillip Glass) propuso en lo musical una vuelta a la tonalidad (El título de *In C* (1964), la obra de la que habla el que te dije, que se puede traducir por *En do mayor*, es toda una declaración de intenciones de esta recuperación), pero sin su sentido *narrativo* (Ross, 2009); es decir, pasamos de una estructura formal perfectamente desarrollada, que avanza y concluye, como podría ser una sinfonía de Beethoven a una música que parece caminar indefinidamente, flotando, como esa nota que se repite interminablemente de la que hablaba Cortázar, regodeándose en un pulso regular que por ello se vuelve hipnótico, como, por ejemplo, en *Music for 18 musicians* (1976) de Steve Reich. Si escuchamos esta obra, compuesta en los años 70 en plena madurez del *minimalismo*, sí que podríamos apreciar diferencias fundamentales con por ejemplo *Prozession*, pero el resultado sonoro de los primeros experimentos de los 60 de La Motte Young o Terry Riley, basados en la improvisación, la ralentización (“una partitura al alcance de una marmota”), la experimentación con bordones y con bucles, no es en una primera audición tan diferente. Ya lo señala Cortázar cuando hace afirmar a su personaje que la obra de Riley es una “perfecta expresión aparente de todo lo que Gómez está execrando con violentos ademanes helicoidales” (1985: 99). La pericia de este es el darse cuenta precisamente de que en la tradición de la vanguardia musical estadounidense lo que cambia fundamentalmente es la relación de la música con el público. Así lo describe John Cage, probablemente el músico estadounidense más influyente del siglo XX y verdadero padre espiritual del *minimalismo*:

¹⁴En el *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen el autor propone al ejecutor, en una grande, única hoja, una serie de grupos entre los cuales el ejecutor escogerá, primero, aquél por el que empezará, luego, y de manera sucesiva, el que se vincule al grupo precedente; en esta ejecución la libertad del intérprete actúa sobre la estructura “narrativa” de la pieza, “montando” autónomamente la sucesión de las frases musicales” (Eco, 1967: 27).

Las obras europeas presentan una armoniosidad, un drama o una poesía que atañe más a sus compositores que a sus oyentes, y se mueve en direcciones que no son compartidas por sus colegas estadounidenses. Muchas de las obras norteamericanas consideran que cada oyente es fundamental, de modo que las circunstancias físicas de un concierto no contraponen la audiencia a los intérpretes, sino que disponen a éstos alrededor o entre aquella, produciendo una experiencia acústica única para cada par de oídos. Ciertamente, una situación de esta complejidad es imposible de controlar, y sin embargo se parece a la situación de un oyente antes y después de un concierto –es decir, a una experiencia cotidiana-. Parece que esta continuidad no es parte del objetivo europeo, ya que disuelve la diferencia entre «arte» y «vida» (Cage, 2007: 53).

Esta disolución entre el arte y la vida, esta incidencia en lo cotidiano que tanto se parece al *situacionismo* (Débord, 1961) frente a los compositores europeos como Stockhausen¹⁵, es lo que sirve a Cortázar para utilizar la obra de Riley como metáfora de un arte en el que los ámbitos autónomos de intervención de los que hemos hablado antes se rompen. El *minimalismo* ayudó por una parte a romper un poco esa distancia en el espacio que provoca el auditorio, la separación espacial y funcional entre quien escucha y quien interpreta que supone aún hoy en día uno de los mayores lastres de la mal llamada *música clásica*; y por la otra, a huir de esa voluntad de “torre de marfil” de los músicos europeos, a situarse al mismo nivel y en los mismos espacios (reuniones espontáneas, clubs de jazz) que la también mal llamada *música popular*, permeabilizando ese espacio que Andrés trazaba entre “Gardel y Stockhausen”¹⁶. Así pues, no resulta extraña la forma en la que el que te dije le explica a Gómez cómo interpretar la obra:

vos podés juntar a treinta pibes, explicarles el mecanismo, y durante una hora harán una música del carajo; si extrapolás podrían invitar a todos los de Boca o de Ríver a mandarse el Terry Riley un domingo de tarde, repartiéndoles unas quenitas y otras cornamusas fáciles y baratas; casi todo el mundo es capaz de leer las notas, sin contar que hay el sistema de cifras, de letras y otras simplificaciones. Es completamente idiota, dice Gómez. Será idiota, dice el que te dije, pero desde tu punto de vista revolucionario es una música que se acerca más que ninguna otra al pueblo puesto que él puede interpretarla, hay comunión y alegría y

