

EL HAPPENING Y LA CREACIÓN DE SITUACIONES EN DOS NOVELAS DE
JULIO CORTÁZAR: ESPACIOS DE LIBERACIÓN Y METÁFORA DE LA ESCRITURA¹

Happening and Situationism in Two Cortázar's Novels:
Metaphors of Writing and Liberation

JAUME PERIS BLANES
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
jaume.peris@uv.es

Resumen: Julio Cortázar señaló en sus textos teóricos de finales de los sesenta la naturaleza vanguardista y radical del *happening* y la dificultad de la intelectualidad del momento para conceptualizarlo adecuadamente. Sus novelas *62. Modelo para armar* y, sobre todo, *Libro de Manuel* experimentaron narrativamente con el *happening* y, en ciertos momentos, escenificaron propuestas cercanas a la experimentación situacionista que preconizaba Debord: algunos de sus personajes producían intervenciones en el espacio público que quebraban las inercias vitales y la percepción de la realidad de aquellos personajes que se veían afectados por ellas. Esos happenings e intervenciones situacionistas sirvieron a Cortázar, por una parte, para intervenir en el debate sobre las nuevas formas de la acción política en su relación con la cultura y, por otra parte, para ofrecer una metáfora bastante definida de su propia creación literaria.

Palabras clave: happening, Cortázar, situacionismo

Abstract: in his 60's theoretical texts Julio Cortázar wrote about the happening as an avant-garde and radical practice. He underlined as well the difficulties of the 60's intelligentsia to conceptualize it properly. His novels *62. Modelo para armar* and *Libro de Manuel* experimented with the structure of happening as a model for narrative exploration. In fact, Cortázar used the happening and the debordian idea of situation for giving a possible answer to the main debate about the relationship between critical intelligentsia and political activity.

Key words: Happening, Cortázar, Situationism

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación "La cultura como recurso del desarrollo. Prácticas, discursos y representaciones en procesos modernizadores contemporáneos", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España con la referencia FFI2011-28005.

Libro de Manuel fue, sin duda, el intento más elaborado de Cortázar por responder a una problemática acuciante en su obra desde los primeros años 60: ¿cómo podía articularse una propuesta estética vanguardista con una práctica política revolucionaria? ¿Cómo la revolución de las formas literarias podía integrarse en la revolución de los modos de vida en que debía basarse la revolución política y social? En el lenguaje de la época ¿cómo podía articularse la liberación subjetiva con la emancipación de los pueblos? ¿Y cómo la literatura podía acompañar ese proceso, representarlo y crear las condiciones culturales para que tuviera lugar?

En un contexto de grandes tensiones literarias, la novela trataba de imaginar nuevas formas de intervención que, más allá de las prácticas políticas tradicionales, constituyeran acciones políticas novedosas, capaces de modificar la realidad social (y su percepción) de un modo más profundo o más directo que las manifestaciones políticas clásicas. A lo largo de la novela, un grupo a la vez lúdico, amistoso y de acción política, llamado La Joda, se iba poco a poco implicando en actividades propias de la guerrilla urbana, llegando a planear y ejecutar el secuestro de un diplomático latinoamericano para intercambiarlo por militantes encarcelados. Pero antes de llegar a esa solución radical, los miembros de La Joda ensayaban y discutían durante cientos de páginas otras modalidades de la acción política. Entre ellas, las más polémicas y discutidas eran aquellas que adquirirían el formato ambiguo e indeterminado del *happening*, es decir, de una intervención que, a través de una acción o *performance* que interrumpiera la continuidad de una situación cotidiana, buscara desatar algún tipo de participación o modificación perceptiva de ciudadanos ajenos al grupo.

Cortázar había reflexionado sobre el *happening* como experiencia de vanguardia en un texto anterior, “What happens, Minerva?”, ofreciendo algunos paralelismos entre su dinámica transgresora y la de su propia práctica literaria. Además, en *62. Modelo para armar*, había ensayado ya una primera representación explícita de la lógica del *happening*, que mantenía una relación de similitud con las propuestas que, por aquellos años, estaban haciendo los situacionistas en Francia.² Tanto en *62. Modelo...* como en *Libro de Manuel*, la práctica del *happening* y la creación de situaciones en el sentido debordiano se articularon a una idea de la liberación subjetiva: se trataba de producir dinámicas en las que esta pudiera producirse. Pero al mismo tiempo, estas escenificaciones abruptas e imprevisibles, que creaban un *shock* perceptivo y temporal, se erigieron,

² Otros textos anteriores, como *Historias de cronopios y famas* o *Rayuela*, contienen pasajes que podrían asemejarse a la lógica del *happening*, aunque no de un modo tan explícito como en las dos novelas analizadas. En un sentido diferente, y en su intento de vincular la obra de Cortázar con el surrealismo, Picon Garfield (1975: 155-161) subrayó la cercanía entre algunas de las escenas cortazarianas con la dimensión absurda, chocante y desmesurada de las *oeuvre d'art-evenements* surrealistas, que más adelante derivarían en la práctica de los happenings.

como veremos, en metáfora de la propia creación literaria, y en un elemento narrativo que permitió a Cortázar reconceptualizar y escenificar la conflictiva relación entre la liberación subjetiva, la revolución social y la escritura literaria.

El *happening* entre facticidad y significación

Tal como señala Roselee Goldberg, aunque desde mucho antes los movimientos de vanguardia venían experimentando con sus posibilidades performativas, la década de los sesenta fue el momento de la consolidación de la *performance* como práctica artística reconocida y diferenciada (Goldberg, 1988: 7), ligada a la conciencia de las limitaciones de los códigos y categorías con que los movimientos de vanguardia enfrentaron la difícil inscripción del arte en la sociedad.

