



Cortázar y el swing

Laureano Ralón¹

Recibido: 31/05/2016
Aceptado: 11/08/2016

Resumen

El presente artículo investiga el concepto de ritmo o *swing* que moviliza la narrativa de Julio Cortázar desde un abordaje especulativo afín a la “teoría de ensamblajes”, una filosofía de multiplicidades inspirada en el pensamiento de Gilles Deleuze y sistematizada en la última década por el filósofo mexicano Manuel DeLanda. El artículo despliega la noción de *swing* más allá de los parámetros del pensamiento cortazariano y la reformula como una “auto-ejecución” de la obra misma a través del estilo que la caracteriza. Concluye que el *swing* al que hace alusión Cortázar no es otra cosa que la “contingencia necesaria” de las cosas: el perpetuo estado de apertura de toda obra y la fuerza real que anima una creación verdaderamente libre.

Palabras clave

Cortázar – Swing – DeLanda – Ensamblajes – Nuevo Realismo.

Abstract

The present article investigates the concept of rhythm or swing that mobilizes Julio Cortázar’s narrative from a speculative approach akin to a “theory of assemblages,” a philosophy of multiplicities inspired by the thought of Gilles Deleuze and systematized over the past decade by the Mexican philosopher Manuel DeLanda. The article unfolds the notion of *swing* beyond the parameters of Cortázar’s own thinking, and reformulates it as a “self-execution” of the work itself through the style which characterizes it. It concludes that the swing which Cortázar alludes to is nothing more than the “necessary contingency” of things: the perpetual state of opening of a given work and the real force animating a truly free creation.

Keywords

Cortázar – Swing – DeLanda – Assemblages – New Realism.

¹ Licenciado y Magíster en Ciencias de la Comunicación por la Simon Fraser University de Canadá, donde fue asistente de cátedra (Center for Online and Distance Education) e investigación (Center for Policy-Research on Science and Technology, New Media Innovation Center); trabajó como intérprete (The Provincial Language Service of British Columbia) y fundó el portal de difusión académica Figure/Ground Communication (www.figureground.org). En Buenos Aires, dirigió el Observatorio de Canadá del Centro Argentino de Estudios Internacionales. Actualmente se desempeña como traductor y corrector. Contacto: laureano@alumni.sfu.ca

En su breve artículo, “Cortázar y el jazz” (2004), Rafael Luna declara que dicho género musical es “una presencia inmanente en Cortázar” (92), cuya libertad le permitió al escritor argentino tomar para su literatura las posibilidades de la improvisación. Al respecto, Luna señala que “Cortázar *jazzea* su escritura” (92), es decir, que propone una estructura estilística basada en una serie ininterrumpida de variaciones sobre un tema fundamental. “Estos riffs literarios”, afirma Luna, “se basan en una imagen que, a la manera de un tema musical, va de una variación a otra, a grado tal que a menudo es trabajoso encontrar ese tema central entre todas las imágenes laterales que lo constituyen” (93). Luna concluye que la vinculación de Cortázar con el lenguaje del jazz deja entrever una intención precisa de sincronizar su estilo narrativo con los planteamientos expresivos del género: “Como en la prosa cortazariana, no hay crescendo en las ejecuciones de cierto *cool jazz* de la Costa Este; la ejecución debe dejar una impresión general de laxitud; los ejecutantes deben ahogar toda veleidad exhibicionista” (93). En este artículo, me propongo proyectar la tesis de Luna más allá del paradigma de la improvisación y la creación espontánea. Considero que la noción de ritmo o *swing* a la que con frecuencia hace alusión Cortázar debe entenderse como un proceso mucho más complejo que la mera combinatoria de imágenes laterales por parte de un sujeto creador. A fin de echar luz sobre dicho proceso, propongo un abordaje especulativo en sintonía con el *nuevo realismo*: un movimiento filosófico que desde hace algunos años se presenta como una alternativa al posmodernismo.²

Comencemos por situar brevemente la discusión en un plano filosófico. El denominado “jazzeo” en la escritura de Cortázar nos remite a una dinámica que no puede ser caracterizada en términos de una lógica de lo uno y lo múltiple, es decir, a partir del *principio de identidad* sobre el que se funda gran parte del pensamiento occidental. En pocas palabras, la tradición filosófica –de Platón a Heidegger– priorizó el retorno a los orígenes: la vuelta a un principio fundacional incuestionado, ya sea mediante la reminiscencia o la destrucción de la metafísica [*destruktion des metaphysik*]. Este abordaje esencialmente reductivo, que podríamos definir como “arqueológico” en la medida en que busca reconducirnos a una base más primigenia, parte de una *metafísica de la identidad* que atenta contra los entes individuales, los que considera como copias degradadas de algo más original y originario (las formas perfectas para Platón; el ser en general para Heidegger). Ciertamente, los modelos de la correlación entre el ser y los seres, lo uno y lo múltiple, han ido variando de un proyecto filosófico a otro (lógico, analógico, emanativo, intencional, etcétera). No obstante, en todos los casos se mantuvo la subordinación de lo óntico a lo ontológico, de las cosas mismas a sus condiciones de *accesibilidad antropocéntrica*, en menosprecio de la realidad concreta que nos confronta y opone resistencia a la vez que nos brinda una serie de potencialidades (*affordances*).³ Es sabido que esta aproximación “humana,

