

***De happenings,*
saxofonistas y guerrilleros.
Metáforas de la creación y
politización de la estética
experimental en Julio
Cortázar (1959-1973)**

Jaume Peris Blanes
Universitat de València
Jaume.peris@uv.es

La escritura¹ de Julio Cortázar siempre se identificó, de un modo u otro, con una concepción experimental de la literatura. Sin embargo, su forma de conceptualizar, justificar y legitimar esa opción fue modificándose a lo largo del tiempo. Efectivamente, a lo largo de los años Cortázar iría redefiniendo regularmente su concepción de la literatura y construyendo representaciones sobre el sentido de una práctica literaria experimental. Durante los años 60 y principios de los 70, efectivamente, su conceptualización de la literatura fue vinculándose progresivamente a una problemática política y social que anteriormente había estado, al menos explícitamente, ausente de su obra. ¿Cómo adecuar, en ese contexto, la estética experimental a las exigencias del imaginario revolucionario? ¿Cómo diseñar la problemática relación entre literatura y política?

Sobre esa decisiva vinculación reflexionó Cortázar en múltiples artículos críticos, conferencias y entrevistas. Pero además, en algunos de sus textos ficcionales y estéticos construyó imágenes, situaciones y problemas discursivos que podríamos considerar metáforas de su concepción de la escritura. El objetivo de este artículo es analizar la transformación de algunas de esas metáforas desde finales de los años cincuenta hasta principios de los setenta, y tratar de comprender, a partir de ellas, el modo en que Cortázar encaró en sus textos la conflictiva relación entre la creación experimental y una realidad política y social en transformación radical. Para ello, el análisis se detendrá en tres momentos diferentes de la producción narrativa de Cortázar, y en tres metáforas narrativas que trataron de dar sentido a esa relación problemática, en las que cristalizaron algunas de las ideas fundamentales sobre la lógica y la función de la creatividad: el *bebop*, el Che Guevara y la práctica del *happening*.

1. Vanguardia y nueva subjetividad: el *bebop* como metáfora

Desde muy temprano, Cortázar utilizó en sus textos el jazz, y más concretamente la tendencia del *bebop*, como modelo de quiebre del orden discursivo. La improvisación, los cambios rítmicos, la estética abrupta e impulsiva, la destrucción de las normas del fraseo clásico que introdujo la música de Charlie Parker o Dizzy Gillespie sirvieron recurrentemente a Cortázar para construir una metáfora bastante ajustada de su estética experimental.

El perseguidor (1959) fue el texto en el que abordó de forma más sistemática ese problema, estableciendo una relación directa entre el lenguaje fracturado y fragmentario del *bebop* y un nuevo tipo de subjetividad basada en una experiencia de la realidad liberada de las represiones sociales. En la vida del protagonista

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.

Johnny Carter (trasunto de Charlie Parker) la sexualidad, las drogas, el deambular urbano y suburbano... formaban parte de una dinámica exploratoria que se situaba al mismo nivel de la creación espontánea o la improvisación musical. Todos esos ámbitos de la experiencia constituían diferentes dimensiones de experimentación con el cuerpo, los sentidos, los límites de la realidad y el lenguaje. Así pues, la revolución artística de Johnny no era más que una consecuencia de su exploración vital.

Lo que importaba, pues, no era tanto la creación de un nuevo lenguaje, sino la emergencia de una nueva subjetividad que, de algún modo, necesitaba de ese lenguaje para expresarse. Durante todo el relato Cortázar incidía en esa ecuación, vinculando las características del discurso de Johnny —fragmentación, impulsividad, digresión...— con la especificidad de su experiencia vital y de su torbellino subjetivo. En un gran acierto narrativo, Cortázar contraponía esa subjetividad díscola y exploratoria con la del narrador Bruno, un crítico de jazz conservador y puritano. El conflicto entre dos concepciones divergentes de la realidad se concretaba en dos concepciones diferentes del discurso y de la representación. De un lado, la forma de expresión artística de Johnny, basada en la fragmentación discursiva y en el cambio brusco de registro —técnicas reconocibles del *bebop*— guardaba una relación directa con ese plano de realidad en el que "trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos" (*El perseguidor* 315). Del otro lado, la posición conservadora de Bruno se identificaba con una forma discursiva analítica y racionalizada, que describía el mundo de Johnny desde una posición a medio camino entre la fascinación y el repudio.