Una postura tan radical ha convertido a la *performance* en un catalizador en la historia del arte del siglo XX: todas las veces que una escuela determinada, ya sea el cubismo, el minimalismo o el arte conceptual, parecía haber llegado a un punto muerto, los artistas empezaban a trabajar en la *performance* como una manera de acabar con las categorías e indicar nuevas direcciones. Por otra parte, dentro de la historia de la vanguardia —queriendo decir aquellos artistas que se encontraron a la cabeza de la ruptura con cada tradición sucesiva—, la *performance* en el siglo XX ha estado en la primera línea de tal actividad: una vanguardia de la vanguardia. (Goldberg, 1988: 7)

Pero si bien durante los años sesenta las artes performativas y el *happening* se estaban convirtiendo en la vanguardia de las intervenciones artísticas en EEUU y Europa,³ su presencia en América Latina fue, sin duda, mucho más tímida. En 1966, Óscar Massota había organizado en Buenos Aires un ciclo de *happenings*, impulsado por la idea de que “en un país donde todo el mundo habla de *happening* sin haber visto mucho, no era malo hacer alguno” (cit. Longoni, 2004: 47). El *happening* aparecía, pues, como una forma radical de vanguardia, que cuestionaba las relaciones tradicionales entre creador, público y obra artística, pero por ello mismo sus límites como práctica específica resultaban algo difusos. En un texto posterior, en el que el propio Masotta trató de explicar sus intervenciones (“Yo cometí un *happening*”, 1966)⁴ proponía, desde el mismo título, una

³ En su ensayo *La querelle de l'art contemporain*, Marc Jiménez ofrece un interesante balance sobre los efectos del *happening* y otras prácticas performativas en la redefinición del arte contemporáneo desde los años sesenta.

⁴ A partir del análisis de su propia intervención “Para inducir el espíritu de imagen” en noviembre de 1966, un *happening* que, según sus propias palabras, no era más que “un acto de sadismo social explicitado” (Masotta, 2004: 44).

forma irónica de encarar su práctica: se ‘cometía’ del mismo modo que alguien podía cometer un delito o un crimen, situando la transgresión de la norma social y artística en el centro de su caracterización. Detengámonos brevemente en su análisis:

Una vez vaciado el matafuegos, aparecería el sonido electrónico, se encenderían las luces que iluminarían el sector de la tarima con mis *performers*, y la situación quedaría creada. Duraría dos horas (más tarde cambié también el tiempo de duración, reduciéndolo a una hora. Pienso que fue un error, el que revela, de alguna manera, ciertos prejuicios idealistas que seguramente pesan sobre mí: yo me interesaba en verdad más por la significación de la situación que por su facticidad, su dura concreción). (Piénsese en la diferencia con La Monte Young [responsable de un *happening* en Nueva York], quien llevaba esa concreción hasta los límites mismos, físicos y fisiológicos del cuerpo). (Masotta, 2004: 41)

Dos elementos llaman la atención en esta descripción. En primer lugar, que el *happening* se definiera, esencialmente, como la creación de una situación. Esa situación, que en esencia no variaba, se sometía a una duración determinada, cuya variación podía afectar notablemente a la experiencia vivida por los espectadores. En segundo lugar, la doble dimensión de significación política y facticidad sensorial que articulaba su intervención. De hecho, Masotta se autocriticaba por haber privilegiado el sentido del acto antes que su capacidad de impacto sensorial concreto, al revés que el *happening* de La Monte Young que llevaba a los participantes a una experimentación física radical, difícilmente soportable y de una significación poco definida.

Esa contradicción, de la que el propio Masotta era consciente, revelaba la dificultad de llevar a cabo una intervención similar en un campo cultural en el que todo pivotaba en torno a los sentidos políticos. Como describe Graciela Montaldo al comentar los *happenings* de Masotta:

En la escena transgresiva de los años sesenta, la política se usa para “explicar” la obra: todo tenía un fin político [...]. La política debía “ser dicha”, la idea de actuar una práctica todavía no formaba parte de una cultura como la argentina, atravesada por la autoridad del discurso y por el prestigio de las ideas, los libros, los argumentos. Aun el *happening* no podía convertirse en un *performance*. (Montaldo, 2011: s.p.)

Esa lógica cultural, por tanto, dificultaba otro tipo de relación entre lo político y la experiencia sensorial que no fuera de mera explicación o clausura significativa, lo que entraba en contradicción con el espíritu mismo del *happening* tal como, en otros lugares, se estaba llevando a cabo. A esa contradicción haría referencia también Julio Cortázar en su texto

“What happens Minerva?”, publicado en 1968 en el libro-almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos* (160-165), cuando señalaba la reducción de la experiencia multidimensional de los happenings (“ese terror necesario”) a su mero significado político:

Que los *happenings*, las exposiciones *pop*, las sesiones de destrucción de objetos artísticos, sean en sí mismos controvertibles, inútiles, estúpidos, peligrosos o meramente divertidos, lo que cuenta es su motivación consciente o inconsciente, y por eso las reseñas serias tienen buen cuidado de escamotearla o analizarla desde un punto de vista limitadamente marxista o liberal o nazi o zen, y reducirla casi siempre a ‘protesta’ o a ‘reivindicación’, lo que es cierto pero no nos lleva demasiado lejos. En la literatura latinoamericana sucede lo mismo. (2002: 163)

Dos ideas cabe destacar de este fragmento y del texto de Cortázar. En primer lugar, la naturaleza esquiva de los *happenings* frente a los aparatos conceptuales del momento, su carácter de desbordamiento categorial y experiencial. Es por ello que, al tratar de definirla, Cortázar no hallaba más recurso que la metáfora: “un *happening* es por lo menos un agujero en el presente: bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soportamos” (2002: 165). En segundo lugar, su equivalencia funcional con la nueva literatura latinoamericana, a la que atribuía una misma resistencia categorial y una misma tendencia a ser pensada desde conceptos planos y caducos. También, por supuesto, una misma capacidad de transgresión. Volveremos sobre ello más adelante.