² El nuevo realismo (realismo especulativo o realismo ontológico) se caracteriza fundamentalmente por una toma de distancia respecto de lo que podríamos denominar la textualización de la experiencia, y por un abordaje especulativo respecto de la realidad que yace más allá de nuestra accesibilidad epistémica (antropocéntrica) al mundo. La obra de sus más conocidos exponentes –Quentin Meillassoux, Graham Harman, Levi R. Bryant, Manuel DeLanda, Steve Shaviro, Markus Gabriel y Maurizio Ferraris, entre otros– ha sido formalmente introducida en nuestro continente por el Dr. Mario Teodoro Ramírez de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

³ La traducción es aproximativa y no guarda relación alguna con la noción aristotélica de “potencia”. El término “affordances” fue introducido por el psicólogo James Gibson y ha sido utilizado por filósofos

demasiado humana” a la realidad de las cosas, exasperada en la modernidad a partir el “giro copernicano” de Kant, con su énfasis en las condiciones formales de posibilidad de la experiencia, culmina en una profunda escisión entre el dominio cultural y el dominio natural. Durante la primera mitad del siglo XX, la fenomenología, en sus diversas expresiones (trascendental, existencial, hermenéutica), exacerbó aún más esta bifurcación iniciada por el pensamiento crítico kantiano. Para Husserl, la ciencia toma como un ser verdadero lo que es en realidad un método; para Heidegger, la ciencia calcula pero no piensa; para Merleau-Ponty, la ciencia es segunda respecto a nuestra experiencia perceptiva del mundo. La filosofía de Heidegger, en particular, profundizó esta división al considerar que el entendimiento óntico de la ciencia, en cuanto indagación de una región específica del ser, constituye una forma de comprensibilidad derivada de la experiencia vivida del *Dasein*.

Las declaraciones de Cortázar respecto de la importancia del ritmo o *swing* que moviliza su escritura suponen algo más que un mero *expresivismo*, esto es, una fuerza interior que motiva al sujeto creador a volcar algo de sí en el mundo exterior, a la manera de los románticos. Ciertamente, para Cortázar, lo que fuerza al escritor a plasmar algo de sí sobre el papel está *en* el mundo; y sin embargo, dicho mundo es algo muy diferente que el imperio holístico de referencias que se erige en torno al ser humano (el “ente ejemplar” que Heidegger llamó *Dasein*).⁴ Esto queda en evidencia cuando, en entrevista con Joaquín Soler-Serrano (1977), Cortázar alude a un estado “hipnótico” que lo convierte en “víctima” de lo que está haciendo: “Todo el final de *Rayuela* fue escrito en condiciones físicas tremendas”, recuerda, “porque yo me olvidé del tiempo, no sabía si era de día o de noche; mi mujer venía con un tazón de sopa y decía, ‘bueno, hay que dormir un poco’”. Si esto suena a determinismo, es importante señalar que Cortázar no describe este acontecimiento en términos mecánicos, es decir, a partir de una causalidad directa y lineal; tampoco la caracteriza como con una suerte de praxis pre-reflexiva, a la manera del *Dasein* y la manipulación solícita de seres útiles en la cotidianidad. Se trata más bien de una fuerza o avance creativo que se va imponiendo de manera descentralizada, a medida que los distintos elementos de la composición convergen gradualmente en un área intensiva de consistencia. Esto implica un devenir que de ninguna manera debe confundirse con un movimiento teleológico motorizado por la razón interna del relato, o por una dimensión trascendente que le brinde una inteligibilidad derivada. De hecho, Cortázar declara que no es al principio ni al final, sino cuando está llegando “al punto central de lo que quiere decir”, que se

como Calvin O. Schrag y Hubert Dreyfus para adaptar el pensamiento de Heidegger a través de la idea neo-pragmática de un entendimiento pre-reflexivo y de una receptividad activa que se desarrolla a partir de una serie de respuestas adecuadas a las solicitudes del mundo circundante. Recientemente, y en un contexto más afín al neorrealismo, el filósofo italiano Maurizio Ferraris ha recogido la noción de potencialidad para caracterizar la existencia de los objetos independientemente de nuestro acceso a los mismos por vía de la percepción, el lenguaje o de la praxis. En entrevista con *Figure/Ground*, Ferraris cita el caso de un destornillador, el cual no puede ser utilizado para beber, lo cual es una resistencia, pero puede ser utilizado para atornillar, incluso matar, que es un suministro (Ralón 2016).

