



**UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN FILOSOFÍA**

It do(n't) mean a thing: Música, Swing y experiencia rítmica en la literatura metafísica de Julio Cortázar.

Tesis para optar al grado de Magister con mención en Filosofía.

Autor: Joaquín Ignacio Benavides Fuentes.

Profesor tutor: Victor Luis Berríos Guajardo.

Santiago de Chile, 10 de mayo del 2023

2023, Joaquín Ignacio Benavides Fuentes.

Se autoriza la reproducción total o parcial de este material, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, siempre que se haga la referencia bibliográfica que acredite el presente trabajo y su autor.

A María Fuentes Ávila, por la música.
A Fidel Benavides Varas, por los libros.
A su relación, por la inconfesable
experiencia del amor.

A Paz, por irrumpir
Por la oportunidad
Por darse el tiempo de
darme tiempo.

A Dominga, por su cantar de dos años y
fracción.

Agradecimientos:

Al claustro académico del presente programa de magíster, por su trabajo y por la confianza. A todos los compañeros de este postgrado por la inspiración y la perseverancia.

Al profesor Cristián Guerra Rojas y al Departamento de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Al profesor tutor, Víctor Berríos Guajardo, por la amabilidad, la inspiración y las correcciones.

A José Miguel, Constanza, Emilio, Nataniel y Millaray. Y a quién llegase.

A tres queridas personas cuyos seis pretéritos nombres son mi cábala: a Juana Rosa y a Lenin Arquímides. A Julia Luisa, aún del lado de acá.

A Tiare Diamanda López Muñoz, cuya amistad es evidencia de un primer lugar en la velada y existente jerarquía de los afectos.

A la buena salud de la educación pública, a su espíritu, y a los profesores que se convirtieron en amigos: Claudio Púa Reyes, Jaime Flores Cáceres y Francisco Nuñez Palacios. A la profesora Pilar Montt. A la profesora Mónica Betancourt. Al profesor José Escobar. Al profesor Isaías Tejo Miranda. A las y los estudiantes que pusieron su corazón en el aprendizaje de la música.

A las amigas y amigos que han llegado a ser (que siempre lo han sido muy a pesar de mi ignorancia) maestras y maestros: Roberto Moya Aguilera y Marta Aguilera Illesca, Benjamín Castro, Maira Echeverría, Marco Verdugo, Amanda Muñoz, Amanda Cabeza y Patricia Gainza, Griselle Jofré, María José Valenzuela, María José Hernández Pozo y Sheryl Booth. A Gabriel Vidal y a Antonio Apablaza.

A todas las amistades que en algún momento fueron y que ya no son, cuyo olvido no es sino otra forma de la presencia. A la memoria de Pablo Andrés Marchant Gutierrez, venido a este mundo un día antes que yo mismo.

A Natalia García Fuentes y a su sangre, tan lejos y tan cerca.

A Osvaldo Pugliese, maestro del ritmo. A Horacio Salgán, por poner el *Swing* en el tango.

Con humildad y honesta ingenuidad, a Julio Cortázar y a Duke Ellington.

A quién leyese.

Tabla de contenidos

Introducción.....	p. 1
I. Literatura, Filosofía y Música.....	p. 4
1.1 Modernidad y escritura.....	p. 4
1.2 Escritura y ritmo.....	p. 16
1.3 Experiencia rítmica y <i>Swing</i>	p. 29
II. El caso Cortázar.....	p. 41
2.1 Metafísica, estética e historia en la escritura de Julio Cortázar.....	p. 41
2.2 It don't mean a thing.....	p. 51
Conclusiones.....	p. 61
Bibliografía.....	p. 62
Discografía.....	p. 65

Resumen del trabajo:

Existen diversos puntos de contacto entre literatura, filosofía y música. Se explicita tanto en la literatura “metafísica” de Cortázar como en su trabajo teórico un símil con ciertos aspectos de la música *swing*: en la ocurrencia simultánea de dos ritmos distintos en el acontecer de una misma obra, y en la necesidad de comprometer al lector con su lectura tanto como lo está un solista de jazz con su propia música: ambos accionan el sonido mismo, o la posibilidad del sonido mismo en la lectura silenciosa, a ritmo y a fuerza de ese particular movimiento llamado *swing*. Por otro lado, aquel movimiento equivale a la palabra balancearse y se relaciona tanto con la forma de la dialéctica y de la filosofía, como con la experiencia del ritmo de la vida y lo real, y también, con las producciones artísticas mismas en tanto que derivaciones posibles todas ellas (filosofía, vida y arte) de la forma de repetición variada que constituye aquel movimiento pendular.

Palabras Clave: Escritura, Ritmo, Swing Jazz, Julio Cortázar, Modernidad.

Resume:

There are many points of contact between literature, philosophy and music. It is shown both in Cortázar’s “metaphysical” literature and theoretical work as in certain aspects of swing music. It is also seen in the simultaneous occurrence of two different rhythms during an interpretation of a play, or in the writer’s need to engage a reader with their work just as a solo jazzman must with his own music: both play the sound itself, or the chance of sound itself in a silent reading, through the rhythm and strength of this particular move called swing. On the other hand, that move means “to move freely to and fro especially in suspension from an overhead support” and relates both to the form of dialectics and philosophy as to experiencing the rhythm of life and reality, moreover, it relates with artistic productions themselves: all of these (philosophy, life and art) are made possible by that varied, repeating and pendulous movement.

Keywords: Writing, Rhythm, Swing Jazz, Julio Cortázar, Modernity.

Introducción:

*What good is melody, what good is music if it ain't
possessing something sweet?*

Nah, it ain't the melody and it ain't the music:

there's something else that makes this tune complete.

- Louis Armstrong.¹

El texto que acabamos de proponer como acápite de la presente investigación es la introducción recitada por Armstrong para el tema *It don't mean a thing if it ain't got that swing*, cuyo título insinúa sugerentemente una respuesta desde la escurridiza palabra *Swing* a la valoración de la música misma.

En tanto tal, el acertijo que propone Armstrong para el *swing*, adelantamos, pudiera dejarse responder, en cierta forma, desde otras conceptualizaciones de otras músicas como el *groove* en la música *funk* o el *duende* en la música (al-)andaluza, palabras que forman parte de aquel terreno de lo inasible en la música y que son calificativos que apelan a la percepción sensible y corporeizada de aquellos estilos tan musicales como danzables. Al menos en lo que respecta al *swing*, dicha propuesta de respuesta a tal interrogante puede dejarse graficar como el estado de escucha atenta de aquella música y el consecuente accionar de su respectiva pulsatividad con alguna parte del cuerpo propio, acusada por ejemplo, en el movimiento *simpático* a aquel pulso de la punta de alguno de nuestros pies en sentido ascendente y descendente.²

Así, el trabajo investigativo que abrimos con estas palabras no es otra cosa, en rasgos generales, sino la búsqueda de un pensamiento estético desde la música *swing* por medio de las nociones que se exponen con respecto a ella tanto en la literatura de Julio Cortázar, especialmente en su novela *Rayuela* y su cuento *El perseguidor*, catalogadas por el mismo

¹ *It don't mean a thing if it ain't got that swing*, por Duke Ellington e Irving Mills. 1963, Parlophone Records Ltd. Primer track en disco *The great reunión. Louis armstrong & Duke Ellington*.