¹⁵En “What Happens, Minerva?”, Cortázar incluye un ataque vedado a Stockhausen cuando recomienda las publicaciones sobre *happenings* de la editorial estadounidense Something Else Press a “aquellos latinoamericanos que todavía creen que John Coltrane, Ionesco-beckett, Jim Dine o Heinz Karel Stockhausen son la vanguardia de algo, cuando los pobres no hacen ya más que sacarse las polillas del chaleco” (Cortázar, 1999b: 5).

¹⁶“Reich y sus colegas tomaron prestados materiales de la música popular, especialmente del bebop y del jazz moderno, y ellos afectaron a su vez a la música pop. The Velvet Underground adoptó la estética de los bordones de Young. Rockeros cultos como David Bowie y Brian Eno se presentaban en los conciertos de Reich y Glass” (Ross, 2009: 584).

despatarro universal, se acabó lo de la orquesta y el público, ahora es una misma cosa y parece que en los conciertos de Riley la muchachada se divierte como loca. Pero eso no es arte, dice Gómez. No sé, consiente el que te dije, pero en todo caso es pueblo, y como muy bien dice Mao, en fin, vos verás (Cortázar, 1985: 100).

Ante la estupefacción de Gómez, anclado en una concepción del arte y la revolución política anticuadas, cualquiera puede convertirse a la vez en productor y receptor dinámico de un arte que rompe la continuidad de lo cotidiano (un partido entre River y Boca, por ejemplo), para llegar a esa “comunidad y alegría y despatarro universal” que es en última instancia esa liberación de la que constantemente habla Cortázar. El “se acabó la orquesta y el público” nos recuerda al ejemplo de Cage y a su vez, a cómo describe Cortázar un *happening* del artista alemán Paik en su texto “What Happens, Minerva?” que abre el segundo tomo de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1968):

Omnibus Music No.1, que ataca desde adentro la monótona división ejecutantes-oyentes (escenario-platea) mediante el sistema opuesto, es decir, que los sonidos ocurren en diferentes partes de un edificio y el público es el que tiene que ir de un lado a otro para escucharlos (Cortázar, 2007: 9).

Lo que caracteriza estas concepciones es, por un lado, la desautomatización de la situación cotidiana, y por el otro, la participación activa del receptor, que se convierte en parte misma de la creación. Es en el arte concebido como *happening* en el que se encuentra por fin un modelo para adecuar la exigencia del Che o de Árguedas de un arte desprofesionalizado, aquel que desde un “punto de vista revolucionario es una música que se acerca más que ninguna otra al pueblo”, con la liberación subjetiva. Cortázar define el *happening* en el texto que hemos citado anteriormente como “un agujero en el presente; bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soportamos” (Cortázar, 2007: 11). Estos «agujeros» se encuentran insertados a lo largo de toda la novela: las acciones de los miembros de la Joda, gritando en el cine, vendiendo cigarrillos falsos, en la entrega del pingüino turquesa, pueden entenderse como la creación de pequeños *happenings*, formas de crear un estado de desconcierto en lo cotidiano, un agujero, que sirve como liberación perceptiva así como, en el sentido que le da el *situacionismo*, en formas de intervención revolucionaria¹⁷, de parar el engranaje de la sociedad del capitalismo avanzado o, con una metáfora musical, como lo describe Cortázar: “un *ritmo*, señor, una *cadencia*, señor” (Cortázar, 1985: 72). El *happening*, o un *happening* desepectacularizado, se convierte en la nueva metáfora de la escritura como intervención