Marrast y el desencadenamiento de las águilas

En 62. *Modelo para armar*, Cortázar propuso ya una figuración bastante definida del *happening* como práctica cultural y vital novedosa, anticipando lo que en *Libro de Manuel* iba a desarrollar sistemáticamente. En 62. *Modelo...*, no constituía la trama principal, sino que estaba asociada al personaje secundario de Marrast, escultor profesional afincado en Londres. Así pues, la idea del *happening* se hallaba asociada a la práctica profesional del arte pero aparecía, en realidad, como un paréntesis en esta. Marrast, contratado para erigir una efigie de Vercingétorix para la municipalidad de Arcueil, pasaba varias semanas privado, por razones económicas y logísticas, de su material de trabajo. En ese paréntesis profesional, ensayaba una práctica diferente: un tipo de intervención sin continuidad con su trabajo artístico, pero de algún modo paralelo, alejado de sus competencias profesionales pero con la misma aspiración a modificar la percepción de la realidad de los espectadores-participantes.

La acción de Marrast, de apariencia banal, podría resumirse así: confrontado aleatoriamente a dos realidades que convocaban su

curiosidad, decidía operar un cruce entre ambas con la esperanza de producir un efecto novedoso en ellas. Por una parte, un retrato prácticamente desconocido del doctor Daniel Lysons en el que sostenía un tallo de *hermodactylus tuberosis*, cuyo sentido simbólico desconocía por completo. Por otra parte, el misterioso anuncio en un periódico de un grupo de Neuróticos Anónimos a la búsqueda de nuevos miembros (Cortázar, 2005: 662). Marrast, atrapado en esa doble incógnita, decidía hacer partícipes a los neuróticos anónimos, a través de una carta anónima, del enigma del retrato. Esa minúscula acción traía repercusiones en pocos días: por una parte, los neuróticos eran “arrancados a su autocompasión [...] para precipitarlos a una actividad de cuyos fines ninguno de ellos [...] tenía la menor idea” (2005: 665); por otra parte, el museo, alarmado por el creciente interés por un cuadro tan poco concurrido hasta entonces, convocaba a un inspector, abría una investigación y, finalmente, decidía prescindir del retrato, preocupado por la presencia cada vez mayor de espectadores poco equilibrados en sus salas. Ello obligaba a los responsables de la sala a cambiar el catálogo y a replantearse los criterios de la exposición.

Se trataba de una secuencia que, en sus rasgos mayores, no resultaba extraña a la lógica de las novelas de Cortázar, pero que reunía ciertos elementos que permitían emparentarla, y así lo haría el propio autor, con la dinámica del *happening*. En primer lugar, se trataba de un acto intencional que buscaba, a través de una intervención concreta, desencadenar una serie de efectos de naturaleza desconocida contando con la participación de otros sujetos, que a su vez vivirían experiencias que caerían fuera del ámbito de la normalidad. En segundo lugar, esos efectos eran observados por Marrast y sus amigos, quienes, ocultando su carácter de actores principales, se desplazaban al museo a comprobar los resultados del proceso, en una suerte de inversión de los roles creador / actor / espectador.

La intervención se enmarcaba en un contexto de estancamiento vital y, de algún modo, se proponía a sí misma como un modo de escapar a las regulaciones de una existencia tediosa, a eso que en muchos de sus textos Cortázar definió como la Gran Costumbre.⁵ En primer lugar, la intervención abría la posibilidad de salir de ese orden regularizado y estancado, de producir un quiebre en la continuidad vital de Marrast y de aquellos que se veían convocados por él.⁶ En segundo lugar, esa discontinuidad permitía la emergencia de un orden nuevo, de una dinámica regida por parámetros totalmente diferentes y, lo que es más importante, no previstos por la

⁵ “En esos días todo estaba estancado para Marrast, le costaba desprenderse de cada cosa, de cada mesa de café o de cada cuadro de un museo” (2005: 663).

⁶ “Pero el tallo había sido apenas un pretexto para salir desganadamente de ese círculo dentro del cual Nicole pintaba gnomos o andaba con él por las calles. [...] A Marrast no lo consolaba que los neuróticos anónimos hubieran encontrado un motivo para salir momentáneamente de sus propios círculos, pero haber desatado esa actividad valía como una compensación vicaria, un sentirse menos encerrado en el suyo” (2005: 665).

propia intervención. En un divertido diálogo, Marrast y Polanco lo explicaban del siguiente modo:

—Pero uno desata las águilas y después es bueno fijarse dónde demonios van a parar. Una especie de responsabilidad de demiurgo, por darle un nombre.

—¿Es una especie de experimento, o qué?

—Experimento, experimento —rezongó Marrast—. Ustedes en seguida quieren certezas. Mira, no es la primera vez que suelto un águila, para seguir con el tropo, un poco por salir de la costumbre y otro poco porque la idea de desencadenar algo, cualquier cosa, me parece oscuramente necesaria.

. . . —Vos —siguió Polanco con un gesto soberbio que deslumbró a Austin—, armas motores imponderables, agitas aguas inconsútiles. Sos un inventor de nuevas nubes, hermano, injertas la espuma propiamente en el cemento vil, llenas el universo de cosas transparentes y metafísicas.

—Para serte franco...