² Para graficar aquella relación intrínseca entre cuerpo y música, proponemos la lectura de López-Cano, R, 2005, *Los cuerpos de la música. Introducción al Dossier música, cuerpo y cognición*. [Disponible en: https://www.academia.edu/965844/Los_cuerpos_de_la_m%C3%BAsica_Introducci%C3%B3n_al_dossier_M%C3%BAsica_cuerpo_y_cognici%C3%B3n]

Cortázar como narraciones de carácter *metafísico*, así como en clases impartidas por él mismo³ y en ciertos pasajes de su obra crítica⁴. Si bien mucho se ha escrito con respecto a cómo la música ha influido hasta técnicamente en los procesos creativos de Cortázar⁵, el presente trabajo busca establecer la relación inversa: quiere sentar las bases de cómo la escritura cortazariana puede proponer nuevos modos de escucha y entendimientos de una experiencia estética auditiva en general y rítmica en lo particular.

En otras palabras pretendemos, al poner en tensión y diálogo tres áreas como lo son literatura, música y filosofía, suscitar un espacio para decantar aquel pensamiento que se haya volcado sobre la música tanto al interior de una ficción narrada así como desde el pensamiento crítico situado tras, y al interior, de ella. En atención a que hemos forzado dicha reflexión desde una yuxtaposición entre objetos estéticos distintos y pertenecientes a áreas del conocimiento distintas, esperamos extrapolar a partir de la delimitación de este pensamiento estético del *swing* y de la consecuente profundización en el mismo, una forma de comprender no únicamente la música misma, sino que además recorrer tanto los límites de la escritura de ficciones como de aquellos puntos de contacto entre la escritura de literatura y la producción de un discurso filosófico cualquiera. El corpus bibliográfico que empleamos para ello entonces, abrevia de estas tres áreas.

En lo que respecta a la literatura por fuera de la escritura del mismo Julio Cortázar, existen otros autores de la narrativa ficcional cuya puesta de pensamiento tanto *en* música como *sobre* el tópico música nos resultan de interés. Si bien destacamos en esta introducción a algunos como Anthony Burgess, compositor musical y autor de *La naranja mecánica*, o al también musicólogo Alejo Carpentier, son finalmente Haruki Murakami y, sobre todo, Milán Kundera quienes, por trascender en su narrativa misma a la literatura y la música desplazándose derechamente al terreno del ensayo, nos han sido de mayor relevancia.

³ Cortázar (2013), *Clases de literatura: Berkeley, 1980*.

⁴ Cortázar (2017), *Obra crítica*.

⁵ Al respecto hay abundante bibliografía, por citar algunos: Abras, Aracelli *El jazz y Cortázar* (España: Álabe, Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura. 2018.); Abras, Aracelli *Julio Cortázar: el jazz y América* (Catedral Tomada, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. 2017); González, Andrés *La máquina musical en "el perseguidor" de Julio Cortázar* (Universidad de Concepción: Acta literaria No. 28. 2003.); González, Eloy *Análisis de la función y el significado del jazz en Rayuela de Julio Cortázar* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. 2016.); Maire, Jose Luis *El jazz en la obra de Cortázar* (Madrid: Fundación Juan March. 2013.)

Por otro lado, filosóficamente nos apoyamos mayoritariamente en la interpretación de los franceses Alan Badiou y Jacques Rancière con respecto a la historia del arte en su relación con la historia de las ideas. En adición a aquello, la obra central de esta investigación es la del chileno Luis Advis, quien como filósofo fue académico de la Universidad de Chile y es conocido masivamente como compositor musical por obras tan características como *armónicas* en su sincretismo de música clásica y popular como la *Cantata Santa María de Iquique* o *Canto para una semilla*, este último sobre textos de Violeta Parra.

Si bien la presente investigación se pliega al terreno de la estética mayoritariamente, e incluye en aquella filiación ciertas implicaciones políticas concernientes a toda práctica artística, este no es un tratado ni mucho menos una historiografía en lo que concierne a la trágica historia del *Jazz*, consecuencia del esclavismo y los excesos de la razón occidental. Tampoco es una monografía exhaustiva de la literatura de Cortázar, que el autor reconoce no conocer en su totalidad. Más bien es una tentativa de buscar pistas en aquellas obras y prácticas creativas que permitan nuevas lecturas, asociadas inherentemente al *movimiento* que constituye al *swing* en sus diversas interpretaciones tanto musicales como desde el pensamiento hermenéutico que es condición de la filosofía contemporánea.

I. Literatura, filosofía y música.

“[Foucault:] “Pero aquello sobre lo cual quisiera insistir para terminar es lo siguiente: no hay instauración de la verdad sin una posición esencial de la alteridad; la verdad no es nunca lo mismo; no puede haber verdad más que con la forma del otro mundo y de la vida otra” (...) ¿No podría decirse, espero que sin simplificar demasiado, que en esta expresión la palabra *vida* nos remite al paradigma de la *experiencia*, mientras que *otra* nos abre hacia algo como una *sublevación*, una transgresión o una subversión que esa alteridad convoca?”

Didi-Huberman.⁶

1.1: Modernidad y escritura

*Bene qui latuit, bene
vixit.*

Inscripción en la tumba de René Descartes.⁷

Literatura, filosofía y música existen en la realidad como conocimientos compartimentados y autónomos. Eso lo sabemos: en principio forman parte del *Reparto de lo sensible* que define Jacques Rancière (2009), autor sobre el cual volveremos varias veces más a lo largo de esta investigación. Ahí continúan de pie y cubiertas por el pasar del tiempo, para bien o para mal, sus respectivas instituciones como la orquesta sinfónica, el taller literario, la academia o liceo, así como también lo están sus respectivas tradiciones escritas -de carácter *histórico*- las cuales han edificado cada una de ellas para definir sus respectivos asuntos de interés y para ser esgrimidos en defensa propia cada vez que resulte necesario. Adelantemos aquí, a raíz de aquello, nuestra consideración de que cualquier clase de escritura es, por

⁶ 2018, *Arte de la vida otra, o cómo no ser gobernado*, p. 9. La cita de Foucault al inicio del acápite pertenece al seminario de 1983 - 1984, *El coraje de la verdad*.

