

ARTÍCULO

INSTRUCCIONES PARA COMPORTARSE EN SOCIEDAD

Belén Gache

<http://belengache.com.ar>

bgache@findelmundo.com.ar

Belén Gache

<http://belengache.com.ar>

bgache@findelmundo.com.ar

Instrucciones para comportarse en sociedad

Resumen en español

Uno de los tópicos que se presentan de manera recurrente en los textos de Cortázar es el del cuerpo en su relación con la opresión que los discursos sociales le imponen. Veremos aquí cómo este tópico corresponde con un espíritu de época en el que se busca liberar al cuerpo controlado por el absurdo y agobiante sistema de rutinas, normas y valores burgueses. Trataremos especialmente el caso del “Manual de Instrucciones”, incluido en *Historias de Cronopios y Famas*, poniéndolo en relación con manifestaciones de la época, tales como los *event-scores* del grupo Fluxus, los *happenings* y el Teatro del Vacío.

Palabras clave: cuerpo, guiones sociales, Fluxus, happenings, situacionismo

Title

Instructions for behaving in society

Abstract

One of the topics that appear more frequently in Cortázar’s texts is the one of the body in its relation with the oppressing social speeches. We will see how this topic is related with a spirit of time that seeks to release this body controlled by the absurd and exhausting system of bourgeois routines, norms and values. We will especially deal with the case the “Manual de instrucciones”, included in *Historias de Cronopios y Famas*, relating it to some manifestations of the time, such as Fluxus’ event-scores, Happenings and Theatre of the Void.

Key words: body, social scripts, Fluxus, happenings, situationism

El cuerpo, a un lado y otro de la Ley

Mucho se ha dicho sobre la manera en que a partir de los parámetros sociales, el sujeto va construyendo su cuerpo. El cuerpo es siempre, tal como lo analiza, por ejemplo, Michael Foucault, un cuerpo al que se normaliza, se controla, se manipula y se da forma, al que se educa y se le insta a obedecer una serie de reglamentos escolares, familiares, militares, etc. Esta normalización implica desde instrucciones para control de los gestos y tratados de buenas maneras, dietas y rutinas gimnásticas hasta códigos morales o leyes jurídicas. La comunidad, por su parte, permanece en todos los casos atenta a la detección de la inobservancia de las normas a través de una serie de técnicas e instituciones que se atribuyen la tarea de medir, controlar y corregir a los anormales y hacer funcionar los dispositivos disciplinarios sobre los mismos.

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. En sus textos, el cuerpo es la norma pero también es eso que se escapa y queda fuera de la norma. Los límites, la trasgresión de los límites, la identidad, la relación yo-los otros son temas que revisten fundamental interés.

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. En ambos casos, es la Ley social la que determina la norma a seguir, la que critica, denuncia y condena.

El cuerpo subyugado por los discursos sociales

Nos centraremos aquí en el cuerpo constreñido por las normas sociales. Si bien en Cortázar el enunciador de este cuerpo intenta liberarse de las redes simbólicas que le son impuestas, lo hace consciente de que a la larga, no puede sino guardar esos mismos ridículos sistemas de convenciones y pautas morales. Cortázar reflexiona sobre los condicionamientos sociales de los cuerpos en varias oportunidades. Veamos aquí dos ejemplos en particular: el caso planteado por el texto “Teoría del agujero pegajoso” y el caso presentado por el protagonista del cuento breve “No se culpe a nadie”.