—Y entonces te nace la rosa verde —dijo entusiasmado Polanco—, o al revés, no te nace ninguna rosa y todo revienta, pero en cambio hay perfume y nadie comprende cómo puede haber ese perfume sin la flor. (2005: 734)

Dos elementos hay que subrayar en ese fragmento. Por una parte, la idea matriz del desencadenamiento de una dinámica sobre la que no se tenía control y cuyos efectos perdurarían mucho más allá de que la materialidad de la acción estuviera presente ('cómo puede haber perfume sin la flor'). Por otra, la profunda ironía con la que Cortázar parodiaba un lenguaje grandilocuente, presentando las acciones desde un punto de vista deformado. Al mismo tiempo que hacía su propuesta, señalaba irónicamente sus límites y el carácter contingente, abierto e indeterminado de esas acciones.

Comparada con las acciones explícitamente políticas de *Libro de Manuel*, la acción de Marrast pudiera parecer vacía de un direccionamiento ideológico o de un objetivo político directo. Efectivamente era así, pero su politicidad posible se situaba en un nivel mucho más básico, aquel que pretendía quebrar la continuidad de una existencia alienada y rutinaria y modificar la percepción de la realidad del otro. En ese sentido, y de acuerdo a algunas de las teorizaciones cortazarianas de fines de los sesenta,⁷ producir un *shock* perceptivo e interrumpir la continuidad de una percepción automatizada constituía un acto político primordial. Pero ese sentido político no podía desvincularse, como se ha señalado antes, de la

⁷ Por ejemplo, en su famoso artículo de 1969 "Literatura en la revolución y revolución en la literatura" (2006a).

vivencia fáctica de una experiencia alterada, irreductible a su mero significado ideológico.

Un juego del tedio y la tristeza había alterado un orden, un capricho había incidido en las cadenas causales para provocar un brusco viraje, dos líneas enviadas por correo podían entonces conmover el mundo, aunque fuera solamente un mundo de bolsillo; Austin, Harold Haroldson, probablemente la policía, veinte neuróticos anónimos y dos guardianes suplementarios habían salido por un tiempo de sus órbitas para converger, mezclarse, disentir, chocar, y de todo eso había nacido una fuerza capaz de descolgar un cuadro histórico y engendrar consecuencias que él ya no vería desde su taller de Arcueil donde estaría luchando con la piedra de hule.

[...] —Ya ves, las cosas pueden cambiar —dijo miserablemente Nicole agachando la cabeza. (2005: 762-763)

¿Una poética situacionista?

A finales de los años cincuenta y durante toda la década de los sesenta, diversas teorías sociales, artísticas y culturales trataron de responder a la pregunta fundamental de cómo extraer la subjetividad de un sistema de prácticas y discursos que reducían su potencial creativo, lúdico y sexual a una experiencia plana y tecnocráticamente administrada. La obra de Herbert Marcuse, Norman Brown y otros filósofos de la época tuvo como objeto fundamental reflexionar sobre la posibilidad de una liberación subjetiva, que permitiera al individuo emanciparse al mismo tiempo de la explotación económica, de la alienación social y de la represión sexual (vide. Roszack, 1970).⁸ Entre esas corrientes de pensamiento, la llamada Internacional Situacionista se caracterizó por vincular esa liberación posible con la creación de situaciones e intervenciones sobre el entorno, de un modo similar al que Cortázar ensayó en el ejemplo anteriormente comentado.

Se trató, como es sabido, de un movimiento turbulento y no exento de fricciones internas, que giró en torno de la personalidad huracanada de Guy Debord y que tuvo una influencia difusa pero decisiva en la crisis social y cultural de la segunda mitad de los años sesenta en Francia y en las revueltas de mayo de 1968. A pesar de su factura voluntariamente asistemática y fragmentaria, sus propuestas dejaban entrever una preocupación esencial, que aunaba elementos de la crítica marxista tradicional y de las propuestas artísticas de vanguardia: no habría

⁸ Buena parte de la obra de Cortázar, como *El perseguidor*, *Rayuela* o *62. Modelo para armar*, puede entenderse como una respuesta literaria a la problemática filosófica de sobre la emergencia de una nueva subjetividad. Puede consultarse un desarrollo de esta tesis en “*El perseguidor*. Entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad” (Peris, 2011).

verdadera posibilidad de cambio sin una crítica radical de la vida cotidiana y una propuesta práctica para su modificación.

Una vida cotidiana acrítica significa la prolongación de las formas actuales, profundamente degradadas, de la cultura y de la política, cuya crisis extremadamente avanzada se traduce por una despolitización y un neo-alfabetismo generalizados [...]. Pienso que la vida cotidiana está organizada en los límites de una escandalosa pobreza. Y esa pobreza no tiene nada de accidental: es una pobreza impuesta continuamente a través de la violencia de una sociedad dividida en clases; una pobreza organizada históricamente según las necesidades de la historia de la explotación [...]. Forma el conjunto de la alienación cotidiana, que podría ser definida como la incapacidad de inventar una técnica de liberación de la cotidianidad. (Débord, 1961)

En alguna medida, esa crítica de la vida cotidiana era compartida por buena parte de las filosofías de la liberación. Lo que hacía al movimiento de Debord original era su decidida apuesta por la intervención en el medio físico y en los ambientes subjetivos como técnica concreta de liberación.⁹ Uno de los aspectos centrales que preocupó a los teóricos situacionistas fue la imposibilidad de separar la esfera de lo político, de lo artístico y de lo subjetivo de las formas concretas que tomaba la vida cotidiana, dado que esa separación era un síntoma de la distribución social del trabajo (Marelli, 2000: 52). Es por ello que, más allá de la idea del *happening*, localizada en la esfera de lo artístico, la creación de situaciones se situaba en un horizonte en que lo artístico como dominio especializado había dejado de tener sentido: la acción debía integrarse en un proyecto global y unitario de crítica y transformación de la vida en su sentido más concreto.