Ese conflicto entre dos tipos de subjetividad se hacía eco, como ha señalado Hernán Vidal ("Julio Cortázar y la Nueva Izquierda" 50-51) de un amplio debate filosófico, cultural y político sobre las nuevas formas de dominación y liberación que había tenido lugar en los años cincuenta y que continuó muy vivo en la década siguiente. La llamada Nueva Izquierda, y especialmente Herbert Marcuse, había puesto el acento en el modo en que la sociedad industrial había reducido las diferentes dimensiones de la existencia humana para subsumirlas a las exigencias del sistema productivo, convirtiendo al sujeto en alguien incapaz de diferenciar entre sus necesidades propias y las necesidades del sistema, que ilusoriamente viviría como propias. Por ello, habría que repensar no solo las condiciones de la dominación global —ya no represiva, sino centrada en el bienestar ilusorio y alienado del consumo— sino también la posibilidad de una oposición real al sistema.

En ese contexto, Marcuse y otros filósofos de la liberación como Norman Brown propusieron nuevas formas de emancipación basadas en la emergencia espontánea de nuevas formas de vida y en nuevas modulaciones de la subjetividad que liberaran al sujeto

de su alienación mental y de su reducción unidimensional (*vid. Roszak, El nacimiento de una contracultura*). Se trataba, pues, de la creación de un nuevo espacio existencial en el que el hombre dejara de estar alienado de sí mismo y en el que se suspendiera la "represión psicológica y la represión tecnocrática para que el individuo pudiera realizarse a sí mismo plenamente" (Vidal, 48). O dicho de otra forma, de la emergencia de una nueva subjetividad liberada.

El perseguidor producía una fábula con los mimbres de esa nueva subjetividad posible. Efectivamente, el narrador trataba infructuosamente de comprender y describir esa otra experiencia de la realidad que caracterizaba al personaje de Johnny y que en todo momento se oponía a su realidad estrecha y convencionalizada. El propio Johnny aludía a ella de múltiples formas, aunque siempre de forma lateral, en una serie de digresiones que el narrador confesaba no llegar a comprender. En uno de los fragmentos más recordados del texto, abordaba su vivencia de la temporalidad en el metro de París²: frente al tiempo físico y objetivo del desplazamiento del vagón entre las estaciones, Johnny se instalaba en una temporalidad subjetiva, basada en lo sensitivo y en fenómenos de asociación psíquica. Como resultado, una concepción elástica —de una "elasticidad retardada", diría él— y relativista del tiempo, que enfatizaba la discordancia entre el tiempo cronológico y su experiencia fenoménica. Frente a la estrechez de la realidad de Bruno, la experiencia de Johnny se abría hacia lo pulsional y enfatizaba todos aquellos elementos que escapaban a la racionalidad técnica: cambiante, heterogénea e inestable, pero abierta a lo sensorial y a lo contingente.

Cortázar vinculaba explícitamente esa nueva subjetividad a una estética inequívocamente experimental. Si la historia de Johnny era la de un sujeto que superaba sus represiones y se abría a otro tipo de experiencia, la historia de su música era la de la búsqueda del lenguaje capaz de expresar las contradicciones y las múltiples dimensiones de esa nueva subjetividad. Dar cuenta de ellas exigía romper los códigos tradicionales, los medios consolidados de expresión y, de algún modo, darles la vuelta, violentarlos, desestructurarlos para producir algo nuevo con ellos. Y efectivamente, la descripción —a veces falsamente enojada— que Bruno hacía de la música de Johnny dejaba entrever uno de los elementos fundamentales de toda estética vanguardista: el rechazo a las formas convencionalizadas de belleza y la búsqueda de un

2 || "Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa —ha dicho rencorosamente Johnny—. Y también por el del metro y el de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?" (*El perseguidor* 319).

contacto visceral y, a veces, agresivo, con el público³. Así, Cortázar proponía una primera metáfora sobre la creación experimental, vinculándola a la emergencia de un nuevo tipo de subjetividad que no podía expresarse a través de las formas estéticas tradicionales. De un modo sutil, además, vinculaba la figura de Johnny Carter a su propia representación como escritor⁴.