Hasta los quince años no hubo nada. Solamente un agujero rodeado de amor materno y tricotas y tablas de aritmética y partidos de fútbol. Una mañana, el agujero (...) se dio cuenta de que había que hacer algo para no reventar como una pompa de jabón (...) así que se volvió pegajoso (...). Atrapó primero unas pelusitas de aire, después la elegante costumbre de fumar tabaco inglés (...) y el nombre de Ramón (...). Se rodeó de una chaqueta de tweed, se vistió deportivamente y compró gadgets para resolver los problemas de higiene, la cocina, la calefacción, se volvió una autoridad en marcas de jabón de afeitar, la mejor gasolina para autos suecos, la sensibilidad adecuada de la película fotográfica en un día de niebla, se abonó a *Times* y a *Life*, se hizo una idea de Picasso, otra de los tocadiscos y las playas de veraneo y la alimentación y ahí va carrera arriba, subjefe, jefe, jefazo. Una voz sonora donde solamente unos pocos adivinan que la sonoridad le viene del agujero. (Cortázar, 1968)

En este texto Cortázar nos presenta un cuerpo que existe únicamente en tanto construido por un entramado de discursos sociales. El protagonista absorbe estos discursos que se van adhiriendo sobre su “vacuidad” y falta de cualquier tipo de cuestionamiento hasta finalmente adquirir consistencia corpórea. Observamos aquí a un cuerpo construido exclusivamente a partir de relaciones de docilidad-utilidad.

En el cuento “No se culpe a nadie”, por su parte, el protagonista sufre las restricciones de un estilo de vida sumamente convencional. Se viste porque la mujer lo está esperando en un negocio para comprar un regalo de casamiento. Se pone un sweater de color azul porque combina con el color gris: “ya es tarde y se da cuenta de que hace fresco, hay que ponerse el pulóver azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris.” Notemos la utilización de un lenguaje prescriptivo. Sin embargo, parece sobrevivir en el protagonista una parte que aún se rebela a la tiranía del universo simbólico de los otros que lo atraviesa. Esto termina por motivar que se instaure una mortal lucha entre las voluntades escindidas que conviven en su interior, representadas aquí directamente por diferentes partes de su cuerpo. La parte atravesada por los discursos sociales intenta, en su búsqueda de represión, asfixiar a la parte rebelde, que se defiende desesperadamente. La lucha termina con la caída del protagonista, doce pisos, desde la ventana de la habitación.

El caso del Manual de instrucciones

El “Manual de instrucciones” es un texto donde la voluntad de reglamentar la vida social se expresa con un extremismo llevado al absurdo. En él, Cortázar establece una serie de preceptos cuyo fin es reglamentar las acciones del cuerpo humano siguiendo, en cierta manera la forma de un ritual. Allí se establece qué es lo que hay que hacer para tener miedo, para cantar, para llorar, etc., como si el cuerpo fuese un instrumento ajeno

y extraño que sólo puede ser utilizado a partir de estas normas pautadas de antemano. El sinsentido de estas instrucciones resalta por comparación con el sinsentido de cualquiera de las normas sociales comúnmente aceptadas. Cortázar describe minuciosamente las conductas a ser observadas en cada uno de estos rituales, por ejemplo, subir una escalera:

“La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha, abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza y que, salvo excepciones, cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie se le hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño con lo cual, en este descansará el pie, y en el primero descansará el pie....” (Cortázar, 1962)

El “Manual de instrucciones”, aparece inserto en el libro *Historia de cronopios y famas*, texto cuya temática general alude, precisamente, al absurdo y agobiante sistema de valores de la clase media, a la falta de originalidad, a las rutinas y seguridades burguesas. Cortázar pone en su mira los modos de representación de sí mismo que le son dados al individuo y que recibe de manera prácticamente inconsciente y mecanizada.

La noción de instrucción a partir de los años 60: event scores, happenings y teatro invisible

La noción de “instrucción” en Cortázar se corresponde con un espíritu de época que hace hincapié en la denuncia de los “guiones sociales” preestablecidos y las fórmulas y estereotipos de la moral burguesa. El cuerpo disciplinado, domesticado, se corresponderá igualmente en estos años con corrientes de reflexión y denuncia en el ámbito del estudio de los medios masivos de comunicación, en donde los mensajes emitidos por los mismos eran entendidos como agentes hipnotizantes cuyos contenidos surcaban el aire y penetraban la mente de la audiencia convirtiéndola en un conjunto de zombies, en cuerpos sin voluntad propia, en receptores pasivos a los cuales se les inyectaban consignas. Teorías como las denominadas de la “Bala Mágica”, o la “Teoría de la aguja hipodérmica” referían precisamente a esta situación de alienación y obediencia de acciones preprogramadas.