¹⁷ “Antes de ser efectuada de una forma natural por todos los hombres, la crítica y la recreación constantes de la totalidad de la vida cotidiana debe emprenderse bajo las condiciones de la presente opresión, y con el objetivo de arruinarlas” (Débord, 1961).

social para Cortázar, un modo de negociar con las estéticas tanto de la vanguardia como del *antiintelectualismo* (Peris Blanes, 2005-2006, 2012). Aunque ambas metáforas busquen la liberación subjetiva como fin último, la primera con la exploración formal y la segunda con la ruptura de lo cotidiano, la verdadera diferencia de esta concepción con la metáfora anterior del puente es precisamente esa disolución de la distancia entre el público y la orquesta, creador y receptor: no es necesario un puente cuando ya no hay orillas que cruzar.

4. Estrategias formales

Hasta ahora hemos estudiado cómo la novela construye metáforas musicales en el plano del *encunciado*, es decir, en la temática de la novela. Pero ahora intentaremos ver cómo en la propia *enunciación* se transparentan procedimientos que pueden tener que ver con lo musical. Como hemos dicho en la introducción, el estudiar cómo se interrelacionan dos lenguajes que funcionan sobre soportes distintos es complejo y vago. No pretendemos emplear métodos de análisis musical a la literatura¹⁸. Nos conformaremos con algo más modesto: tratar de dar sentido a lo que ocurre en el texto mediante analogías con la música, quizá vagas y seguramente no pensadas por el propio Cortázar. Pero al fin y al cabo (lo intentaremos) enriquecedoras.

Cuando abrimos la novela, probablemente lo que más nos llame la atención es que está repleta de recortes de prensa sobre represiones políticas, detenciones, torturas, abusos, telegramas. A primera vista parece no pueda extraerse nada musical de ello. Sin embargo, recordemos que cuando hablábamos de la música electrónica de Stockhausen hablamos del trabajo con la materialidad del sonido. Pues bien, si Stockhausen llegó a ello fue precisamente por la influencia de la *música concrete* de Pierre Schaffer. La propuesta de este ingeniero de sonido francés fue sencilla pero revolucionaria: grabar ruidos, procesarlos y hacer música con ellos. La idea le encantó a John Cage, que trabajó en su *Williams Mix* con sonidos de la ciudad, del campo, en definitiva, de lo cotidiano (Ross, 2009: 458). Una vez planteado que esto puede ser música, la analogía es evidente.

Tanto la música concreta como *Libro de Manuel* trabajan con lo cotidiano. La cuestión no es imitar el sonido de un claxon, por ejemplo, con una trompeta, o incluir un texto que reproduzca una noticia. Es inyectarlos directamente en la obra artística. Puede parecer algo sin importancia, pero ello supone que la materialidad del elemento cambia completamente. Se le puede indicar en una partitura a un trompetista que ejecute una nota, por ejemplo, imitando a un claxon, de la misma forma que el escritor confía en que el editor

¹⁸ Un ejemplo de este tipo de análisis puede ser el artículo de Eduardo Soren Triff "Improvisación musical y discurso literario en Julio Cortázar" (1991), en el cual se analiza "El perseguidor" con métodos de improvisación jazzística.

reproducirá la noticia, pero ambos ya no serán responsables de la ejecución. El trompetista podrá imitar mejor o peor el sonido, y el editor podrá elegir la tipografía que quiera para reproducirla, pero en cambio si el músico lo que quiere es que suene un claxon real (como Geroge Gershwin en *An american in Paris*), o el escritor lo que quiere es que la noticia aparezca en el libro tal cual aparecía en el periódico, el elemento cobra un sentido material, una identidad que antes no tenía. Si parece un planteamiento poco serio, no hay más que pensar en un caligrama o, sencillamente, en la identidad material de una pintura. El efecto de *extrañamiento* que supone el sacar el sonido de un claxon de una situación cotidiana invita a verlo con otros ojos. Lo mismo ocurre con los recortes de prensa que Cortázar introduce en el libro. En una entrevista, afirmará lo siguiente sobre ellos:

Te voy a explicar por qué puse yo las reproducciones fotográficas de los documentos, de los telegramas y de las noticias de la prensa. Es porque si no, hay ciertas cosas tan monstruosas que la gente no las hubiera creído. Hubiera dicho: Cortázar inventa. Entonces está el documento, ¿comprendes? (Picon Garfield, 1978).