⁷ Así lo apunta Damasio (1999. *El error de Descartes. La razón de las emociones*. p. 277): “En su lápida, Descartes hizo estampar una cita que parece haber usado con frecuencia: “*Bene qui latuit, bene vixit*”, del *Tristia* de Ovidio 3.4.25. Traducción: “Quién bien se escondió, bien vivió””.

constituir lenguaje, heredera de una carga discursiva y simbólica cuyo peso reside eminentemente en el peso del relato histórico que, en su pretensión de objetividad, impregna consecuencias visibles tanto en las formas de decir como en el reparto mismo del poder.⁸

Sin embargo ocurre -y ha ocurrido siempre- que pese a todo este despliegue teórico y material, aquellos límites entre disciplinas son transgredidos una y otra vez: la filosofía hace discurso de y desde el arte, la música se toma de la mano con la dramaturgia y se infiltra en la poesía -el género *lírico*-, Nietzsche endiosa y deja caer a Wagner quién dice sobre sí mismo ser el Shakespeare y el Beethoven de su generación. Un par de siglos después Bob Dylan gana el premio Nobel de literatura, *et caetera et caetera*. En relación a aquellas convergencias, despleguemos aquí un comentario sobre el actual estado de la disciplina de la musicología, en cierta forma una filosofía de la música, o al menos una entre tantas *ciencias de lo sensible*, si se nos permite el uso de la fórmula de Baumgarten para definir estética.⁹ Queremos dar cuenta de un caso declarado de apertura a la diferencia por parte de la musicología misma al proseguir un tránsito temporal que va desde su génesis como una rama del positivismo enquistada en la música occidental de tradición escrita (o bien, *música clásica*), y cuya obra magna ha sido la historiografía de dicho repertorio musical a la manera de una enumeración de estilos y compositores devenidos *personajes* o *capítulos* del relato histórico, hacia:

el estudio académico de la música no en su aspecto práctico, como puede ser la interpretación [musical] o la composición, sino en una dimensión teórica y discursiva. En realidad la musicología no es una disciplina, *sino una constelación de métodos, tradiciones y prácticas de investigación sumamente diversas*. Las diferentes musicologías pueden anclar sus principios metodológicos en la esfera epistemológica de las humanidades o en las metodologías de las

⁸ Didi-Huberman comenta críticamente a Rancière: “Tanto la periodización histórica como la gubernamentalidad estética no nos dejan pensar el “reparto de lo sensible” más que según ciertas construcciones institucionales que desempeñaron mucho tiempo -y hasta nuestros días- el rol de valla de contención con respecto a cualquier redistribución no establecida de lo sensible”. (2018, *Arte de la vida otra*, p. 6)

⁹ Baumgarten es quién formula originalmente el concepto: “Estética: (teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte del análogo de la razón) es la ciencia del conocimiento sensitivo”. (2013. [Original 1750] *Estética breve*. p. 30). Eagleton sintetiza dicha fórmula de la siguiente manera: “La estética nace como un discurso del cuerpo. En la formulación original del filósofo alemán Alexander Baumgarten, el término no hace referencia en un primer momento al arte, sino, tal y como sugeriría la *aisthesis* griega, a toda la región de la percepción y la sensación humana, en contraste con el dominio más espiritualizado del pensamiento conceptual”. (2006. *La estética como ideología*. p. 65).

ciencias experimentales. El único denominador común de todas las musicologías es su interés por la música. (Lopez Cano, 2010. *Musicología. Manual de usuario*. p. 2 – 3. Las cursivas son mías).

Si bien lo que no se declara en la cita anterior es que este movimiento de apertura tiene dos direcciones: de lo otro hacia la musicología, pero también recíprocamente *desde la musicología a lo otro* -argumento que sustenta en cierta medida la presente investigación-, esta definición de musicología actualiza de igual manera la definición de *música* en un sentido que trasciende la catalogación de ciertos estilos y obras, e incluso más allá del sonido mismo y del goce estético, para poner su foco en ella como punto de encuentro interdisciplinar, aunque siempre para mayor gloria de la música. Entonces, desde aquella perspectiva, la obra literaria de novelistas como Alejo Carpentier o Milán Kundera¹⁰ pueden dejarse leer como ensayos musicológicos de similar valor al que tiene el rigor científico puesto en juego en el *Compendio de música* de Descartes¹¹, quien formula en principio la *constelación de métodos, tradiciones y prácticas de investigación* de la que abreva tanto la musicología del siglo XXI como cualquier otra práctica, escritural o no, con pretensiones científicas.

Si bien se considera a Descartes como el fundador del paradigma de la modernidad clásica¹², quisiéramos compartir el peso que conlleva aquella responsabilidad histórica también con el autor de la primera novela moderna. Así lo considera Kundera, el que además hace un reconocimiento positivo de las escrituras de Descartes y Cervantes en tanto formas de afrontar una decadencia del mundo pre moderno, manifestada específicamente en el

¹⁰ Kundera lo declara así con respecto a la influencia de la musicología en la técnica compositiva de su propia obra literaria: “He designado esta especie de composición con un término sacado de la musicología: polifonía. Verá usted que no es tan inútil comparar la novela con la música (...) la polifonía novelesca es mucho más poesía que técnica”. (2022, *El arte de la novela*, p. 96 - 97). Acotamos para el caso de Carpentier, que no desarrollaremos en este lugar, el emblemático acápite extraído textualmente, en notación musical, de la partitura del ballet de Stravinsky *La consagración de la primavera* que utiliza en su novela homónima *La consagración de la primavera*.

¹¹ Descartes, 2001.

¹² Mario Caimi, editor y traductor de la edición del *Discurso del método* que empleo, declara esto último con aplomo: “Contra lo que muchas veces dicen los historiadores acerca de la dificultad e inexactitud de las periodizaciones en la historia, podemos hacer empezar el período áureo, el período clásico de la filosofía moderna, en la noche del 10 de noviembre de 1619. Descartes había acudido a la coronación del emperador Ferdinando II. (...) En uno de esos días le pareció que había descubierto los fundamentos de una ciencia nueva y admirable. Este descubrimiento lo llenó de entusiasmo. La exaltación continuaba hacia medianoche, cuando se retiró a dormir; a tal punto, que se sentía en una especie de estado febril. Entonces en esa noche del 10 de noviembre (etc...)”. (Descartes, 2004, *Discurso del método*, introducción p. vii).

desvanecimiento de una verdad única detentada por el paradigma teocéntrico y por las instituciones investidas de poder por aquel paradigma y su verdad:

La única verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres *se repartieron*. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo. Comprender con Descartes el *ego pensante* como el fundamento de todo, estar de este modo solo frente al universo, es una actitud que Hegel, con razón, consideró heroica. Comprender con Cervantes el mundo como ambigüedad, tener que afrontar no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen (verdades incorporadas a los *egos imaginarios* llamados personajes), poseer como única certeza la *sabiduría de lo incierto*, exige una fuerza igualmente notable. (Kundera, 2022. *El arte de la novela*. p. 17. La primera cursiva es mía, el resto son del autor).