El espíritu de denuncia de estas cuestiones fue compartido por una serie de movimientos como, por ejemplo, el Internacional Situacionismo. Para Guy Debord, el tiempo de la vida cotidiana del ser humano era un tiempo cuantificado y sometido a las reglas del trabajo productivo. En una sociedad dominada por el capital, los individuos eran privados de darle un sentido autónomo a sus vidas siendo sus acciones pautadas de antemano en cada uno de sus aspectos. Para él, una crítica de la cultura debía ser, ante todo, una crítica de la vida cotidiana y esa crítica debía apuntar, esencialmente, a la ruptura de la pasividad de los cuerpos y a la búsqueda de nuevas experiencias que rompieran con el estado general de adormecimiento social.

Debord escribía en 1957, en su “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional”:

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.

Para Debord, el principio mismo del espectáculo está ligado a la alienación y la no-intervención. Por ello, propicia esta construcción de situaciones que llevarían en su momento a la destrucción del orden de cosas establecido.

El espíritu de época al que referimos encuentra sus raíces en la fenomenología de la existencia (Husserl, Merleau-Ponty, etc.). Para esta corriente filosófica, determinados temas tales como el cuerpo, la libertad, los Otros, resultaban claves. Ya a mediados de los 60 se venían desarrollando diversas manifestaciones artísticas que señalaban la arbitrariedad de los guiones sociales y promovían expresiones centradas en la acción corporal tales como el Teatro del vacío, el Teatro invisible, los happenings o los eventos del grupo Fluxus.

Experiencias como las llevadas a cabo por los cultores del denominado Teatro del vacío (*Theatre du Vide*) se centraban en la eliminación de las fronteras entre el arte y la vida, promoviendo, por ejemplo, piezas como la siguiente: “Sueño: Ambientado en una habitación. La escena abre con un hombre durmiendo en una cama. El actor realmente debe estar durmiendo. La *performance* durará alrededor de 10 minutos. Al final, se espera que la audiencia aplauda.” (Klein, 1960). El Teatro invisible, por

su parte, implicaba *performances* que se desarrollaban muchas veces en lugares públicos provocando una reacción real en espectadores espontáneos, involucrados imprevistamente en la escena, sin estar informados de que estaban presenciando una pieza de teatro.

En EEUU, por su parte, los *happenings* de Allan Kaprow se ofrecían como un estímulo provocando una intensificación de la atención, suscitando muchas veces la provocación de las costumbres convencionales. Pero más allá de la irritación social, la dimensión corporal era fundamental en este tipo de experiencias. El mismo Kaprow señalaba en 1986, la manera en que el mero acto de cepillarse los dientes por las mañanas podía convertirse en una situación extremadamente iluminadora:

Comencé a prestar atención al acto de cepillarme los dientes, en cómo el mismo se había rutinizado de tal manera que se había convertido en una acción inconciente. Comencé a ver que el 99 % de las acciones de mi rutina diaria se habían vuelto igualmente inconcientes, que mi mente estaba siempre en otro lado y que los cientos de señales que mi cuerpo me enviaba pasaban para mí desapercibidos.

También dentro de este tipo de experiencias, encontramos en Francia, grupos de artistas realizando intervenciones urbanas. El *Group de Recherche d'Art Visuel*, por ejemplo, realiza experiencias como "Un día en la calle", a la cual pertenece este texto introductorio publicado originariamente en 1964:

La ciudad, la calle, está cubierta por una trama de hábitos y de actos repetidos a diario. Pensamos que la gama de estos gestos rutinarios puede conducir a una pasividad total o crear una necesidad general de reacción. En esa trama de hechos repetidos y previstos de un día de París, queremos provocar deliberadamente una serie de acontecimientos puntuales.