Existe pues una voluntad de mostrar, no ya de crear una obra literaria que desautomatice los sistemas de percepción del individuo sino de propiamente desautomatizar la percepción de la realidad histórica (esta vez en el sentido más crudo) a través del arte. Si Cortázar definió en algún momento el *extrañamiento* como algo “que jamás descubriríamos en lo cotidiano”¹⁹ (Cortázar, 2006: 416), ahora los mecanismos de este se utilizan para lo contrario. Lo concreto y lo material, lo individual del recorte sirven como garantía de verdad. El efecto es doble: el extrañamiento que produce el ver los recortes como material artístico, desgajados del soporte que los contenía, y el que supone observarlos como documentos de un testimonio de la realidad social. Es información, sí, pero también es proponer una ruptura de los márgenes donde estaba antes inserta, el periódico completo, probablemente leído de forma indiferente cuando se toma un café; agujerearlo del presente, de la misma forma que Cortázar definía el *happening*. Y es por ello que pensamos que esta inserción de elementos «concretos» en el texto es en realidad una respuesta en el plano de la *enunciación* a la metáfora del *happening* del plano del *enunciado* que representaba la obra de Riley. Al igual que las intervenciones de los miembros de la Joda suponen rupturas en la linealidad de lo cotidiano, estos recortes son rupturas en la linealidad del texto para introducir al lector de lleno en la crudeza de la lucha revolucionaria. Y no sólo son elementos políticos los que aparecen. También son noticias insustanciales, planos, esquemas absurdos de las situaciones. Al fin y al cabo, un proyecto

¹⁹«Leemos novelas para saciar nuestra sed de extrañamiento, y lo que les agradecemos es que nos abran, sin traicionar la realidad profunda, otras capas y otras facetas de la realidad que jamás descubriríamos en lo cotidiano» (Cortázar, 2006: 416).

de desautomatización de lo cotidiano no puede pretender filtrarlo. Retomando la vieja noción del *lector macho* (activo) de Rayuela, debe ser él quien en la lectura lo procese.

Desorden lamentable de algunas páginas del libro de Manuel, todo el mundo le va pasando recortes a Susana que los pega con una aplicación poco apreciada por el metódico que te dije, y sin embargo Gómez y Marcos e incluso el aludido terminan por reconocer que en esa recopilación al tuntún hay suficiente claridad si alguna vez Manuel es capaz de servirse comilfó de su aparato ocular. Vos ponele las noticias como vengan, regonza Heredia, a la final el pibe aprenderá a sumar dos más dos, tampoco es cosa de darle las escaleras servidas, qué joder. (Cortázar, 1985: 307).

El Manuel de *Libro de Manuel* es el hijo de Susana y Patricio, dos padres que elaboran un libro dentro del libro a base de recortes de periódicos para ser una suerte de presentación e invitación al mundo para el pequeño. En nuestro *Libro de Manuel*, del cual el otro es una parte, reconocemos como en una pieza de música concreta lo cotidiano en su forma más material, entremezclado con el texto, ajustándose a sus contornos, siendo comentado, reinterpretado. El texto, así como la música de vanguardia desjerarquiza las relaciones entre los sonidos, en este libro se presenta absolutamente deslavazado, donde, como en una obra atonal, no podemos detectar nunca un centro, la tonalidad, una voz que de orden.