Esta acepción de verdad en la literatura -la verdad *múltiple*¹³ de lo ambiguo- se entiende para este caso particular como verdad hermenéutica en su condición de punto de vista o juicio personal, multiplicada tanto por la multiplicidad de los seres como por lo infinito de lo narrable. Aquella clase de verdad cuya posibilidad podemos rastrear hacia la reforma de Lutero -que cierra la tríada de los “fundadores” de la modernidad- incluso en la particular palabra que nos servirá de orientación aquí mismo, y más adelante en relación al ritmo, para definir esta verdad moderna de la interpretación: la verdad estabilizada en la forma de *Tesis*.

Ahora bien, es precisamente aquella inestabilidad múltiple en forma de certeza, *la sabiduría de lo incierto*, la que acciona la inquietud cartesiana y la consecuente puesta en discurso de *su método*. Aquello que Badiou resume en nuestra época preguntando “¿quién puede citar un solo enunciado filosófico del que tenga sentido decir que es "verdadero"?”¹⁴ Descartes lo explicaba de la siguiente manera con el fin de dar a entender su actitud personal frente al descalabro de la verdad única:

¹³ Preguntan a Piglia (2017. *Crítica y ficción*. p. 10.): “[- Pero entonces ¿cuál es la especificidad de la ficción? - Piglia:] Su relación específica con la verdad. Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque *no hay un campo propio de la ficción*. De hecho *todo se puede ficcionalizar*”. (Las cursivas son mías).

¹⁴ *Manifiesto por la filosofía*. p. 15.

Nada diré de la filosofía, sino que, viendo que ha sido cultivada por los ingenios más excelentes que hayan vivido desde hace muchos siglos, y que a pesar de ello *no se encuentra en ella cosa alguna que no esté sujeta a disputa, y que no sea, por tanto, dudosa*, no tenía yo la presunción de esperar que acertaría mejor que los demás; y que, al considerar cuantas opiniones diversas puede haber acerca de un mismo asunto, todas sostenidas por personas doctas, aunque jamás pudiese haber más que una sola que fuese verdadera, reputaba casi por falso todo lo que no era más que verosímil. (Descartes, 2004: *Discurso del método*. p. 15. Las cursivas son mías).

Con respecto a esta puesta en juego del sí mismo en su verdad y en relación al desarrollo de la escritura crítica en la literatura, Ricardo Piglia en una de cuyas novelas “se insinuaba la teoría de Valéry de que *El discurso del método* podría ser leído como la primera novela moderna *porque allí se narraba la pasión de una idea*”¹⁵, advierte que

El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma postfreudiana *de la autobiografía* (...) El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método). (*Crítica y ficción*, p. 13).¹⁶

Así resulta ser que, por muy venida a menos que se encuentre la figura del autor, existe efectivamente una persona detrás de su escritura y es cierto también que la experiencia estética creativa, la escritura en este caso, involucra aspectos sensibles y personales difíciles de soslayar. Es en Descartes, nuevamente, donde confirmamos esto último al notar cómo él mismo pone en relieve algunos episodios y factores del desarrollo de su propia vida personal (las condiciones de su juventud y ¡la buena suerte!) como condicionantes para dar con su método:

Me parece que he tenido muy buena suerte al haberme encontrado desde mi juventud en ciertos caminos que me han conducido a consideraciones y a máximas con las cuales *he elaborado un método, por el cual me parece que tengo el medio de aumentar gradualmente mi conocimiento*, y de elevarlo poco a poco al punto

¹⁵ *Crítica y ficción*. p. 10. (Las cursivas son mías).

¹⁶ *Crítica y ficción*. p. 13. (Las cursivas son mías). Sabrovsky afirma de manera radical que el sujeto moderno *aparece*: “El autor, el sujeto, no escribe, no habla: bajo el escrutinio de un observador avezado, un lector, su discurso queda en evidencia como un centón, un *patchwork* de citas que acuden desde una suerte de inconsciente literario, lingüístico que tras bambalinas lo traman (...) *El lenguaje, en última instancia, es aquello que habla a través de nosotros*. “Yo no hablo, soy hablado”: así podría rezar la postmoderna profesión de afasia, que tiene en Nietzsche y Borges a dos de sus más notorios adelantados”. (2001. *De lo extraordinario. Nominalismo y modernidad*. p. 15. Las cursivas son mías).

más alto que la mediocridad de mi ingenio y la breve duración de mi vida me permitan alcanzar. (...) Pero me agradecería mucho mostrar, en este discurso, cuáles son los caminos que he seguido y *representar aquí mi vida como en un cuadro, a fin de que cada cual pueda juzgarla*; (...) *proponer este escrito solamente como un relato, o si lo preferís, una fábula*. (2004 [Original: 1637]. *Meditaciones metafísicas*. p. 5 - 7. Las cursivas son mías).

Si bien no es este el espacio para sustraer una lectura de aquella fábula del método o de su posible moraleja, consideramos que sí existen consecuencias éticas en la escritura, tanto para los *egos imaginarios* como para los *pensantes*, toda vez que la no existencia de una verdad en el terreno de la ética sí tiene repercusiones en lo político que no concluyen en la desaparición de la ética misma, postura representada en la expresión *se han perdido los valores*, si no que representan la entrada de la ética en el terreno de la disputa. Y es acaso desde aquella carencia de una verdad absoluta, cuya manifestación en el terreno de la ética remite a la nostalgia por su estado anterior a Wittgenstein y la condena al silencio¹⁷ impregnando el tono de la literatura actual, por la que Rancière indaga en la existencia propia de una *verdad literaria* en que, sostiene, nos hallamos inmersos desde Flaubert y el movimiento realista en más.¹⁸

Aquella verdad literaria sería la expresión en la literatura de lo que comprende Rancière como el *Régimen estético del arte*¹⁹, en desmedro de un régimen *ético de las imágenes*, y que se sustenta en las siguientes tres manifestaciones: (1) una manera de escribir *indiferente* y que sustrae las significaciones, (2) un modo de leer que avizora un *síntoma* en dicha retirada del sentido significante y (3) la posibilidad de interpretar el significado del discurso en formas totalmente opuestas. Todas aquellas sentencias tienen su consecuencia declarada en una muy notoria alteración del sentido del lenguaje estéticamente orientado, donde una lectura desviada por el lector y erosionada por todas las hermenéuticas del mismo texto hechas previamente por el sistema cultural, es quizá la única forma de lectura posible.