Nuestra acción sobre el comportamiento, en relación con los demás aspectos deseables de una revolución en las costumbres, puede definirse someramente por la invención de juegos de una esencia nueva. El objetivo general tiene que ser la ampliación de la parte no mediocre de la vida. (Debord, 1957)

En buena medida, la acción de *62. Modelo para armar* que se ha descrito anteriormente, participaba de un similar cuestionamiento de la separación entre arte, vida cotidiana y cultura. Por tanto, su intervención podría hallarse más cerca de los planteamientos situacionistas que de la lógica

⁹ Es por ello que, desde sus orígenes, la tendencia situacionista se vinculó con el urbanismo, y con la posibilidad de crear espacios físicos regidos por dinámicas diferentes a las de las urbes industrializadas (Marelli, 2000: 9-12), y dio lugar a la invención de la psicogeografía, que trataba de describir y determinar los efectos del ambiente físico en las emociones y en el comportamiento de las personas.

artística del *happening*.¹⁰ Lo cual permite repensar el modo en que el propio Cortázar conceptualizó en aquel momento la situación de la literatura con respecto a la esfera política y social.

Esa relación fue, como es sabido, el núcleo central del debate sobre la literatura latinoamericana en los años sesenta, en el que -siguiendo a Claudia Gilman- se puede señalar una doble tendencia: en primer lugar, la de aquellos intelectuales que señalaban la necesaria subordinación de la literatura a los objetivos inmediatos de la revolución, y que habían desarrollado poéticas en clave realista acentuando el poder comunicativo de la obra sobre la conciencia de los lectores; en segundo lugar, la de aquellos que concebían el trabajo intelectual como un elemento crítico dentro de la sociedad —fuera ésta la que fuera— y que, además, afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política. Como señala Gilman, este segundo grupo “planteaba 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 formulaba que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo” (Gilman, 2003: 144).

Cortázar fue uno de los más firmes defensores de esta segunda opción, estableciendo una paridad jerárquica entre la acción política y la práctica literaria que abría la posibilidad de realizar, en el ámbito de la literatura, una revolución tan profunda como la que los dirigentes revolucionarios habían realizado en el ámbito de la política práctica.¹¹ Ese planteamiento, que establecía una relación analógica pero diferenciada entre la esfera literaria y la política le llevaría a conceptualizar la literatura revolucionaria de un modo novedoso, que desdeñaba la previsible subordinación de lo artístico a lo político y que, por el contrario, localizaba en las competencias específicas del escritor, en las técnicas especializadas de la creación literaria, el espacio genuino de una intervención revolucionaria.

La novela revolucionaria no es solamente la que tiene un ‘contenido’ revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje.

¹⁰ Una tesis similar defiende Castany Prado, que establece una relación entre las teorías situacionistas y las escenas de *Historias de cronopios y de famas* (Castany Prado, 2011).

¹¹ Cortázar trazó esa relación, de modo literal, en varios de sus textos teóricos. Valga un ejemplo famoso: “Pocos dudarán de mi convicción de que Fidel Castro o Che Guevara han dado las pautas de nuestro auténtico destino latinoamericano; pero de ninguna manera estoy dispuesto a admitir que los *Poemas humanos* o *Cien años de soledad* sean respuestas inferiores, en el plano cultural, a esas respuestas políticas. (Dicho sea de paso: ¿qué pensaría de esto Fidel Castro? No creo engañarme si doy por seguro que estaría de acuerdo, como lo hubiera estado el Che)” (Cortázar, 2006a: 402-403).

[...] Estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución. (Cortázar, 2006a: 420-22)

La creación de situaciones en sentido debordiano (cercanas a la lógica del *happening*) sirvió a Cortázar para articular, en la práctica literaria, esa redefinición de las relaciones entre literatura y política, al menos en dos aspectos perfectamente complementarios. En primer lugar, la creación de situaciones en el enunciado —es decir, en la ficción novelesca— le sirvió para tematizar la posibilidad de liberar la vida cotidiana de las dinámicas disciplinarias que la amordazaban en una sucesión de movimientos automatizados. En segundo lugar, *62. Modelo para armar* constituía, en sí misma, una situación enunciativa nueva, que obligaba al lector a posicionarse de un modo diferente y novedoso ante su lectura. En ese sentido, su propia enunciación textual podía pensarse desde esa idea matricial del *happening* como espacio de significación pero también de facticidad, creación de experiencias nuevas y, por tanto, producción de relaciones sociales liberadas. Volveremos sobre esa idea más adelante.

Libro de Manuel y la búsqueda de una nueva performatividad cultural

A finales de los sesenta y principios de los setenta el debate sobre el rol del intelectual en América Latina experimentó un progresivo recrudescimiento en el que el discurso antiintelectual, que negaba capacidad de transformación real al trabajo intelectual, llegó a un grado de virulencia hasta entonces desconocido. El famoso 'caso Padilla' (1971) escenificó la tensión latente entre diferentes formas de pensar la función de la intelectualidad en los procesos revolucionarios y pareció dividir el campo cultural latinoamericano entre aquellos intelectuales que apoyaban a las autoridades cubanas y los que no. En realidad, lo que latía bajo ese conflicto de adhesiones personales, diatribas críticas y gestos apasionados era algo más profundo: la crisis de un imaginario literario basado en la autonomía estética y la resistencia de muchos escritores a subordinar su producción a las directrices de las autoridades cubanas.¹²

En ese contexto, en el que la capacidad performativa del trabajo intelectual y artístico había quedado bajo una permanente sospecha, Cortázar reformuló seriamente su poética literaria, y se propuso explícitamente repensar la estética neo-vanguardista y experimental de su literatura anterior exigiéndole efectividad en el ámbito de la política práctica. *Libro de Manuel* fue el resultado imperfecto de esa reformulación novelesca, donde ensayó diferentes direcciones que pudieran, de algún modo, refuncionalizar la acción cultural y devolverle ese potencial de transformación social que el discurso antiintelectual le negaba (Sorensen, 2007: 92-94).