⁴ Mucho se ha escrito sobre el *Dasein* y su configuración extendida, esto es, un proyecto que está ya siempre arrojado al mundo, entre las cosas, y a la vez fuera de sí, proyectado hacia posibilidades futuras. Sin embargo, al igual que el sujeto trascendental husserliano, el *Dasein* continúa siendo el “punto cero” a partir del cual se organiza el espectáculo de solicitudes que Heidegger llama “circunmundanidad” [*Umweltlichkeit*].

siente poseído por su trabajo; es decir, cuando se halla *en el medio* de las cosas. Llegar al medio es una tarea por demás sinuosa que, como él mismo confiesa, supone diferentes comienzos, marchas y contramarchas, en fin, múltiples repeticiones de lo mismo tendientes a desechar los *clichés* habituales para dar lugar a una creación más auténtica a partir de una verdadera génesis. Ahora bien, una creación auténtica, en este caso, no guarda relación con la idea heideggeriana del *Dasein* que llega a términos con tu propia muerte y, tras liberarse de la dictadura del “uno” [*Das Man*], se proyecta hacia sus posibilidades futuras desde su centro existencial insustituible. Por el contrario, la creación auténtica requiere ante todo aceptar que no sólo el ser humano es libre, sino que todos los objetos –humanos y no humanos, concretos y abstractos, reales y ficticios– gozan de la misma libertad ontológica originaria. En otras palabras, la creación auténtica requiere de mucho más que una receptividad activa o un pensamiento meditativo; requiere fundamentalmente lo que Quentin Meillassoux (2015) llamó la “necesidad de la contingencia”.⁵ Por momentos, Cortázar parece ostentar una orientación post-antropocéntrica en sintonía con los filósofos neorrealistas. Por ejemplo, en la entrevista ya citada con Soler-Serrano (1977) declara:

Mi trabajo de escritor se da de una manera en donde hay una especie de ritmo, que no tiene nada que ver con la rima y con las aliteraciones... Una especie de latido – de *swing*, como dicen los hombres de Jazz– una especie de ritmo que si no está en lo que yo hago, es para mí la prueba de que no sirve y hay que tirarlo y volver.

Asimismo, acota que “el jazz me enseñó cierto *swing* que está en mi estilo e intento escribir en mis cuentos, un poco como el músico de jazz enfrenta un *take*.” Nótese que Cortázar habla de un “*swing* que está en su estilo”. ¿A qué se refiere?

Para comprender mejor lo que está en juego, es conveniente pensar en una “ejecución” de la obra misma a partir del estilo que la caracteriza. La noción de estilo como una fuerza que consolida la auto-ejecución o devenir de un todo contingente proviene del *nuevo realismo*.⁶ A diferencia de las concepciones puramente esteticistas que conciben el estilo como un mero accesorio decorativo, los filósofos neorrealistas lo piensan en términos ontológicos, es decir, como aquello que los objetos son en cuanto realidades autónomas unificadas. Esto implica que el estilo no es un mero agregado de partes ni una suerte de terminación de superficie, sino una fuerza real que anima los componentes involucrados en una configuración estética. Dicha fuerza, sin embargo, no opera detrás de la escena como una suerte de realidad trascendente, sino que forma parte de un movimiento más primario que está ya siempre impregnado de la materialidad de

⁵ En *Después de la finitud: ensayo sobre la necesidad de la contingencia* (2015), Meillassoux hace una distinción fundamental entre contingencia empírica, ligada a la precariedad intramundana y la destructibilidad de empírica de las cosas físicas, y contingencia absoluta y necesaria, esto es, el perpetuo estado de abierto de las cosas que escapa a una estabilización por parte de leyes, principios, estructuras o formas fijas.