La vida de las grandes ciudades podría ser bombardeada de manera masiva (no con bombas), pero sí con situaciones nuevas, solicitando una participación y una respuesta de sus habitantes. No pensamos que nuestra tentativa sea suficiente para quebrar la rutina de un día de semana de París. Puede ser considerada solamente como un simple desplazamiento de situación. (*Group de Recherche d'Art Visuel*, 1988)

Con respecto a las actividades del grupo *Fluxus*, sus diversas *performances* y acciones se caracterizaban tanto por la voluntad de quebrar la frontera entre arte y vida como por su carácter efímero. Los *event scores* (partituras escritas, muchas veces escritas o impresas en tarjetas blancas comunes) consistían en propuestas que implicaban simples acciones de la vida cotidiana a ser llevadas a cabo recontextualizadas como

performances, como por ejemplo, estos de George Brecht, de principios de los años 60:- evento para ventanas: abrir una ventana cerrada, cerrar una ventana abierta; -evento para teléfono: cuando un teléfono suena, dejar que siga sonando hasta que pare; -evento para radio: prender una radio, al primer sonido que se escuche, apagarla.

Cortázar y sus propuestas de acciones

Es interesante ver cómo el mismo Cortázar, en su texto de 1967 “What happens Minerva?”, se refiere a las acciones de Nam June Paik:

“En alguna parte he leído que el alemán Paik (si es alemán) ha dejado instrucciones detalladas para que cualquiera pueda hacer teatro apenas se sienta bien dispuesto. Paik estima que la oposición más radical a esta podrida institución consiste en abolir la diferencia entre los actores y el público al punto de llegar a un teatro anónimo (...). Así, para dar un ejemplo embrionario, usted puede representar una pieza de teatro que consiste en tomar el metro en la estación Vaugirard y bajarse en la del Chatelet. No se trata de un viaje ordinario sino de un trabajo de actor que debe obedecer exactamente a las instrucciones de Paik (que son estas y nada más). De la misma manera, si usted lee *Le Monde* mientras se pasea bajo las arcadas de la rue de Rivoli, también habrá hecho teatro anónimo siempre que su lectura y su paseo se ajusten a las instrucciones de Paik.” (Cortázar, 1968)

En el texto “Maravillosas ocupaciones”, él mismo realizará, por su parte, una serie de propuestas de acciones: “Qué maravillosa ocupación cortarle la pata a una araña, ponerla en un sobre, escribir “Señor Ministro de Relaciones Exteriores”, despachar la carta en el correo de la esquina.” En este texto, también propone, por ejemplo, ir saltando por la calle, ir contando los árboles de la vereda y, cada cinco, pararse en un pie y lanzar un grito, armar montañas de azúcar en las mesas de los bares, etc. (Cortázar, 1962). Se trata de pequeñas acciones que rompen con la rutina cotidiana cuyas consecuencias pueden no ser tan pequeñas. En el caso de la carta para el Sr. Ministro, nos enteraremos al final del texto de que la recepción de la pata de araña terminará no solamente con la renuncia del mismo sino incluso con la entrada de tropas enemigas al país.

Bibliografía

Cortázar, Julio, *Historias de Cronopios y Famas*. Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1962

....., *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: SXXI, 1968

Debord, Guy, “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional”, [en línea] *Caosmosis*, http://caosmosis.acracia.net/wp2pdf/texto_de_caosmosis.pdf, 2009

Foucault, Michael (1986), *Historia de la sexualidad*. México: SXXI, T1, 2,3

.....(1976), *Vigilar y castigar*. México: SXXI

Group de Recherche d'Art Visuel, “Un día en la calle”, *Julio Le Parc, Experiencias, 30 años*. Buenos Aires: Palais de Glace, 1988.

Kaprow, Allan, “Art Which Can't be art”, [en línea] *Reading Between*, <http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf>, 2009

Ken Friedman, Owen Smith y Lauren Sawchyn (eds.) *The Fluxus Performance Workbook*, 2002 [en línea] *Thing.net*, <http://www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf>, 2009

Klein, Yves, *Dimanche, Le journal d'un seul jour*. Paris: Edición de autor, 27 de noviembre de 1960.