¹² Sobre el imaginario antiintelectual en la Cuba de los sesenta, puede consultarse el artículo de Peris Blanes (2012).

En el corazón de esa reformulación narrativa, una de las respuestas posibles para refuncionalizar la acción cultural era, de nuevo, el *happening* o la creación de situaciones. Pero si en 62. *Modelo...* la intervención de Marrast se inscribía en un cuadro vivencial y de crítica radical de la vida cotidiana, en *Libro de Manuel* apuntaba directamente a unos fines específicamente políticos, aunque en un espacio en el que, como se ha explicado anteriormente, había dejado de tener sentido la separación tradicional entre política, arte, cultura y vida cotidiana.

Efectivamente, una de las líneas narrativas más importantes de la novela era aquella en la que los integrantes de la Joda se dedicaban a experimentar nuevas formas de intervención político-existencial y a imaginar rumbos novedosos para la lucha revolucionaria. Todo ello se daba en un contexto de cuestionamiento de los modelos revolucionarios consolidados en la época, y la novela en su conjunto puede pensarse como una reflexión crítica sobre la naturaleza de la lucha revolucionaria y como una aportación afirmativa al imaginario guerrillero, al que Cortázar reprochaba una gran falta de sentido lúdico y erótico.

Las acciones emprendidas por la Joda tenían, de entrada, un aspecto realmente banal, y su único objetivo claro era interrumpir la continuidad de la vida cotidiana, introduciendo cortes abruptos que, de algún modo, modificaban la percepción que los presentes podían tener de su propia situación. No por casualidad las primeras acciones tenían lugar en salas de espectáculos: en el cine, en el que alguno de los miembros de la Joda, ante el desnudo de Brigitte Bardot o Bibi Andersson, se levantaba profiriendo alaridos; o en la Ópera, cuando los gritos coincidían con la salida a escena del cisne, en el momento culminante del espectáculo (2005b: 918-922). El único objetivo aparente: quebrar una situación en la que los asistentes habían asumido un rol de espectadores.

Poco a poco, los miembros de la Joda irían refinando y complejizando las formas de su “contestacion new style” (2005b: 927), pasando de los espacios del espectáculo hasta los de la vida cotidiana: el autobús, la tienda de barrio, el restaurante. En todos esos lugares, una breve escenificación improvisada obligaba a los presentes a interrumpir la continuidad de su experiencia, a cambiar el ángulo de su mirada y a posicionarse con respecto a una alteración, mínima pero significativa, de su vida cotidiana:

Otra forma de contestación que ayer nomás hizo bastante roncha en el restaurante Vagenande [...]. Apenas trajeron los puerros Gómez se levantó y empezó a comer de pie, un puerrito tras otro, hablando conmigo como si no pasara nada. Estadística de las miradas: ochenta por ciento broncosas, diez por ciento incómodas, tres por ciento divertidas, otros tres por ciento impertérritas, cuatro por ciento interesadas (¿caso rebelde de hemorroides, parálisis dorsal, locura nomás?). El camarero con otra silla, Gómez que le dice no, gracias, yo siempre como así. Pero señor, va a estar incómodo. Al

contrario, es sumamente funcional, la acción de la gravedad se manifiesta mejor y el puerro desciende al estomago como si se tirara, eso ayuda al duodeno. Usted me está tomando el pelo. De ninguna manera, es usted quien ha venido a incomodarme, no dudo que con intenciones loables pero ya ve. Entonces el maître, un viejo con aire de besugo un poco sobado. Señor, usted dispensará, pero aquí. ¿Aquí qué? Aquí acostumbremos a. Por supuesto, pero yo no. Sí, pero sin embargo. El señor no molesta a nadie, intervengo yo limpiando el plato con una miga porque los puerros estaban fenómeno. (2005b: 924-925)

Esa creación de situaciones desautomatizadas continuaba, pues, la lógica situacionista de 62. *Modelo para armar* y, como puede verse, incidía de nuevo en el humor como principio discursivo básico, encargado de disolver la tentación de solemnidad y gravedad de las acciones contestatarias. Sin embargo, entre las acciones de 62. *Modelo...* y las de *Libro de Manuel* mediaba un proceso de politización explícita: no solo se inscribían en una discusión más amplia sobre los diversos caminos de la práctica revolucionaria sino que, además, poco a poco iban adoptando el objetivo de concienciar directamente a los sujetos implicados sobre sus condiciones de vida en la sociedad capitalista, y sobre las relaciones de dominación y explotación que subyacían a los actos aparentemente banales de su vida cotidiana.¹³

Por ejemplo, en la acción que tenía lugar en la tienda de Madame Lépicriere, y ante las protestas de la dependienta, uno de los integrantes de la Joda señalaba:

Perturbación indebida de las actividades comerciales, usted no parece darse cuenta de que la sociedad de consumo tiene un ritmo, señor, una cadencia, señor. Estas señoras no pueden perder el tiempo porque si lo pierden y empiezan a mirar con algún detalle lo que les rodea, ¿qué advertirán? (2005b: 928)

Aunque, en rigor, el tipo de intervención no difería de las otras situaciones creadas por el grupo, comenzaba a hacerse visible un sentido explícitamente político, pero que no anulaba la experiencia fáctica que implicaban los conceptos de *happening* o de *situación* en sentido debordiano. El quiebre de la continuidad cotidiana revestía, como objetivo explícito, además de producir un corte en el movimiento inercial de los individuos, hacer visibles unas condiciones de alienación que normalmente se presentaban invisibilizadas. Pero ese sentido ideológico no se oponía a la experiencia fáctica, como lamentaba Massota en su *happening*, sino que derivaba precisamente de ella. Frente al ritmo y la cadencia de la sociedad industrial, un parón en la actividad suponía, por una parte, una molestia en

¹³ Un interesante análisis de la politicidad de estas acciones en *Libro de Manuel* puede hallarse en el trabajo de Diana Sorensen (2007: 92-94).

los engranajes del consumo, pero sobre todo, la posibilidad de construir una mirada abierta, no mediada por los tiempos de la producción.