2. Che Guevara como metáfora

Esa idea de una nueva subjetividad iba a ser, precisamente, uno de los conceptos centrales del texto *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), de Ernesto Che Guevara, que propondría la emergencia de un Hombre Nuevo como el objetivo fundamental, y a largo plazo, de la revolución. Cortázar haría suyo ese concepto y, en buena medida, releería su escritura anterior a la luz de las reflexiones de Guevara sobre la cultura revolucionaria. Explicado de forma esquemática, podría 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. Pero a la vez, y de un modo insistente, la figura del Che Guevara sirvió a Cortázar como un nuevo polo metafórico a través del cual reconceptualizar, en los años sesenta, su concepción de la escritura experimental. Lo hacía presentando su trabajo como una acción análoga a la del Che pero localizada en un campo de acción diferenciado, con leyes internas propias: "Claro está, que no soy el Che Guevara, no te hablo de meterme en la guerrilla, sino de una operación análoga pero siempre quedándome (y este es el problema) en la poesía, en la literatura, en las únicas cosas que sé hacer" (*Cartas II* 1225).

Esa elección implicaba, sin duda, una mutación importante en la concepción cortazariana de la creatividad. Al utilizar a Charlie Parker como metáfora, Cortázar se había mantenido en el campo específico de la creación artística pero, al integrar la figura de Guevara en su reflexión, salía conscientemente del ámbito específico de las artes y proponía una relación explícita entre el campo literario y el político.

Esa relación fue, como es sabido, el núcleo central del debate sobre la literatura latinoamericana en los sesenta, en el que —siguiendo a Claudia Gilman— se puede señalar una doble tendencia:

3 || "Me veo precisado a decir que en el fondo *Amorous* me ha dado ganas de vomitar, como si eso pudiera librarme de él, de todo lo que en él corre contra mí y contra todos, esa masa negra informe sin manos y sin pies, ese chimpancé enloquecido que me pasa los dedos por la cara y me sonrío enternecido" (*El perseguidor* 340).

4 || Cortázar dedicaba su relato, *in memoriam*, a Ch. P., reduciendo el nombre de Charlie Parker a sus iniciales. Así, dejaba entrever otra vinculación: las iniciales de Johnny Carter, protagonista del relato, coincidían con las de su autor, Julio Cortázar.

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 esta la que fuera— y que, además, afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política. Como señala Gilman,

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 (*Entre la pluma y el fusil* 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:

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, "Literatura en la revolución..." 402-403).

Este fragmento se inscribía en una reivindicación de su poética neo-vanguardista como una escritura propiamente revolucionaria, y de él pueden extraerse dos conclusiones de interés. En primer lugar, el mismo nivel jerárquico atribuido a las obras literarias y a la acción política en el devenir de la sociedad, y la imposibilidad de someter las obras literarias a los criterios de la inmediatez política. En segundo lugar, el hecho paradójico de que Cortázar utilizaba la figura de Guevara precisamente para negar la subordinación de la literatura a la política ya que, efectivamente, en ambos ámbitos se llevaban a cabo operaciones análogas, pero en espacios jerárquicamente igualados y regidos por leyes diversas.

Esa era la contradictoria posición desde la que escribía Cortázar, síntoma de un momento de crisis cultural, en el que habían dejado de ser operativas las categorías con las que tradicionalmente se había sancionado la relación entre literatura y política. ¿Cómo restablecer esa relación quebrada? ¿De qué modo incidir

literariamente sobre una sociedad que, en el plano político, estaba experimentando una reordenación radical?

Cortázar se refirió a ello en su primera intervención en La Habana, en 1962. En primer lugar, advirtió contra los argumentos que postulaban la necesidad de una literatura 'comunicante', o que aspiraban a una subordinación del lenguaje literario a las exigencias de la política práctica. En segundo lugar, y directamente relacionado con lo anterior, reivindicó las competencias profesionales del escritor como el elemento que diferenciaba el discurso literario de otros tipos de discurso.

El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen literariamente (es decir en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esta Revolución en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión total de esas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio ("Algunos aspectos del cuento" 383).

Así, en el momento en que, precisamente, la autonomía de la literatura comenzaba a cuestionarse, Cortázar señalaba las competencias profesionales del escritor como la clave para construir una literatura realmente revolucionaria. Reivindicaba, pues, la autonomía y especificidad de lo literario como forma de participar en la revolución. Esa conceptualización de lo literario como espacio a la vez vinculado y autónomo, pero igualado jerárquicamente a la esfera política, era la que permitía a Cortázar la utilización del Che Guevara como metáfora de su propia búsqueda literaria: los escritores debían reorganizar sus prácticas, redefinir su concepto de escritura, pero sin salir de su espacio específico de intervención, que no podía ser otro que el lenguaje literario. Por ello, la acción del escritor sobre el lenguaje debería tener las mismas características que la acción del guerrillero sobre la realidad social: violencia, destrucción del orden tradicional, experimentación con las diferentes posibilidades y construcción de órdenes alternativos, basados en parámetros nuevos.