¹⁷ *De lo que no se puede hablar hay que callar* dice la archi conocida última línea del *Tractatus logico-philosophicus* (Wittgenstein, 2016, p 145). Dicho silencio, en tanto que imposibilidad de decir, es extrapolado por el mismo Wittgenstein al terreno de la ética: "Si un hombre pudiera escribir un libro de ética que realmente fuera un libro de ética, este libro destruiría, como una explosión, todos los demás libros del mundo". (*Conferencia sobre ética*. Citado por Sabrovsky, *De lo extraordinario*, p. 109). Acaso este silencio no es sino *otro paso más* en el tránsito histórico que enhebra los paradigmas de la verdad única, luego la verdad en disputa y luego silencio.

¹⁸ 2011. *La política de la literatura*. pp. 219.

¹⁹ En *El reparto de lo sensible* (2009).

Así visto el panorama, buena parte de la lectura crítica no se juega entonces en una determinada forma u orientación de la lectura, sino en la decisión misma de petrificar dicha lectura en una escritura, ponerla a circular públicamente, y -sobre todo- en la implícita autoafirmación autobiográfica de la sumatoria de estos dos actos, cuya consecuencia y resumen -al interior del sistema de Rancière- es que “(la) *verdad literaria es que no importa qué ocurre a no importa quién*”.²⁰

Rancière concluye dicha tesis con un comentario de índole musical: como resultado de aquel dispositivo literario el sentido de “la literatura que era el desciframiento de los signos jeroglíficos escritos sobre las pieles, las piedras y las telas, se vuelve la *música sorda de los átomos*” constituyéndose como “*el ritmo mismo* de las cosas sutiles, devueltas a *su ausencia de razón*”. Esta desconexión -concluye Rancière- “no se deja ver, *sólo oír*”.²¹ Interpretaciones más o menos, ocurre aquí una síntesis que es clave para nuestra propia lectura transdisciplinar y es que ambos fenómenos, la lectoescritura y la música, han sido asimilados por Rancière desde la base de su similar sensibilidad rítmica.

En esa salida, de la ausencia de la razón y de la sordera en una música/literatura que no nos ofrece nada para descifrar desde el *logos*, nos parece que Rancière es absolutamente moderno al existir una coincidencia entre su imperio estético en la literatura -aquel donde el significante (el ritmo y la música) reina por sobre el significado- con el rol para la música que Descartes determina en su *Compendio*: el de deleitar. Las siguientes son las palabras que dan comienzo al *Compendio* de música:

Su objeto es el sonido. Su finalidad es deleitar y provocar en nosotros pasiones diversas. Ahora bien, las cantilenas pueden ser tristes o alegres y no debe extrañarnos que suceda algo tan opuesto, pues los poetas elegíacos y los autores trágicos agradan *más* en tanto en cuanto excitan en nosotros una *mayor* aflicción. (2001: p. 55. Las cursivas son mías).

Luego de definirla en este siempre rebatible lenguaje, edificado a la base de argumentos, Descartes dedicará la mayor parte de aquel texto al análisis de la música

²⁰ *La política de la literatura*. p. 230. Las cursivas son mías.

²¹ *La política de la literatura*. pp. 232. Las cursivas son mías.

reducida a su fiable ser matemático, desglosado en relaciones de intervalos entre la altura y la duración de los sonidos. Es nuclear tener en cuenta la directa proporcionalidad entre afección y agrado que establece Descartes sobre el final de esta cita, toda vez que ésta se establece como norma válida que rebasa ambos polos: lo alegre y lo triste. Es la intensidad de la afección, leída siempre como agrado, lo que torna indiferente el valor de lo triste o lo alegre, sensaciones opuestas en un binomio por excelencia. En una lectura contemporánea, Rancière profundiza en las consecuencias de esta supremacía de lo estético, donde reina el no-saber y la indistinción:

Remite propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte. (...) las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Este sensible, desligado de sus conexiones ordinarias, es habitado por una *potencia heterogénea*, la potencia de un pensamiento que se ha vuelto extranjero a sí mismo: producto idéntico al no-producto, saber transformado en no-saber, *logos* idéntico al *pathos* (...) es el núcleo invariable de las identificaciones del arte que configuran originalmente el pensamiento estético. (2009, *Reperto de lo sensible* p. 24 – 25. La cursiva es mía).²²

Volvamos al racionalismo y con él a nuestro caso de estudio. Escribe Cortázar: “*Swing ergo soy*”.²³ Actualizando provocativamente, en forma de repetición variada y de la misma manera en que Descartes ha convocado la música y la literatura en su escritura filosófica, el escritor argentino, quién ha desempeñado además labores de traductor, profesor rural y de académico universitario, sugiere al interior de su literatura -pero ¿hasta qué punto puede ser *propia* una escritura?- anudar dos categorías *otras* del conocimiento: filosofía y música, representadas en dicha síntesis por un movimiento dialéctico, “el *ergo* de la francesita”²⁴, entre Duke Ellington²⁵ y el ya mencionado Descartes. Supinamente, la edición de

²² Bataille dice lo mismo de otra forma (2010, *El erotismo*. p. 30): “La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es *la eternidad, Es la mar que se fue con el sol*”. (las cursivas son del autor, quién cita a Rimbaud). Con respecto al sentido del epígrafe con que abrimos este capítulo, Didi-Huberman señala: “¿Los nombres del *duende* o de la “*vida otra*” en Bataille? Serán, entre otros, el *gasto* y el *erotismo*”. (*Arte de la vida otra*, p. 12. Las cursivas son del autor). Podríamos sumar entonces, la *poesía* a estos dos últimos nombres de la vida otra.

²³ 2016. *Rayuela*. p. 195.

²⁴ *Rayuela* p. 135. Las cursivas son mías.

²⁵ Compositor musical y director de orquestas, contemporáneo a Cortázar. La música de Ellington “suena” al interior de la novela *Rayuela* al momento en el que Oliveira, protagonista de la misma, pronuncia las palabras *Swing, ergo soy*.

editorial Cátedra de *Rayuela* que empleo para esta investigación, pone a pie de página “*cogito ergo sum*. A Descartes se alude varias veces en la novela como símbolo del racionalismo que Oliveira intenta superar”²⁶. Por supuesto, hay más que sólo eso: esta fórmula no agota las motivaciones de Cortázar para convocar al estrado literario ni a la música jazz ni al pensamiento filosófico de la modernidad, pero aquel aforismo parodiado, y quizá en este desliz se juega buena parte de la *tesis* de nuestra tesis, nos otorga *un* punto de apoyo, en el cual convergen *tres*, donde es posible *experimentar* la disolución de aquel punto, de su estabilidad y de su propia verdad, que es de carácter acontecimental, en la forma de un discurso. Sirva la siguiente imagen cortazariana, pronunciada por el personaje Persio de la novela *Los Premios*, para ilustrar nuestro planteamiento formal:

No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del calidoscopio. Pero antes de ceder y deshojarse ante una nueva rotación caprichosa, ¿qué juegos se jugarán entre nosotros, cómo se combinan los colores fríos y los cálidos, los lunáticos y los mercuriales, los humores y los temperamentos? (Cortázar, 2004, *Los Premios*, p. 39).