Así pues, tres elementos definirían a las acciones que llevaban a cabo los miembros de La Joda: en primer lugar, el quiebre en el *continuum* de la cotidianeidad: un efecto de *shock* sensorial que rompería con las inercias perceptivas; en segundo lugar, la posibilidad de una percepción desautomatizada del entorno, del tiempo y de las relaciones entre los integrantes de cada situación; en tercer lugar, la toma de conciencia de la posición de cada uno en las relaciones de dominación y explotación capitalista, y la entrevisión de espacios y dinámicas de lucha activa contra esas relaciones. Como es lógico, el tercero de los elementos se derivaba de los dos anteriores, pero se hallaba profundamente imbricado en ellos; todos juntos formaban parte, pues, de un proyecto de desalienación subjetiva. Señala Diana Sorensen:

Lo que está en juego en las *microagitaciones* [...] es la producción de desconfianza en el cuerpo social —desconfianza localizada especialmente en la fiabilidad de las transacciones comerciales y en los bastiones de la vida urbana. Si los grandes almacenes, los restaurantes, verdulerías y autobuses se convierten en el escenario del socavamiento irreverente de los negocios que supuestamente deben albergar, los ciudadanos experimentarán inevitablemente una cierta angustia con respecto a sus transacciones diarias en ellos. [...] ¿Es posible actuar de forma significativa en el cuerpo social mediante la irritación de unos pocos ciudadanos inmersos en sus preocupaciones burguesas? ¿Tendrán esas acciones consecuencias revolucionarias a largo plazo? ¿Podrá obtenerse el poder mediante la disrupción del consumo sin afectar la producción? (2007: 93-94)

Efectivamente, la propia novela incluía en su desarrollo el cuestionamiento sobre el alcance de esas acciones que Andrés, uno de sus protagonistas, no dudaba en calificar de 'travesuras', resaltando que se trataban prácticas festivas y de un alcance limitado. La tendencia de Cortázar a la parodia y a la extrema autocritica irónica en esa caracterización. Al tratar de definir el carácter de las situaciones creadas por La Joda, Lonstein decía: "Grotesco, pero con una cierta hermosura indefinible. Retiro lo de secatura aunque no la sensación de ineticundia" (2005b: 936). La tendencia al neologismo y a la torsión verbal sintomatizaban el vacío categorial que acompañaba a estas experiencias, y la dificultad de definir las con modelos previos.

Su aspecto alocado y lúdico y el hecho de que dicho proyecto apareciera, en la novela, junto a situaciones extremas marcadas por las noticias de muertes, secuestros y desapariciones, pareciera limitar su alcance narrativo y su propuesta.¹⁴ Sin embargo, ese proyecto de

¹⁴ Los propios personajes de la novela aludían a ello, al preguntarse "cuál era el sentido de esas travesuras más o menos arriesgadas a que se dedicaban con una banda de franceses y latinoamericanos, sobre todo después de la lectura del telegrama uruguayo que las

desalienación subjetiva era central en la propuesta de Cortázar de reformular el sentido y la dinámica de la cultura revolucionaria. Desde mucho tiempo atrás, sus ficciones habían tratado de representar la posibilidad de una subjetividad liberada: *El perseguidor*, *Historias de cronopios y famas* y *Rayuela* escenificaban de diferentes formas la tensión entre las tendencias represivas presentes en el discurso y la vida cotidiana y los esfuerzos del sujeto por liberarse de ellas.¹⁵ A lo largo de los años sesenta, Cortázar iba a politizar esa idea de liberación subjetiva, vinculándola a las luchas revolucionarias y construyendo una argumentación bastante elaborada en torno a esa relación. Como repetiría en diferentes foros “las revoluciones hay que hacerlas en los individuos para que llegado el día la hagan los pueblos” (2006: 980).

El *happening* como metáfora

Por ello podemos pensar que la lógica del *happening*, o la creación de situaciones, funcionaba en los textos de Cortázar como una metáfora de importantes dimensiones. Por una parte, se proponía como una revisión afirmativa de las posibilidades de la lucha, que integraba la creatividad cultural, la experiencia fenoménica y la crítica de la vida cotidiana en un mismo paradigma de intervención. Pero por otra parte, esa lógica se proponía, al mismo tiempo, como metáfora de la creación literaria y de su función social, contribuyendo asimismo al debate sobre el rol que la literatura podía desempeñar en un contexto cultural en el que su capacidad performativa estaba francamente en entredicho.

En épocas anteriores de su producción, las figuras de Charlie Parker o Che Guevara habían aparecido en sus ficciones como metáforas bastante definidas de la creación literaria.¹⁶ En el primer caso, esta se ponía en relación con la vanguardia artística y musical en su búsqueda de un lenguaje nuevo para expresar una subjetividad liberada. En el segundo caso, la escritura aparecía como una operación violenta sobre el discurso, que tenía el objetivo de ‘revolucionar’ el mundo de la representación literaria transformando sus relaciones internas, al igual que la violencia guerrillera había servido para transformar y reorganizar las relaciones sociales. El *happening*, o la creación de situaciones, se inscribía en esa línea

disminuía cada vez más, sin hablar de tantos otros telegramas que llevaba leídos esa tarde y en los que como de costumbre había una alta cuota de torturados, muertos y prisioneros en varios de nuestros países” (2005b: 938-939).