En perfecta continuación de la metáfora, es lo que en 1968 definiría como 'ser los Che Guevara del lenguaje', trasladando al ámbito específico de la literatura la lógica de la revolución:

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.

[...] Estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución" ("Literatura en la revolución..." 420-22).

A pesar de su brillantez, esta metáfora resultaba cuanto menos problemática, ya que eludía un punto crucial: el hecho de que en la nueva sociedad imaginada por Guevara, la intelectualidad como colectivo específico no tenía lugar posible, y que la función profesionalizada y singular que Cortázar atribuía a los escritores debería ser realizada por otros actores sociales no especializados en la escritura. Es decir, que Cortázar elegía como metáfora de su escritura a alguien cuyas teorías negaban como posibilidad el tipo de literatura tecnificada y profesionalizada por la que él mismo abogaba.

Más todavía, pareciera que Cortázar se estuviera sirviendo de la metáfora del Che Guevara para defenderse precisamente de los efectos que el propio Guevara (y su imagen mitificada) estaban produciendo en la cultura latinoamericana. Efectivamente, la muerte de Guevara y la sacralización de su imagen contribuyó a consolidar un imaginario antiintelectual que ya se hallaba presente desde principios de los años sesenta y que criticaba la poca capacidad performativa de los intelectuales, cuyo sentido social solo podía hallarse en la distribución social del trabajo propia del capitalismo (*vid.* Gilman, *Entre la pluma...* 143-232)⁵. Frente a ese imaginario, que parecía implicar una práctica cultural no profesionalizada, indistinguible de la práctica política, Cortázar utilizaba la metáfora del Che para, postulando la existencia de espacios paralelos de intervención, defenderse de ese imaginario antiintelectual que tenía en la figura del Che a su mito principal.

El relato *Reunión*, aunque un poco anterior, constituye sin duda un ejemplo perfecto de esa contradicción, que revela las dificultades a las que se enfrentaba Cortázar para redefinir la relación entre literatura y revolución simultáneamente en términos de vinculación y autonomía. Cortázar reescribía en él algunas de las crónicas en las que Guevara había narrado los comienzos de la lucha revolucionaria, y que más tarde se recogerían en el volumen *Pasajes de la guerra revolucionaria*⁶.

Su proyecto de reescritura se basaba en dos operaciones textuales básicas. En primer lugar, en una transposición radical del estilo. Efectivamente aunque Cortázar guardaba lo esencial

5 || Sobre el imaginario antiintelectual en Cuba se puede consultar Peris Blanes: "Cuando digo futuro".

6 || Soledad Pérez-Abadín ha señalado que la escritura de *Reunión* se llevó a cabo probablemente en 1963, y por tanto los únicos textos que pudieron servir de base a su autor son aquellos que aparecieron con anterioridad a esa fecha. Específicamente, postula las siguientes crónicas como las fuentes más probables: "Una revolución que comienza", "Adquiriendo el temple", "Alegría del Pío" y "Combate en La Plata" (*Cortázar y Guevara* 42).

de los hechos y anécdotas narradas por Guevara, transformaba totalmente el código narrativo en el que estaban contados. Los textos de Guevara participaban de un código testimonial que conectaba con el imaginario antiintelectual y postulaba la posibilidad de una escritura no profesionalizada, que implícitamente despreciaba las competencias específicas del escritor. El gesto fundamental de Cortázar fue construir a partir de esas palabras un monólogo interior ficticio con la voz y la conciencia del propio Guevara, actualizando procedimientos experimentales herederos del modernismo anglosajón. No se trataba, pues, de una simple reescritura, sino de un choque entre dos formas diferentes de entender el modo en que la literatura debía narrar y participar en la revolución. Por una parte, una ideología de la escritura basada en las ideas de documentación y consignación de la realidad. Por otra, una concepción de lo literario como exploración discursiva de la subjetividad y del lenguaje con el que se representa el mundo.