⁶ El nuevo realismo (realismo ontológico o realismo especulativo) Se trata de un movimiento filosófico que desde hace algunos años se presenta como una alternativa al posmodernismo. La obra de sus más reconocidos exponentes –Quentin Meillassoux, Graham Harman, Manuel DeLanda, Markus Gabriel y Maurizio Ferraris, entre otros– se caracteriza por una toma de distancia respecto de la textualización o lingüística de la experiencia y por la afirmación de la especulación como expresión post-finita del pensamiento.

las cosas.⁷ Esta noción ontológica de estilo parece ir a contramano del concepto moderno de “obra”, concepto que arrastra un bagaje metafísico cuyo énfasis visual nos remite a una presencia objetiva: un todo sin relieve en el que las partes individuales encuentran su valor en función del lugar preestablecido que ocupan en dicho todo. No obstante, si tomamos la palabra “obra” como una noción *performática* en la que la acción ya no responde a una causalidad mecánica, sino que se encuentra de algún modo dispersa a través de una serie de componentes, el término adquiere un significado mucho más amplio. En *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red* (2008), Bruno Latour describe una obra de teatro (y lo que vale para el teatro debe valer en principio para cualquier otra obra de arte) como un “embrollo” en el que la causalidad deja de ser directa para repartirse en una multiplicidad de “autores”. A diferencia del modelo *dramatúrgico* del sociólogo Erving Goffman, por ejemplo, cuya micro-sociología concibe la metáfora teatral como una dialéctica entre lo que acontece *en y detrás* de la escena, Latour piensa el teatro como un entramado en el que la acción se encuentra distribuida entre los elementos que constituyen la obra. Esto supone una ampliación horizontal (óptica) del complejo teatral en la que los actores humanos ya no ocupan un papel protagónico, sino que conviven en igualdad de condiciones con otros componentes (humanos y no humanos), los cuales juegan un papel determinante en el armado de la obra. Latour (2008) escribe:

La actuación teatral nos mete inmediatamente en un denso embrollo donde la cuestión de quien lleva a cabo la acción se ha vuelto insondable. En cuanto comienza la obra, como tan a menudo ha mostrado Erving Goffman, nada es seguro: ¿es real? ¿Es falso? ¿Importa la reacción del público? ¿Y que hay de la iluminación? ¿Qué está haciendo el personal técnico detrás de escena? ¿Se está transmitiendo el mensaje del dramaturgo con fidelidad se ha hecho un embrollo sin remedio? ¿El personaje llega al público? Y, si es así, ¿por cuál medio? ¿Qué están haciendo los otros actores? ¿Dónde está el apuntador? Si aceptamos desplegar la metáfora, la palabra “actor” misma dirige nuestra atención a una dislocación total de la acción, alertándonos de que no se trata de un asunto coherente, controlado: bien definido y con bordes claros. Por definición la acción es dislocada. La acción es tomada prestada, distribuida, sugerida, influida, dominada, traicionada, traducida (73-74).

De inmediato, la obra parece involucrar al propio artista en una compleja red de compromisos, pero sin que esto suponga una relación determinista. Para ser claros: no estamos ante un mecanismo totalizador que se rige por estructuras trascendentes, ni ante un imperio holístico de referencias en el que las partes individuales –entre las que se encontraría el sujeto creador– se funden en una amalgama perfecta. De hecho, la obra tampoco es un dominio pre-existente que pueda ser reducido a su dimensión ideal, pues aún la composición “en abstracto” está sujeta a un anclaje material en partituras y

⁷ Por materialidad no entendemos, a la manera del materialismo clásico, un tipo de elemento primario que constituye el sustrato último de todo lo que existe: átomos, cuerdas infinitesimales, etcétera. En sintonía con el nuevo realismo, la materialidad de lo real parte de una “ontología plana” en la que estos elementos microscópicos conviven con los sentimientos humanos individuales, las utopías colectivas, los partidos políticos y las hadas en un mismo plano de inmanencia.

libretos, en la interpretación de músicos o en la memoria colectiva del público. La obra como idealidad, es cierto, podría extraviarse para siempre si todas las mentes humanas fuesen abatidas de un solo golpe; sin embargo, una vez constituida, la obra como embrollo contingente de partes trasciende nuestros esquemas conceptuales y los contenidos de nuestra conciencia.