¹⁵ El cuerpo, como señala Belén Gache, se hallaría en el centro de todas esas represiones y luchas por liberarse de ellas: “Uno de los tópicos que se presentan de manera recurrente en los textos de Cortázar es, precisamente el del cuerpo en su relación con los discursos sociales. [...] El cuerpo en Cortázar se presenta o bien como desconocido y misterioso, atravesado por lo accidental y lo insólito y quedando fuera de la red simbólica o bien como prisionero de opresivos sistemas de causalidades, del determinismo y la fatalidad (Gache, 2006: 3).

¹⁶ Una reflexión sobre ello puede hallarse en los artículos de Peris Blanes (2012 y 2013).

de metáforas sobre el propio proceso creativo, y suponía un nuevo intento de representar de un modo desplazado el valor y la función de la creación literaria en la sociedad. Al igual que el *happening*, las técnicas experimentales de su literatura trataban de modificar la percepción de la realidad del lector a través de un *shock* en su experiencia de lectura que le hiciera tomar conciencia de sus automatismos perceptivos y, de ese modo, le abriera nuevas vías de comprensión del mundo.

En el plano del enunciado narrativo, la novela tematizaba el *happening* y la creación de situaciones como la apertura de un espacio nuevo donde podría emerger una subjetividad liberada. Pero esa misma estrategia se desplazaba también al plano de la enunciación, haciendo de la propia novela una situación discursiva creada para sacudir la percepción del lector. No se trataba ya, como en *El perseguidor*, de representar el trayecto de liberación subjetiva a través de la experimentación existencial y artística, sino de producir en el lector un *shock* perceptivo, que abriera las condiciones de su propia liberación:

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 los más altos valores de cada individuo. (2006: 414-415)

Es por ello que en su texto “What happens, Minerva?”, comentado anteriormente, Cortázar había trazado una continuidad entre la indeterminación del *happening* y la de la nueva literatura latinoamericana y había señalado el error de hallar en sus naturalezas transgresoras un mero gesto de protesta. Efectivamente, más allá de su carácter denunciante y de su sentido ideológico, si Cortázar proponía el *happening* como metáfora de su propia creación es porque en él anidaba, como hemos visto, una experiencia fáctica, sensorial y perceptiva, que no podía hallarse en otras formas de la politizada cultura del momento. Esa incidencia en los sentidos, en el *shock* perceptivo y en la desautomatización violenta de las formas era la que, de acuerdo a la poética cortazariana, permitiría hacer de la literatura un espacio potencial para la liberación del lector.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTANY PRADO, Bernat (2011), "Julio Cortázar y el situacionismo", en FUENTES, Manuel y TOVAR, Francisco, *A través de la vanguardia hispanoamericana*. AEELH, Publicaciones URV, pp. 533-544.
- CORTÁZAR, Julio (2006^a [1969]), "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar" en *Obras completas 6*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 399-422.
- ____ (2006b [1984]), *Argentina, años de alambradas culturales*, en *Obras completas 6*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 919-1028.
- ____ (2005a [1968]), 62. *Modelo para armar* en *Obras completas 1*. Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, pp. 629-862.
- ____ (2005b [1973]), *Libro de Manuel*. En *Obras completas vol. I*. Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, pp. 863-1232.
- ____ (2002 [1968]), "What happens Minerva?" en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid, Debate, pp. 160-166.
- DÉBORD, Guy (1961), "Perspectivas para la modificación consciente de la vida cotidiana", *Sindominio.net*. Disponible en <http://www.sindominio.net/ash/is0606.htm>
- GACHE, Belén (2009), "Instrucciones para comportarse en sociedad", *Revista digital universitaria*, vol. 10, n.º 5. Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.10/num5/art26/int26.htm>
- ____ (1957), "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional", *Sindominio.net*. Disponible en <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>
- GILMAN, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GOLDBERG, Roselee (1988 [1979]), *Performance art*. Madrid, Destino.
- JIMENEZ, Marc (2005), *La querelle de l'art contemporain*. París, Gallimard.
- LONGONI, Ana (2004), "Masotta hapennista", *Ramona. Revista de artes visuales* n.º 45, pp. 47-49.
- MARELLI, Gianfranco (2000), *La dernière Internationale. Les situationnistes au-delà de l'art et de la politique*. Arles, Editions Sulliver.
- MASOTTA, Óscar (2004 [1967]), "Yo cometí un happening", *Ramona. Revista de artes visuales* n.º 45, pp. 34-46.
- MONTALDO, Graciela (2011), "La invasión de la política" en *E-misférica*, vol. 8, n.º 1. Disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/montaldo>
- PERIS BLANES, Jaume (2013, en prensa), "Reunión, de Julio Cortázar. Reescritura y conflicto de poéticas en el debate sobre el intelectual y la revolución" en *Hispanófila*.
- ____ (2012), "Cuando digo futuro. Imaginario del desarrollo, cultura y antiintelectualismo en Cuba" en GIRONA, Nuria, *La cultura en tiempos de*

desarrollo. Violencias, contradicciones y alternativas. Valencia, Quaderns de Filologia, pp. 249-284.

____ (2011), “*El perseguidor*, de Cortázar. Entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad”, en *Revista de Crítica Latinoamericana*, n.º 74, pp. 71-92.

PERNIOLA, Mario (2007), *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid, Acuarela y A. Machado.

PICON GARFIELD, Evelyn (1975), *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid, Gredos.

ROSZAK, Theodore (1970), *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona, Kairós.

SORENSEN, Diana (2007), *A Turbulent Decade Remembered. Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford, Stanford University Press.