En segundo lugar, Cortázar trazaba una analogía continua entre la experiencia de la guerrilla y la experiencia estética de un cuarteto de Mozart. El narrador —el propio Guevara— hallaba en la experiencia sensorial de *La caza* una metáfora perfecta de su propia actividad guerrillera y de la propia revolución. Según ella, la revolución reordenaba la sociedad al igual que la música de Mozart reordenaba las diferentes líneas melódicas y los diferentes instrumentos creando un todo coherente a partir de una gran heterogeneidad⁷. Sin embargo, como ya se ha señalado, las crónicas originales de Guevara habían presentado una concepción de la escritura, y de la cultura en general, muy diferentes a las que Cortázar proponía, en coherencia con una concepción de la sociedad en la que los intelectuales tradicionales carecerían de lugar. Efectivamente la utopía de su escritura era la de una cultura no especializada, producida por sujetos sin competencias ni habilidades diferenciales. Todo lo contrario a esa sacralización narrativa de las figuras del creador y del revolucionario a través de la metáfora musical. Así pues, de nuevo, Cortázar usaba a Guevara como metáfora de su propia creación experimental, pero para ello debía desplazar totalmente el sentido del pensamiento guevariano. Dicho de otro modo, utilizaba la metáfora Guevara para defenderse del pensamiento y la ideología cultural que había construido el propio Guevara y que habían dado alas al imaginario antiintelectual contra el que Cortázar trataba de defenderse.

A pesar de todas sus contradicciones, el trayecto entre una metáfora y otra marcaba una línea muy clara. La metáfora del

7 || "Lo que se divertiría Luis si supiera que en este momento lo estoy comparando con Mozart, viéndolo ordenar poco a poco esta insensatez, alzarla hasta su razón primordial que aniquila con su evidencia y su desmesura todas las prudentes razones temporales. Pero qué amarga, qué desesperada tarea la de ser un músico de hombres" (*Reunión* 92-93).

bebop localizaba en la materialidad de la obra artística su espacio de intervención: las dislocaciones y rupturas se localizaban en el modo de utilizar el lenguaje. Lo experimental consistía, por tanto, en una rebelión contra el orden estatuido del discurso, que se postulaba como medio de expresión de un sujeto a su vez ordenado, alienado y controlado. Otro tipo de sujeto, en proceso de liberación, necesitaba pues de otro tipo de discurso, también liberado de las cadenas de una tradición literaria que lo amordazaba. La metáfora del *bebop*, pues, daba una posición nuclear a la relación entre lenguaje, subjetividad y experiencia de la realidad.

La metáfora de Guevara abría otro haz de relaciones. Cortázar seguía estableciendo el lenguaje literario como el espacio específico de intervención y, frente a la emergencia del imaginario antiintelectual, reivindicaba las competencias profesionales del escritor como herramienta necesaria de la creatividad. La relación entre nueva subjetividad —ahora reconceptualizada a través del Hombre Nuevo guevariano— y nuevo lenguaje permanecía también intocada. Pero la analogía con Guevara permitía pensar la creatividad de otro modo: no se trataba ya de un impulso irracional, sino de un proyecto consciente de liberación colectiva. No se trataba ya de crear el lenguaje de una subjetividad en proceso de liberación, sino de proponer una herramienta para la liberación del otro. Si la herramienta de Guevara era la guerrilla y la revolución de las relaciones económicas y sociales, la herramienta de Cortázar sería la ruptura de los códigos literarios tradicionales y la construcción de códigos literarios nuevos.

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 ("Literatura en la revolución..." 414-415).

Así pues, entre una y otra metáfora ocurría un cambio fundamental, relacionado con el paso al primer plano de la figura del lector. Efectivamente, lo que había entre una y otra imagen del proceso creativo era el paso de una concepción de la creación como efecto y testimonio de una liberación subjetiva —del autor—, a una concepción de la creación como herramienta y desencadenante de la liberación del lector. Esta, se entendía, debía ser la condición y el prolegómeno de un proceso más amplio de liberación colectiva.

3. La metáfora del *happening* y más allá

Como ha podido verse, Cortázar se resistió firmemente al discurso y al imaginario antiintelectual, y reivindicó siempre las capacidades específicas y diferenciales de la literatura como forma

de intervención política⁸. Pero a finales de los sesenta y sobre todo a principios de los setenta, su obra comenzó a reflexionar —en sus textos críticos pero también en sus narraciones— sobre la posibilidad de otro tipo de performatividad cultural, desligada del concepto de obra artística, y que abriera un espacio de indeterminación entre lo político, lo cultural y lo artístico. No era, sin duda, un propósito nuevo, ya que se trataba de una vieja aspiración de las vanguardias históricas —el dadaísmo, el surrealismo...—, pero suponía una reformulación interesante de su propia figuración de la creación y sus efectos en el receptor. Surgió así un nuevo polo metafórico, bastante diferente de los dos anteriores pero que condensaba también una concepción de la literatura y de su relación con la esfera política: el *happening*.