Ahora bien, aquel inmiscuirse del género narrativo de la mano de una figura retórica en el pensamiento Cartesiano, prosigue una larga tradición del uso de la literatura como depósito e instrumento de intensificación sensible de formas del pensamiento y el lenguaje, que se dirían filosóficas, especies de ensayos al interior de la ficción que van desde el *Discurso de las armas y las letras* del propio Cervantes²⁷, atravesando la buena cuota de discursos argumentativos al interior de las obras “ilustradas” de personajes en apariencia tan disímiles como Sade o Voltaire y rematando para el siglo XX en cierto capítulo del *Ulysses* de Joyce, cuyo principal contenido es la lectura crítica que hace uno de sus personajes con respecto a Shakespeare. Así, cualquiera de las ficciones referidas anteriormente podría ser considerada, en primera instancia, parte de un pensamiento crítico toda vez que más allá del lugar donde se libra la disputa por *la verdad*, se hallan vinculadas a una toma de posición: aquel fin -de carácter *tésico*- de ese medio que es el argumento.

²⁶ *Rayuela*. p. 135.

²⁷ En el capítulo número 38 de la primera parte del Quijote, titulado “Que trata del curioso discurso que hizo Don Quijote de las armas y las letras”. (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 2005, p. 525).

Estamos de acuerdo con Badiou en que “el acto filosófico está siempre *en la forma de una decisión, una separación, una distinción clara*. Entre el conocimiento y la opinión, entre opiniones correctas y opiniones falsas, entre la verdad y la falsedad, entre el Bien y el Mal, entre sabiduría y locura, etc.” y, también, que “el acto filosófico siempre tiene una dimensión normativa. *La división es también una jerarquía*”.²⁸ Es Christoph Menke quien sustrae la operación crítica -su división que es también jerarquización y su consecuente toma de posición- del terreno exclusivo de la filosofía, “la crítica no es una idea y menos un método filosófico especial, sino una operación fundamental para cualquier orientación normativa, es decir, para toda orientación por la diferencia entre el logro y el fracaso”.²⁹ Dicho de otra forma, el actuar filosófico siempre está en la forma de una decisión, una separación, desmembramiento del todo en sus partes, pero no toda decisión o separación forma parte necesariamente de un *método* de orden filosófico ni menos constituye filosofía. Dice Badiou, “los procedimientos que condicionan a la filosofía son los procedimientos de verdad, reconocibles como tales *en su repetición*”.³⁰

La escena de Joyce a la que hacíamos mención anteriormente es rescatada por Piglia, quien al ser consultado por el rol de la crítica en la escritura de ficciones, se pregunta “¿qué uso de la crítica hace un escritor? Ésa es una cuestión interesante. De hecho un escritor es alguien que traiciona lo que lee, *que se desvía y ficcionaliza*. (...) La discusión sobre Shakespeare en el capítulo de la biblioteca en *Ulysses*, y ese capítulo es para mí el mejor del libro, es un buen ejemplo de esa lectura *un poco excéntrica y siempre renovadora*”.³¹ Para Piglia, entonces, la escritura crítica surge desde una lectura divergente, excéntrica (por fuera de su centro) y concluye en una forma, quizá el ensayo, que tendría que conciliar en sí misma parte de ficción y parte de discurso de verdad, “la ficción trabaja con la verdad para construir *un discurso que no es verdadero ni falso*”.³² La principal diferencia entre crítica y ficción es que en esta última no se juega ninguna determinación sobre el asunto de la verdad (a pesar de

²⁸ Ambas citas extraídas de *La filosofía como repetición creativa* 2007, p. 3. Las cursivas son mías.

²⁹ 2011, *Estética y negatividad*, p. 160.

³⁰ *Manifiesto* p. 13. Las cursivas son mías.

³¹ *Crítica y ficción*, p. 11 - 12. Las cursivas son mías.

³² *Crítica y ficción*. p. 13.

que se trabaja desde ella), mientras que en aquella “el crítico trata de hacer oír su voz como si fuera una voz verdadera. Y convencer a los demás de que es verdad lo que dice”.³³

Para Quintiliano, la tríada que compone el dispositivo de la retórica y que constituye la labor del orador está conformada por un *delectare*, un *docere* y un *movere*.³⁴ En tanto aquello, este encauzamiento intencionado, táctico y técnico de cualquier discurso argumentativo a la base de su ornamentación habría de agradar, instruir y conmover en un mismo gesto. Toda vez que la labor del crítico *si es* hacer oír su voz como verdadera, la aparición de su propio relato -de verdad- al interior del relato -de ficción-, constituye un recurso propio de la retórica, entendida para estos efectos como las intervenciones propias del lenguaje sobre sí mismo que son necesarias para embellecer un discurso y, también, para hacerlo persuasivo. Es el tenor de ese gesto, el de levantar la voz y tomar la palabra -palabra condicionada en el siguiente caso por la situación de dirigirse a un superior- en que surge la necesidad de modificar el tono, suprimir dudas y estabilizar lo que se mostraba múltiple y endeble. En ese estilo es que Descartes escribe a sus superiores académicos, abdicando de *la duda por la verdad* en la filosofía y asimilando esta a su método:

Y finalmente, porque así me lo han pedido con gran interés algunas personas que saben que, para resolver cualesquiera dificultades en las ciencias, he cultivado yo cierto método, no nuevo, desde luego, porque nada es más antiguo que la verdad, pero del cual les consta que he hecho uso con frecuencia en otras cosas y no sin éxito; y por eso he creído un deber intentar algo en esta materia. (Dedicatoria de *Las meditaciones metafísicas*. Arsis. [1641] p. 4).

Aunque los gestos sensibles en la escritura crítica o científica no son únicamente de esta índole, y ya nos hemos referido a la narrativa autobiográfica implícita en las escrituras donde se juega el asunto de la verdad, valgámonos del recurso de la retórica en este apartado para una reflexión con respecto a la aparición de la razón o al menos la presentación de argumentos “lógicos” al interior del *uso estético intencionado del lenguaje*³⁵ para introducir el

³³ *Crítica y ficción*. p. 13.

³⁴ Citado en López-Cano, 2012: *Música y retórica en el barroco*. p. 34.