La dinámica que describe Latour puede esclarecerse aún más a través de la “teoría de ensamblajes”, teoría que surge como una sistematización del pensamiento de Gilles Deleuze por parte del filósofo mexicano Manuel DeLanda. En *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity* (2006), DeLanda define un ensamblaje como un agenciamiento de componentes individuales que interactúan entre sí a partir de *relaciones de exterioridad*, es decir, relaciones extrínsecas al todo en el que se insertan (10-11). En palabras del propio DeLanda, “las relaciones de exterioridad entre partes son interacciones en las que las partes ejercitan ciertas capacidades de afectar, y de ser afectadas por, otras partes, pero el ejercicio de esas capacidades no determina su identidad” (en Farías 2008: 79). Esta definición tiene grandes implicancias. Si, como sugiere la teoría gestáltica, el todo es mucho más que la suma de sus partes (pues ejerce una determinada influencia sobre sus componentes), para el neorrealismo en general y la teoría de los ensamblajes en particular, las partes también son más que el todo que las engloba (pues la existencia de dicho todo depende de una constante renovación de sus alianzas). Desde su ontología orientada a objetos –muy compatible con la teoría de los ensamblajes de DeLanda– el filósofo Graham Harman ilustra vívidamente este punto invocando un objeto relativamente sencillo: un molino de viento. En *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things* (2005), Harman señala que el molino, entendido como un todo unitario, de alguna manera transforma sus partes (las aspas, el motor y otros componentes) en meras caricaturas de sí mismas al hacerlas cumplir una función específica. Pero, aunque el molino necesite de sus partes para ser lo que es, y en cierto modo las trascienda al ejercer una determinada influencia sobre ellas, nunca las utiliza en su realidad total; el molino como realidad trascendente nunca agota las posibilidades de cada parte (94). En otras palabras, el todo no es un holismo orgánico, sino un área intensiva de consistencia, un complejo entramado de relacionalidad que debe ser actualizado a cada instante a través de la interacción entre sus partes. En rigor, ni siquiera existe una totalidad capaz de comprender todo lo que existe, sino apenas una multiplicidad infinita y fluctuante de ensamblajes que se superponen con otros ensamblajes a través de una serie de componentes que pueden o no ser comunes a ambos.

En cuanto a la potencialidad del ensamblaje –su poder de despliegue más allá del estado actual– utilizaremos el término *corpus* para referirnos al excedente que emana de la interacción selectiva de partes. Dicho excedente no debe confundirse con una esencia o sustancia, ni con un cielo de formas perfectas, ni siquiera con un reservorio potencialidades o un trasfondo oculto de posibilidades. Se trata más bien de *capacidades emergentes* que derivan de las alianzas individuales entre los distintos componentes: a la melodía, la armonía y el ritmo se suman otros elementos como el cuerpo del instrumentista, sus estados de ánimo, sus deseos personales, aspiraciones profesionales y preferencias estéticas, su conocimiento de un determinado género, su equipamiento y las condiciones materiales bajo las cuales lleva adelante su labor. Al respecto, es necesario aclarar la diferencia entre propiedades y capacidades emergentes.

Según DeLanda, “las propiedades son dadas, siempre son actuales y, por tanto, sí son determinantes de la identidad de una parte, mientras que las capacidades sólo son actuales cuando son ejercidas en una interacción” (en Farías 2008: 80). Esto implica, entre otras cosas, que las capacidades de afectar y ser afectados que ostentan los componentes de un ensamblaje son ilimitadas. Además, cada componente es en sí mismo un ensamblaje constituido por partes más pequeñas. Y como ya hemos observado, la interacción entre partes no se rige por una causalidad directa, sino indirecta; es decir, que las partes “catalizan” un efecto determinado, no causan dicho efecto (DeLanda 2006). Esto significa que un catalizador, por pequeño que sea, puede desencadenar una reacción que modifica la composición del ensamblaje, agregándole o restandole homogeneidad y consistencia.

En este contexto de multiplicidades contingentes, el término “ejecución” parece liberarse de la noción instrumentalista según la cual el músico –concebido en términos atomísticos como un organismo humano dotado de un repertorio de conocimientos teóricos, habilidades técnicas y experiencias vitales– ejecuta una obra musical preexistente. Dicho de otro modo, la concepción instrumentalista define la ejecución en términos de una correspondencia que se considera satisfactoria en la medida en que la interpretación se mantiene fiel al original, entendido como una idealidad trascendente. Sin embargo, la idea de una correspondencia perfecta es un verdadero contrasentido mientras que la obra sea considerada como una realidad *nouménica* a la que sólo tenemos un acceso limitado por vía de sus apariciones. En un esquema organicista y antropocéntrico tal, toda ejecución se convierte inevitablemente en una distorsión de la obra misma.

La alternativa más común a esta noción instrumentalista consiste en pensar la labor del músico en términos de una improvisación de carácter subjetivo, es decir, como la ejecución de variaciones libres de una misma temática que se mantiene constante a lo largo de sus accidentes y fluctuaciones. Así pues, mientras que la interpretación tiende a priorizar la fidelidad de la correspondencia (la identidad sobre la diferencia, lo uno sobre lo múltiple), la improvisación parece invertir los términos de la correlación, favoreciendo la espontaneidad, incluso la trasgresión, como vehículos para la creación auténtica. Sin embargo, la inversión de una proposición metafísica sigue siendo una proposición metafísica. En rigor, tanto la interpretación como la improvisación mantienen intacto el principio de identidad según el cual las variaciones son apenas momentos o copias degradadas de una realidad más profunda e inaccesible, momentos a través de los cuales una idealidad trascendente se manifiesta en el ámbito vivencial del espectador. Es evidente que estamos ante dos culturas opuestas pero complementarias: por un lado, una cultura interpretativa, comúnmente asociada con el entrenamiento clásico, que prioriza el polo objetivo de la correlación (la obra como realidad lógico-formal); por otro lado, una cultura de la improvisación, más ligada a un espíritu autodidacta, que se orienta hacia el polo subjetivo (el músico y su sensibilidad).