La idea presentaba una novedad importante frente a las anteriores metáforas: el espacio de intervención imaginado por Cortázar dejaba de ser el texto literario y sus estrategias narrativas y se localizaba en una acción extratextual. Una acción para la que, además, no hacían falta competencias específicas⁹, sino solamente la voluntad de llevarla a cabo. Todo lo contrario, pues, a la reivindicación de la habilidad profesional ("el escritor lúcidamente seguro de su oficio") que había realizado anteriormente.

Efectivamente, el nuevo cambio de rumbo suponía una crítica implícita de la autonomía literaria, y proponía la creación de un espacio unitario para el arte, la política y la vida cotidiana. Ante la crisis de la separación de esas esferas, el *happening* aparecía como metáfora de un nuevo tipo de relaciones entre todas ellas. En su texto "What happens, Minerva?" Cortázar localizaba en la práctica de los *happenings* la forma más actualizada de vanguardia y al mismo tiempo destacaba la incompreensión cultural que se cernía sobre ellos, debido al desbordamiento categorial y experiencial que implicaban. Por ello, Cortázar los representaba a través del eje metafórico del agujero, del hueco, del vacío... apuntando a la idea de una discontinuidad en la experiencia, y a un horadamiento de las relaciones establecidas entre la acción cultural, la lucha política y la experiencia vital: "un happening es por lo menos un agujero

8 || Quizás el momento más extremo de ese debate fue el desencadenado a partir del encarcelamiento del poeta Heriberto Padilla, y el cruce de acusaciones entre intelectuales de izquierdas y el propio Fidel Castro. Cortázar, en un gesto insólito y muy criticado por sus compañeros, se negó a suscribir una condena explícita de las autoridades cubanas y publicó, por el contrario, un largo poema político, titulado "Policrítica a la hora de los chacales", en el que de un modo ambiguo y poético Cortázar se refería al conflicto sin tomar parte explícitamente por ninguna de las partes. Ello implicaba una apuesta decidida (aunque éticamente cuestionable, quizás) del código literario como herramienta específica y diferenciada de intervención en el debate. Ver Peris Blanes "La policrítica de Cortázar..."

9 || "Esta obra de Patterson puede ser practicada por cualquiera" (Cortázar, "What happens, Minerva?" 160)

en el presente: bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soportamos" ("What happens..." 165).

En 62. *Modelo para armar* y, sobre todo, en *Libro de Manuel*, la creación de *happenings* o situaciones que podemos emparentar con ellos iba a ser uno de los ejes en torno a los que pivotaba la vida de algunos personajes. En *Libro de Manuel*, que trataba de participar activamente en el debate político del momento, los *happenings* se integraban en un conjunto más amplio de acciones (estafas a los bancos, secuestros de diplomáticos...) que exploraban las nuevas formas posibles de la acción política. En 62. *Modelo para armar*, sin embargo, la intervención de Marrast en el museo carecía de un sentido explícitamente político, y su objetivo era únicamente producir una discontinuidad en la experiencia de varios sujetos, interviniendo en su percepción de la cotidianidad. Efectivamente, se trataba de una acción carente de dimensión espectacular —y que, por ello, se diferenciaba del *happening* clásico—, que se enmarcaba en un contexto de estancamiento vital y con la que Marrast trataba de escapar a las regulaciones de una existencia tediosa, a eso que en muchos de sus textos Cortázar había definido como la Gran Costumbre¹⁰.

El esquema subyacente, pues, podría resumirse así. En primer lugar, suponía una posibilidad de salir de ese orden regularizado y estancado, un quiebre en la continuidad vital tanto de Marrast como de aquellos que se veían convocados por él¹¹. 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 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.

10 || "En esos días todo estaba estancado para Marrast, le costaba despegarse de cada cosa, de cada mesa de café o de cada cuadro de un museo" (62. *Modelo...* 663).

11 || "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" (62. *Modelo...* 665).