³⁵ Cortázar, 2017, *Obra crítica*, p. 33: “Propongo, para una mejor aprehensión de lo que sigue, entender por *literatura* y *obra literaria*, la actitud y consecuencias que resultan de la intencionada utilización estética del lenguaje”. Las cursivas son del autor.

tema de la oposición entre razón y sensibilidad que la duda cartesiana instruye como división fundamental operada al interior del sujeto moderno y que, veremos, será tema de la alegoría principal en la escritura de orden *metafísico* de Cortázar, específicamente en *Rayuela* y el conflicto de su protagonista por superar el racionalismo de raíz cartesiana. Así:

Pienso, luego existo. El aserto, acaso el más importante en la historia de la filosofía, aparece por primera vez en la cuarta parte de *El discurso del método* (1637), en francés (*Je pense donc je suis*), y después en la primera parte de los *Principios de filosofía* (1644), en latín (*Cogito ergo sum*) (...). Y como sabemos que Descartes suponía que pensar era una actividad ajena al cuerpo, su fórmula afirmaba la separación de la mente, “la cosa pensante” (*res cogitans*) del cuerpo no-pensante, eso que tiene extensión y partes mecánicas (*res extensa*). (Damasio. *El error de Descartes*. 1999: p. 276).

Esta oposición entre cuerpo y alma, desarrollada precisamente según la operación crítica propone entonces, en su mandatada jerarquía, la superioridad de la cosa pensante por sobre el cuerpo no-pensante. Por otro lado la oposición entre (1) esa filosofía que, a pesar de ser su lenguaje, constituye en principio un ejercicio eminentemente metafísico, que excede la *physis* en tanto no es exterior a nosotros y que constituye el libre tránsito del pensamiento, y (2) la transformación de aquel pensamiento en cosa, en objeto cognoscible, un “él” sin rostro, como puede ser el carácter tésico del presente texto, vuelta cosa en el totémico objeto que conocemos como libro, cuyo ser material posibilita, además, la existencia de la tradición escrita que conocemos como historiografía.

Para ambos casos, tanto en el lenguaje físico, expresado en la voz o la letra, o en el lenguaje meta-físico y silente del pensar para sí mismo, ocurre que su posibilidad de puesta en juego se halla comprometida en su base con una relación arbitraria de un significado, que se escapa o se presta a interpretaciones, con *su* significante, que es la estabilización en sonido o posibilidad de sonido³⁶ de aquel sentido. Así, el pienso luego existo, que mirado más de

³⁶ El lenguaje, lo sabemos, primero sonó y después -mucho después- fue escrito. Dice Johann Gottfried Herder: “Aunque después el lenguaje se hizo más regular, monótono e hilvanado, continuó siendo siempre una especie de canto, como lo atestiguan los acentos de muchos primitivos. Que de ese canto, posteriormente ennoblecido y refinado, surgieron la poesía y la música más antiguas lo ha demostrado ya más de uno. El filósofo inglés que ha proclamado en nuestra época este origen de la poesía y de la música hubiese podido sacar el máximo rendimiento si, en vez de sostener su sistema enlazando poesía y música en un punto de convergencia desde el que ninguna de las dos puede manifestarse correctamente, hubiese abordado el origen de ambas a partir de la naturaleza entera del hombre”. (1982, *Obra selecta*, p. 19). Al filósofo inglés que Herder alude es en realidad el escocés Thomas Brown.

cerca es un (yo) produzco lenguaje luego (yo) existo, se encuentra agujereado también por todas las condiciones materiales de orden sensible en el sonido que contribuyen, aún más, a desestabilizar o distorsionar la relación con su significado. Luis Advis, filósofo y músico, reconoce al menos cuatro de ellas: intensidad, duración, timbre y altura.³⁷ A ello, añade:

En la lectura de un trozo en verso o en prosa, podrán estar confluyendo las más diversas precisiones suspensivas o resolutivas, o aparentemente resolutivas, que dependerán de estos factores, algunos de los cuales, por mínimos que sean, tendrán una realidad incontestable (...) y que revisten gran interés en las implicancias emocionales del concepto de tensión y ritmo. (*Displacer y trascendencia*, p. 40).

1.2: Escritura y ritmo

“*Yo escribo*. Dan ganas de contestar con lo más breve y lo más insolente del contragolpe inglés: *So what?*”

Cortázar.³⁸

Vimos ya como Badiou propuso la separación y la jerarquización en tanto forma del actuar filosófico. Posteriormente, y poniendo en el centro del asunto al discurrir temporal como condicionante del discurso filosófico mismo, Badiou complementará aquella idea con respecto a la forma sugiriendo la siguiente analogía del desarrollo de la filosofía con una de las formas características de la música clásica:

Si el acto filosófico es formalmente el mismo, y el retorno de lo mismo, debemos tener en cuenta el cambio del contexto histórico. (...) Esa es la razón por la cual podemos finalmente hablar de una repetición creativa. Hay algo invariable en la forma de un gesto, un gesto de división. Kant dijo que la historia de la filosofía era un campo de batalla. ¡Sí, lo es! Pero es también la repetición de la misma batalla, en el mismo campo. Quizá una imagen musical pueda ayudar. El desarrollo de la filosofía está dado en la forma clásica de tema y variaciones. Repetición, el tema, y novedad constante, las

³⁷ 1978, *Displacer y trascendencia en el arte*, p. 27. Respectivamente estos parámetros son traducibles en términos físicos a decibeles, segundos (o minutos, etc.), espectro armónico y hertz.

³⁸ *El examen*. p. 38. En la cita se alude a dos temas recurrentes en la narrativa de Cortázar: el Jazz y el boxeo. Hay una clara alusión al tema homónimo (*So what*) que abre el icónico disco *Kind of blue* del trompetista Miles Davis (disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=yIXk1LBvlqU>).

variaciones. (*La filosofía como repetición creativa*. p. 4, las cursivas son mías).

Si bien la reiteración es la forma por excelencia de la monotonía, un-tono, su contraparte, la variación, permite evidenciar que ha tomado lugar algún tipo de desplazamiento (Badiou: *un paso más hacia adelante*³⁹) o, yendo a nuestro caso, que a lo sumo una actualización del tipo de pensamiento que pueda constituir filosofía ha ocurrido en su respectivo presente. Por otro lado, de este mismo concepto de la actividad intelectual en tanto que desplazamiento se sigue la comprensión del pensamiento mismo como una actividad de orden metafísico en su condición de movimiento del pensar. Nuevamente Badiou:

La dialéctica, cuyo preámbulo obligado son las matemáticas, no es otra cosa que el movimiento racional y lógico del pensamiento (...) este movimiento puede ser calificado de “meta-físico” en el sentido original de la palabra (llega más allá de lo que es reducible a una física científica). (*Metafísica de la felicidad real*, p. 9).