A simple vista, Cortázar parece optar para su escritura por esta segunda cultura, más afín al jazz que tanto amó, a la libertad que tanto defendió y a la figura del escritor vocacional con la que buscó tomar distancia de la noción mecanicista de profesionalización. A modo de ejemplo, un personaje clave de la narrativa cortazariana como Johnny Carter, protagonista de “El Perseguidor” y prototipo de Horacio Oliveira, encarna muy bien esta cultura subjetivista de la improvisación que, siguiendo la jerga

jazzística, podríamos caracterizar como *cool* (a diferencia de la cultura de la interpretación, que se presenta como *hot*). No obstante, si tomamos en consideración la narrativa cortazariana en su totalidad, es decir, como una “unidad esencial”⁸ (Goloboff 2007: 5), notamos que el Cortázar tardío tiende a tomar distancia de los protagonistas del período existencial de su obra: Johnny, Persio y Oliveira, entre otros. Aunque muchos de estos personajes lo representan en más de un plano, por momentos Cortázar critica duramente el comportamiento errático de los mismos. Por ejemplo, en entrevista con Luis Harss (1968), declarará que “*Rayuela* prueba cómo mucho de esa búsqueda puede terminar en fracaso, en la medida en que no se puede dejar así no más de ser occidental...” (269). En un ensayo anterior (Ralón 2016), argumenté que a pesar de sus variaciones metodológicas, los “perseguidores cortazarianos” sucumben por igual ante una posición que de alguna manera es demasiado antropocéntrica, es decir, ante un subjetivismo radical que busca forzar sobre el mundo una visión “humana, demasiado humana” de las cosas.⁹ Así pues, el individualismo metodológico que caracteriza sus procedimientos cotidianos se manifiesta en una recurrente tendencia a violentar la experiencia vivida desde las anteojeras de una existencia claustrofóbica. En última instancia, los personajes invariablemente fracasan en la persecución de sus metas personales: Johnny muere, el destino de Oliveira es incierto y Persio es incapaz de intervenir de manera directa en su circunstancia. Como la revolución que devora a sus hijos, el fracaso de los perseguidores parece una constante que atraviesa todos los textos del período existencial cortazariano. Al respecto, concluí que los intentos fallidos de los perseguidores constituyen “fracasos necesarios” para la superación del paradigma antropocéntrico que, hasta *Rayuela* inclusive, estructura casi la totalidad de la narrativa cortazariana.

Sin embargo, en 1968, el mismo año en que concede su entrevista a Luis Harss y que curiosamente viene a coincidir con el Mayo francés, la obra de Cortázar da un giro inesperado cuyo significado no ha sido comprendido por lectores y crítica. Me refiero a la publicación de *62/Modelo para armar* y, en menor medida, a los textos lúdicos que anteceden y preceden a esta novela (*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round*). *62/MPA*, en particular, ha sido uno de los textos menos comprendidos y más combatidos de toda la producción cortazariana. Ante la imposibilidad de extraer un mensaje coherente de las entrañas del relato, esta novela fue concebida por la crítica como un esquema cerrado carente de significado intrínseco, y fue sepultada bajo una serie de estructuras totalizadoras y/o trascendentes que le brindan una inteligibilidad derivada: o está construida como un calidoscopio (Alazraki 1981), o es una permutación de reflejos y duplicaciones (Serra Salvat), o subsiste bajo un manto especular ubicuo (Lobo 2012), o es la manifestación del inconsciente profundo mediante una

⁸ Contra la idea de que existen dos Cortázar (por un lado, el burguesito ciego a todo lo que trascurre más allá de la esfera estética; por otro, el intelectual comprometido con el socialismo utópico latinoamericano), Mario Goloboff (2007) que “En su camino de aprehensión de los contextos cotidianos, interpersonales, sociales, pueden haber sido distintos los abordajes. Ello autoriza a sostener, como suele hacerse [...] que hubo en Cortázar dos períodos o actitudes textuales diferentes, casi opuestos, sino que, sobre la base de una unidad esencial en su preocupación, hay manifestaciones diversas, quizá de otro signo, pero no radicalmente distintas” (5-6).