En una hipotética reconstrucción metaliteraria del texto, sabemos que tras la muerte de «el que te dije» en un tiroteo del secuestro (aunque no está explícitamente dicho, se infiere) Andrés toma posesión de las fichas que este ha ido elaborando de la historia del grupo y se convierte en cronista y reelaborador, “reconociendo oscuramente que Lonstein tenía razón y que ninguna secuencia servía de huella conductora” (Cortázar, 1985: 368). Podría pensarse que la hipotética voz narrativa central le pertenece, elaborada en torno a su experiencia directa y las fichas de “el que te dije” y expresada en una voz que fluctúa entre la primera y la tercera persona. Sin embargo, el propio Cortázar desmonta esta teoría:

Por un lado «el que te dije» es el observador que está haciendo unas fichitas sobre todo lo que pasa. No se sabe bien por qué, nunca se sabrá por qué, es una especie de cronista que hace sus fichas. Al mismo tiempo él está metido en la cosa, habla con la gente. Por otro lado está Andrés que a veces habla en tercera persona y en primera. Fíjate que hay elementos absurdos. Hay muchas cosas que se supone que están contadas por «el que te dije» que no podía saber, no tenía acceso a eso. En principio todo el libro sería el resultado de las fichas ‘del que te dije’, pero ‘el que te dije’ no podía conocer las escenas eróticas, por ejemplo. (Picon Garfield, 1978).

El problema del hueco, del vacío de información, configura una voz con focalización cero que fluctúa en un estilo indirecto libre continuo no sólo entre ella, Andrés o el que te dije, sino entre el resto de personajes. Tomemos un ejemplo:

Nos despertamos después de las once, el cartero había llamado dos veces demostrando una vez más que la naturaleza imita al arte, pero qué arte, una mísera postal con la que me volví a la cama porque no había aprovechado para robarme la almohada y estaba sentado fumando con todo el pelo en los ojos. *London suinguin beri biútiful plenti ricuchas, peripéar matecito, quises, Charles.* Es el desgraciado de Heredia, dijo Andrés, apenas armó la valija y ya pide mate, hablando de lo cual sería tiempo de que nos cebáramos un amargo. Tu empleo del plural ya lo conocemos, dije acurrucándome sin almohada pero buscando el calor. Está bien, lo voy a cebar yo pero tengo que contarte lo que soñé antes de que se deshilache, Lud, es tan raro. Jung escucha e interpreta.

No eran trenes sino un cine, y lo que había ocurrido ahí, contarlo rápido, una necesidad casi dolorosa de fijarlo con palabras aunque de costumbre ya no quedara más que una mascarilla de yeso sobre algo tan vivo [...] (Cortázar, 1985:101).

Este fragmento es el inicio de la descripción del sueño de Andrés, del que ya hemos hablado. El texto comienza focalizado en Ludmilla, y sin transición alguna ni marca que lo indique, se desliza entre el discurso semionomatopéyico de Heredia, el diálogo entre Ludmilla y Andrés, hasta una voz focalizada en este. Los diferentes tipos de discurso se hayan, pues, yuxtapuestos, desjerarquizados, como los sonidos de, por ejemplo, *Prozession*. Y no sólo los discursos, sino en ocasiones los párrafos se entrelazan como truncados, sin ninguna relación lógica que los una y les otorgue ni coherencia ni cohesión:

El almuerzo ha sido un ir y venir de la cocina a la cama con salame, vasos de leche y vino, pedazos de tortilla fría y media docena de bananas, padre, madre e hijo se sienten particularmente bien en plena infracción a las buenas costumbres, y cuando llega Ludmilla la reciben en ropas menores y café con coñac, la invitan a

Heredia y Gómez se tuercen de risa leyendo los diarios [...] o sea que en el Quai des Orfèvres sospechan ya la verdadera naturaleza de los containers y eso los lleva a

Un diario habla del contrabando de armas, otro del contrabando de drogas. [...] toda esperanza que pueda quedarle a Gladis de reanudar sus actividades de otesdelér se ve grandemente menoscabada por la cadena causal de que se habla en

-Pobre pedrera –dice Gladis-, quién le va a llevar agora el jugo de pomelo a la cabina. Pepita va a tener un trabajo bárbaro (Cortázar, 1985:221-222).