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 (62. *Modelo...* 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 tiene control y cuyos efectos perdurarían mucho más allá de que la materialidad de la acción estuviera presente ("cómo puede haber ese 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.

Como es sabido, el *Libro de Manuel* exploraría insistentemente la veta abierta por este tipo de intervenciones y las convertiría en el centro de discusión de la Joda. Entre las acciones de 62. *Modelo para armar* y *Libro de Manuel*, mediaba además un proceso de politización explícita, ya que estas últimas tenían el objetivo declarado 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. Sin embargo, esa politicidad ya estaba implícita en las situaciones creadas en 62. *Modelo para armar*: modificar la percepción de la realidad del otro constituía, de hecho, un acto político primordial. Por ello, producir un shock perceptivo, interrumpir la continuidad de una percepción automatizada, suponía un acto político radical, desde la concepción de Cortázar¹².

La metáfora del *happening* —o de un *happening* desespectacularizado— funcionaba, además, en dos niveles simultáneos. Por una parte, se integraba en una reflexión más amplia sobre las posibilidades de la cultura y el arte para intervenir en el conflicto político a través de acciones concretas. Significaba, pues, una forma directa de intervenir en el debate sobre las posibles relaciones entre el arte y la lucha política. Pero además, la idea del *happening* metaforizaba el propio funcionamiento de la estética experimental de Cortázar, del mismo modo que anteriormente lo habían hecho la metáfora del *bebop* o la del Che Guevara. Suponía, pues, un

12 || Esa concepción era, por otra parte, bastante cercana de los desarrollos teóricos de los situacionistas y, especialmente, de las propuestas de Guy Debord: "Informe sobre la construcción de situaciones".

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.

Aunque no lo pareciera a primera vista, la metáfora del *happening* estaba pues directamente conectada con la concepción de la literatura que subyacía a la metáfora Guevara. Se trataba, en efecto, de dos formas diferentes de subrayar la centralidad del lector en el proceso creativo, y el objetivo no disimulado de transformarlo, extraerlo de su previsible alienación y ofrecerle un espacio de libertad perceptiva a través del cual pudiera iniciar un proceso de liberación subjetiva. Esa liberación subjetiva que, hacía unos años, había representado como el motor y el origen de ese lenguaje experimental al que Cortázar confiaría siempre su búsqueda estética.

Bibliografía

- Cortázar, Julio. "Reunión". *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Suma de letras, 2001: 83-108. Edición original en Sudamericana, 1966.
- _____. "What happens Minerva?" *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Debate, 2002. Edición original, 1968.
- _____. *Cartas Vol II. 1964-1968*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- _____. "El perseguidor". *Obras completas 1*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003: 309-363. Edición original, 1959.
- _____. "Algunos aspectos del cuento". *Obras completas 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006: 370-386. Edición original, 1962.
- _____. "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar". *Obras completas 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006: 399-422. Edición original, 1969.
- _____. 62. *Modelo para armar*. *Obras completas 1*. Barcelona: RBA: 629-862. Edición original, 1968.
- Debord, Guy. "Informe sobre la creación de situaciones y sobre las condiciones de organización y la acción en la tendencia situacionista actual" <<http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>> [Consulta: 20/06/12]. Original, 1957.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba". Ed. Edmundo Desnoes. *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución*. Hanover, Alemania: Ediciones del Norte, 1981: 525-532. Texto original, 1965.
- _____. *Pasajes de la guerra revolucionaria*. La Habana: Ciencias Sociales, 2002. Edición original, 1963.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona: Seix-Barral, 1968. Edición original, 1953.
- _____. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Seix-Barral, 1969. Edición original, 1954.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. *Cortázar y Che Guevara*. Berna: Peter Lang, 2010.
- Peris Blanes, Jaume. "La policrítica de Cortázar. La autonomía de la literatura ante las exigencias de la revolución". *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica* 12, 2 (2009): 89-105.
- _____. "El perseguidor, de Cortázar. Entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad". *Revista de Crítica Latinoamericana* 74 (2011): 71-92.
- _____. "Cuando digo futuro. Imaginario del desarrollo, cultura y antiintelectualismo en Cuba". *La cultura en tiempos de desarrollo. Violencias, contradicciones y alternativas*. Valencia: Quaderns de Filologia, 2012: 249-284.
- Vidal, Hernán. "Julio Cortázar y la Nueva Izquierda". *Ideologies and Literature* 7 (1978): 45-67.
- Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós, 1970.