⁹ El término proviene de Saúl Sosnowski (1983), quien en su entrevista con Julio Cortázar, introduce la noción de “perseguidores” (en plural) para referirse entre otros a Johnny Carter y Oliveira. Sosnowski observa que en la narrativa cortazariana “siempre hay un personaje que busca, que persigue algo”.

intencionalidad onírica (Zeppegno 2012). En ningún caso se le permitió a 62 mostrarse *por* y *desde* sí misma. El propio Cortázar se permitió dudar de la legitimidad de esta obra al concebirla a la sombra de su novela predilecta: “62 se fue por otro camino que no tenía nada que ver con *Rayuela*”, declara en entrevista con Saúl Sosnowski (1983). “Traté de hacer otra cosa y me metí en un mundo muy complicado”. Las reservas del autor, sumadas al hermetismo innegable del texto y la reacción mayormente hostil de lectores y críticos, han hecho de 62 una novela conflictiva y rebelde, que suscita todo tipo de lecturas reductivas. Pero, si en términos literarios la novela ostenta un formidable hermetismo, la misma constituye una realidad irreductible y su valor filosófico no debe ser subestimado por completo. Dicho brevemente, 62 es el momento en que Cortázar ensaya una transición de una ontología de la identidad a una “ontología plana”. Más concretamente, el devenir filosófico de la novela involucra una transformación de los personajes en *personajes-objetos*, los cuales se convierten en partícipes de multiplicidades contingentes. Este movimiento implica una suerte de aplanamiento de las manifestaciones más excesivamente egotistas de los personajes con miras a superar la metáfora organicista que caracteriza el período existencial.

Más precisamente, 62 es el momento en el que Cortázar se muestra como un constructor de *ensamblajes literarios*, y la novela en general puede leerse como un ejercicio post-antropocéntrico. Desde una perspectiva literaria, tal vez se trate de un ejercicio experimental un tanto exacerbado, pero en términos filosóficos el texto es mucho más que una mera aventura formalista. En *La construcción de lo político en Cortázar* (2014), Carolina Orloff hace referencia a una “bifurcación” u “operación análoga” para caracterizar a 62/MPA en el contexto de esa “unidad esencial” que es la obra de Cortázar; sin embargo, en última instancia, considera que esta bifurcación es un “fracaso” (245). Al contrario, la bifurcación de 62 implica la apertura de una línea de fuga que trasciende por primera vez la metáfora organicista, esto es, el humanismo extremo de *Rayuela* y textos anteriores. Atrás queda el principio de identidad al que hacíamos referencia al inicio, y que hasta el surgimiento de 62 informaba buena parte de la narrativa cortazariana en general. Lamentablemente, Cortázar no buscó perfeccionar su estilo en esta dirección, lo que tal vez hubiese significado la renovación de su narrativa, en un momento en que David Viñas (1969) y Oscar Collazos (1970) se disponían a romper con la actitud hasta entonces celebratoria del escritor argentino. Por el contrario, Cortázar clausuró la operación análoga de 62 y los libros lúdicos al pretender alcanzar una síntesis superadora en *El Libro de Manuel*, novela que buscaba combinar el realismo social con la experimentación formalista y una “política del collage” (Orloff 2014). A mi juicio, la clausura de la operación análoga significó, en el plano filosófico, un serio retroceso. La posibilidad de transitar una ontología plana que liberase su prosa de una configuración antropocéntrica, ampliando la noción de lo real y anticipando desde la literatura los lineamientos básicos del nuevo realismo, culminó en un renovado proyecto humanista matizado dialécticamente por un realismo de época y ciertos elementos experimentales.

Con todo, el propósito de esta discusión no es hacer historia contra-fáctica. Lo que nos interesa realmente es pensar *desde* Cortázar y, en particular, perseguir esa línea de fuga hacia lo múltiple que no pudo ser desplegada por el autor a partir de una perspectiva centrada en la identidad. Para regresar entonces al tema que nos convoca, diremos que estas consideraciones en torno a 62 dejan entrever que la noción de ritmo o

swing en Cortázar encuentra su medio refractario en el espíritu lúdico e impersonal de 62, más que en el instinto ciego de Johnny (la cultura de la improvisación) o el distanciamiento escéptico de Oliveira (la cultura de la interpretación). Aunque Cortázar no desarrolló el concepto de *swing* desde una perspectiva filosófica, hay algo implícito en sus comentarios que puede ser transpuesto a un plano más especulativo. Una primera tentativa nos revela que esa intención no desplegada del texto resulta compatible con ciertos lineamientos del nuevo realismo. La noción de ejecución que esbozamos al comienzo, por ejemplo, nos remite al concepto de “realidad ejecutante”, recuperado por Graham Harman (2002) en el marco de su ontología orientada a objetos.¹⁰ En un contexto neorrealista, la ejecución debe ser tomada como la auto-ejecución de una realidad contingente que, parafraseando a Spinoza, se empeña en persistir en su ser. En otras palabras, la auto-ejecución es un despliegue que arrastra tras de sí una serie de elementos diversos, los cuales tienden a confluír en torno a un área intensiva de consistencia que depende de una renovación permanente de las alianzas individuales entre sus componentes.