Así pues, la metáfora de la música atonal funciona para explicar el mecanismo del texto a través de la *desjerarquización*. Un texto cuya materialidad lingüística es evidente: lo era por ejemplo cuando en la angustia de Andrés el texto se deslavazaba formando versos. En multitud de ocasiones los fragmentos de texto se disgregan, ocupando y disponiendo el espacio en blanco de la página, en una concepción que se acerca a lo *concreto* que hemos tratado antes. La metáfora del sismógrafo que empleaba Adorno para referirse a la música de Schoenberg frente a la de Tchaikovsky se puede emplear aquí sin duda en la fuerza material que reside en la concepción vanguardista de *Libro de Manuel*.

5. Conclusiones

Es por todo ello que podemos afirmar que, en *Libro de Manuel*, las metáforas con un término de la comparación enraizado en la música subyacen a ambos aspectos del texto, tanto en lo formal como en lo temático. Quizá es por esa relación tan problemática con el público por lo que Cortázar elige precisamente la música de vanguardia en una novela que pretende ser un punto de inflexión. Por una parte la música ofrece una imagen plástica de la recepción: al ser un arte espectacular, requiere una interpretación pública y por tanto, todas las posibilidades que esta ofrece de exploración para el artista. Y por la otra, la dicotomía tan marcada entre intérprete y compositor, que permite a este último la posibilidad de su autonomía y aislamiento, sirve perfectamente para plantear el problema de la comunicación entre el artista y su público.

No será compositor, pero el representante de esta figura del intelectual solipsista en esta novela es Andrés. Su trayectoria de apertura hacia los otros queda finalmente marcada a fuego por el impacto que supone en su subjetividad el acto mismo del asalto por parte de las hormigas (los hombres del VIP):

Vos te mufás viéndome hacer algo que te duele por omisión, porque no seguiste la cosa de cerca y conste que no te culpo porque estoy en el mismo caso o poco menos, y después porque tenés la jodida sensación de que algo real y vivido se te deshace entre los dedos como un buñuelo apolillado (Cortázar, 1985: 369).

Lo fáctico pues, lo corporal y sensorial de la experiencia traumática, vivida en primera persona, define su situación como cronista. Este hecho abre una de las líneas de fuga de la novela: la larga relación de testimonios de torturas que están próximos al cierre abren una vía a la escritura testimonial que se desarrollará en Latinoamérica a partir de los 70.

Pero lo corporal, lo *concreto* no acaba aquí, como ya hemos visto. La metáfora del *happening* plantea esa solución aparente al problema de adecuar la vanguardia como

creación multitudinaria y desprofesionalizada y, por tanto, quedando en un lugar intermedio en la dicotomía que planteábamos en la introducción de arte comunicante y arte vanguardista que se dio en Latinoamérica. Pero en cierta forma, la posibilidad del *happening* resulta un poco estéril con su simple enunciación. Pese a todo lo desarrollado en el capítulo anterior y el reconocimiento de estrategias que quieren ir más allá de la propia descripción, en realidad no dejamos de darnos cuenta que el autor, como ya hemos dicho anteriormente, sigue siendo un profesional de la literatura, Julio Cortázar; los mecanismos formales de la novela no dejan de ser, pese a su originalidad, percibidos por un lector en la intimidad de su lectura, y la creación compartida no deja de situarse en un limbo metafórico por el cual se considera que el lector *activo* es, en cierta medida, coautor en la recepción del texto. El *happening* funciona, pero como metáfora, no como verdadero mecanismo textual. Quizá otras facetas de la literatura, otros géneros como el teatro, la poesía, al tener procesos de recepción más espectaculares y por tanto más similares a la música, sí puedan llevar a cabo estas ideas en lo práctico; pero la novela, al menos la novela en formato de libro tradicional, siempre estará condenada en cierto modo a las dos orillas, a la orquesta y al público que se traduce en el libro y su lector.