En este marco, es el accionar oblicuo (catalizador) de los diversos componentes del ensamblaje lo que insta al escritor a brindar una respuesta adecuada a las solicitaciones de esa realidad contingente que es la obra. Dicha respuesta no pasa por una imposición de sensibilidades subjetivas; ni siquiera debe entenderse, siguiendo la noción de “pensamiento meditativo” en Heidegger, como una suerte de receptividad activa o praxis guiada por una suerte de visión holística o intencionalidad operante. Por el contrario, el abandono del “exhibicionismo” como requisito de una ejecución auténtica (Luna 2004: 92) debe reinterpretarse como una *enacción* tendiente a superar la centralidad del gran animal holístico-racional que ejecuta, a la vez que contempla, la obra desde ningún lugar privilegiado. En este sentido, estilo no es algo que pertenezca al escritor (un mero adorno técnico o una cuestión gusto y sensibilidad), como tampoco es algo que esté en la obra como una presencia objetiva; el estilo es ante todo la condición concreta de actualización de la obra en cuanto tal. Y el *swing* al que hace referencia Cortázar –eso que lo cautiva y lo fuerza a crear– no es otra cosa que la necesidad de la contingencia: la realización de un perpetuo estado de apertura que libera a los componentes de una organización jerárquica. A mi juicio, las declaraciones de Cortázar apuntan en dirección de un único plano de inmanencia donde la ejecución ya no pasa por el accionar de un ente ejemplar (el ser humano), sino por un devenir de la obra misma a través de sus partes individuales.

Referencias bibliográficas

- Collazos, O., Cortázar, J. & Vargas Llosa, M. (1970), *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI.
- DeLanda, M. (2006), *A new philosophy of society: assemblage theory and social complexity*. New York: Continuum.

¹⁰ Harman toma la “realidad ejecutante” de José Ortega y Gasset y la utiliza para desarrollar una interpretación de la cuaternidad en Heidegger que será el punto de inicio para su filosofía orientada a objetos, una vertiente específica del nuevo realismo.

- Farías, I. (2008), "Hacia una nueva ontología de lo social: Manuel DeLanda en entrevista". *Persona y Sociedad*, XXII (1), p. 75-85.
- Goloboff, M. (2007), "En Cortázar no hay dos épocas". *Clarín: Revista de Cultura*, 10 de diciembre de 2007, 5-6: 5.
- Harman, G. (2002), *Tool being: Heidegger and the metaphysics of objects*, Chicago, Open Court Publishing Co.
- _____. (2005), *Guerrilla metaphysics: phenomenology and the carpentry of things*, Chicago, Open Court Publishing Co, 2005.
- Latour, B. (2008), *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Luna, R. (2004), "Cortázar y el jazz". *Revista de la Universidad de México*, 1: 92-94.
- Lobo, O. (2012), "62 ese «ovni» cortazariano: perspectivas para una poética hermenéutica de la novela". *Escritural: Ecritures d'Amérique latine*, 5. Recuperado de: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Lobo.html
- Meillassoux, Q. (2015), *Después de la finitud: ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Orloff, C. (2014), *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Ralón, L. (2016), "Interview with Maurizio Ferraris", *Figure/Ground*. Recuperado de: <http://figureground.org/interview-with-maurizio-ferraris/>
- _____. (2015), "No estar del todo: los límites de la lucidez en la narrativa cortazariana". *Revista Gramma*, 26(55): 86-103.
- Serra Salvat, R. (2010), "62 Modelo para armar de Julio Cortázar, entre la experimentación vanguardista y la tradición literaria". Recuperado de: <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Serra-Salvat.pdf>
- Soler Serrano, J. (1977), "Entrevista con Julio Cortázar", A Fondo. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg
- Sosnowski, S. (1983), "Entrevista a Julio Cortázar". México: El Juglar (Video), Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dmJdZD0j7xk>
- Viñas, D. (1969), "Después de Cortázar: historia y privatización". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 234: 734-739.
- Zepegno, G. (2012), "A pesar de Morelli: 62/Modelo para armar de Julio Cortázar entre figuras y causalidad onírica". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 41: 321-344.