Es aquí donde la metáfora del puente vuelve a cobrar vigencia. Como hemos estudiado, los mecanismos formales empleados la convierten en una de las novelas experimentales por excelencia de Cortázar. Si bien habría que tomarla, paradójicamente, en sentido doblemente metafórico, ya que nos resulta bastante extraño pensar que ese piano de *Prozession* realmente actúe en un proceso de escucha como residuo del *hombre viejo* con el cual tender un puente (no hay más que escuchar obras del repertorio de música atonal para piano, como las *Sonates* de Boulez, para darse cuenta de que suenan a un lenguaje tan vanguardista como *Prozession*). Pero tomada con esa precaución, es una metáfora muy acertada para analizar el funcionamiento de una novela. No en vano la novelística posterior al *boom* ha jugado con la hibridación de géneros y registros de cultura, insertando elementos de vanguardia con elementos de la cultura de masas que, esta vez sí, no sería descabellado interpretar que realmente funcionen como puentes. La cuestión es no considerarlos, como hacía Cortázar, como extorsiones para un lenguaje nuevo, sino como recursos, oportunidades. Se trata un poco del espacio entre “Gardel y Stockhausen”, esa zona indeterminada que Cortázar ha sabido trazar magistralmente en esta novela al darse cuenta de sus dos dimensiones: la del nivel de cultura y la del proceso de recepción. Si la novela no es capaz de la abolición entre orquesta y público, sí que es cierto que al menos no deja de ser jamás el lugar propicio para ensayar metáforas, para funcionar por analogía.

Bibliografía citada:

- Adorno, Theodor (2012). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Bendahan, Mariana (2006). “Entre la tierra originaria y la ciudad de las luces. Un problema de ubicación: arriba o debajo de la torre de marfil”. Croce, Marcela (eda.) *Polémicas intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Simorg.
- Cage, John (2007). *Silencio*. Madrid: Árdora ediciones.
- Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 25 (1971): 403-406.
- Cortázar, Julio (1999a). “Noticias del mes de Mayo”. *Último Round*, 1. Madrid: Siglo XXI: 88-119.
- Cortázar, Julio (1999b). “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”. *Último Round*, 2. Madrid: Siglo XXI: 265-280.
- Cortázar, Julio (1985). *Libro de Manuel*. Barcelona: Edhasa.
- Cortázar, Julio (2006). “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”. *Obras completas*, 6. Barcelona: Galaxia Gutenberg: 399-422.
- Cortázar, Julio (2007). “What Happens, Minerva?”. *La vuelta al día en ochenta mundos*, 2. Madrid: Siglo XXI: 5-11.
- Cortázar, Julio (2010). *Cuentos completos*, 1. Madrid: Alfaguara.
- Guevara, Ernesto (1979). “El socialismo y el hombre en Cuba”. *El socialismo y el hombre nuevo*. México: Siglo XXI.
- Débor, Guy (1961). “**Perspectivas para la modificación consciente de la vida cotidiana**”.
- Eco, Umberto (1967). *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral.
- Eco, Umberto (2009). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Fernández Retamar, Roberto (1993). “Usted tenía razón Tallet: somos hombres de transición”. *Antología personal*. Buenos Aires: Ediciones del sol.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Marcuse, Herbert (1985). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

- Peris Blanes, Jaume. “*Libro de Manuel, de Cortázar. Entre la vanguardia estética y la revolución política*”. *Cuadernos de investigación filológica* 31-32(2005-2006): 143-161.
- Peris Blanes, Jaume. “*De happenings, saxofonistas y guerrilleros. Metáforas de la creación y politización de la estética experimental en Julio Cortázar (1959-1973)*”. *Les Ateliers du SAL* 1-2(2012): 241-255.
- Picon Garfield, Evelyn “*Cortázar por Cortázar*”. *Cuadernos de Texto Crítico* 4(1978).
- Ross, Alex (2009). *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral.
- Vidal, Hernán. “*Julio Cortázar y la Nueva Izquierda*”. *Ideologies and Literature* 7(1978): 45-67.