Al rastrear aquel vínculo entre movimiento del pensar y metafísica, es Aristóteles quien en principio amplía el margen de acción del concepto *movimiento* al sustraerlo del terreno de la *physis* y situarlo a su vez como la consecuencia de una las *primeras causas* de su *Metafísica*.⁴⁰ Posterguemos en este momento el asunto del tono inasible y misterioso propio de estas primeras causas, y de su consecuente e indiscernible fascinación, para centrarnos en el asunto del movimiento. Dice Aristóteles ya en los primeros capítulos de su metafísica:

Se ve que todos estos filósofos han tomado por punto de partida la materia, teniéndola como causa única. Una vez en este punto, se vieron precisados a avanzar y entrar en nuevas indagaciones. Es incontestable que toda destrucción y toda producción proceden de algún principio (...) Porque, ciertamente, *el sujeto mismo no puede ser autor de sus propios cambios*. Ni la madera ni el bronce, por ejemplo, son la causa que les hace mudar de estado al uno y al otro;

³⁹ *Manifiesto*, p. 11: “No sólo mantengo que la filosofía es hoy posible, sino además que esta posibilidad no tiene la forma de la travesía de un final. Se trata, al contrario, de saber lo que quiere decir: dar *un paso más*. Un solo paso. Un paso en la configuración moderna, que vincula, desde Descartes, a las condiciones de la filosofía los tres conceptos nodales que son el ser, la verdad y el sujeto”.

⁴⁰ Estas son cinco: la esencia, la materia, el sujeto, el principio del movimiento y el bien y son motivo de estudio de la filosofía toda vez que constituyen lo más científico que existe. Por ellas conocemos las demás cosas, pero no llegamos a conocerlas a ellas en sí.

no es la madera la que hace la cama, ni el bronce el que hace la estatua. Buscar esta otra cosa es buscar otro principio: el principio del movimiento. (2017: p. 23. Las cursivas son mías).

Así, el movimiento, representado y entendido además como *cambio*, sería la consecuencia física y palpable de algún mecanismo de orden metafísico. El movimiento precisa de una causa que rompa su inercia, que la primera ley de Newton sitúa en la física, y en el lugar de aquella causa hay una incógnita (una *equis*, para graficarla matemáticamente) de orden supra material por despejar. A pesar de no resolver aquella ecuación, que para nuestro caso es la filosofía, aun se mueve a lo sumo por causa de su transcurrir en la condición temporal y material, donde transcurre igualmente la historia grande, indiferente a su posterior escritura. Ahora bien, en consideración del movimiento y el transcurrir como elementos generadores de forma, tiempo y escritura son también lugares donde resulta válida la analogía del *río* propuesta por Heráclito como imagen del permanente transcurrir y como reflejo de la vida misma del ser. Por otro lado, *río* es también palabra que comparte tanto la raíz etimológica como bastante del sentido del concepto de la palabra *ritmo* que estamos por desarrollar.

Reflexionando sobre la forma de aquel discurrir temporal es que Borges⁴¹ escribe dos poemas que llevan por título *Heráclito*, de los cuales extraemos las siguientes citas: “[Heráclito] Se detiene. Siente con el asombro de un horror sagrado que él también es un río y una fuga. (...) Heráclito no tiene ni ayer ni ahora.” (p. 465) Y también: “¿Qué trama es ésta del será, del es y del fue? ¿Qué río es éste por el cual corre el Ganges? ¿Qué río es éste cuya fuente es inconcebible? (...) Corre en un sueño, en el desierto, en un sótano. El río me arrebató y soy ese río”. (p. 297). En aquella lectura, llevada a escritura en poema, la subsunción del ser en su medio -la subsunción de un ritmo en otro ritmo⁴²- comparte la impronta propia de la experiencia mística en la cual el ser *aspira a fundirse en uno con el todo (horror sagrado)*⁴³,

⁴¹ 2015, *Poesía completa*.

⁴² *Ser y ritmo*. Escribe Constanza Michelson: “No hay manual para la vida. Hay saberes sí, contrasaberes también. Pero pensar es otra cosa. Es la experiencia de un cuerpo que se desplaza por una escritura previa –la cultura que nos antecede– y hace su interpretación, su equilibrio. Lo que traemos de novedad al mundo es un ritmo, no un poder sobre el mundo. Por eso el deseo que trae alegría, no es el ligado al poder –que, en todo caso, es indiscutible que sí excita–, sino el ritmo”. (Disponible en: <https://www.elmostrador.cl/destacado/2022/12/11/sexy/>)

⁴³ Kundera propone otra escena de orden fluvial asociada a la mística: “llegó a un arroyo y se tumbó en la hierba. Llevaba ya bastante tiempo allí y tenía la sensación de que la corriente penetraba dentro de ella y arrastraba

mientras que opuestamente y a su vez, esta pertenencia del ser al todo, ocurre en forma de simultaneidad y obligación e involucra la coexistencia de dos esquemas de movimiento distintos en permanente fricción y desacomodo: el ritmo del mundo y el ritmo del ser. El ser es entonces también lidiar con aquella imposibilidad de encuadrar aquel desajuste entre sujeto y mundo, esa dialéctica carente de una consecuente síntesis de orden práctico, cuya frustración es perceptible sensiblemente para el sujeto en la in-corporación de aquel ritmo otro. Así, “En el deseo de adecuar lo que en el fondo es inadecuable, está la presencia de la expectativa, con todas sus implicancias de *insatisfacción*”.⁴⁴

Por otro lado, es el mismo Borges quien ilustra la contienda mayor de esta *repetición de la misma batalla, en el mismo campo* que es la forma en que se desarrolla la filosofía:

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquellos es el mapa del universo. (...) A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. (...) Como es de suponer, tantos años multiplicaron hacia lo infinito las posiciones intermedias y los distinguos; cabe, sin embargo, afirmar que para el realismo lo primordial eran los universales (Platón diría las ideas, las formas; nosotros, los conceptos abstractos), y para el nominalismo, los individuos. (1980: *Nueva antología personal*. p. 268).

Borges incluso va un paso más allá y se anima a dar un veredicto a favor de una de las partes: “el nominalismo, antes la novedad de unos pocos, hoy abarca a toda la gente; *su victoria es tan vasta y fundamental que su nombre es inútil*”.⁴⁵ Aquel movimiento que describe la filosofía en su desarrollo histórico, similar al movimiento pendular en lo que tiene de reiteración en su oscilar de un lado a otro, es entonces y de todas maneras un movimiento ordenado y condicionado por ciertos límites orientados por el principio de acción y reacción de la tercera ley de Newton, que podríamos ilustrar dinámicamente -y para llevarlo al terreno de la guerra kantiana- en los conceptos de golpe y contragolpe. Por ello, constituye una

consigo todos sus dolores y su suciedad: su yo. Un momento particular, inolvidable: olvidaba el yo, perdía el yo, estaba sin yo; y en eso consistía la felicidad”. (Kundera 1992, *La inmortalidad*. p. 303 - 304).

⁴⁴ Luis Advís, 1978, *Displacer y trascendencia en el arte*, p. 25. Las cursivas son mías.

⁴⁵ 1980, *Nueva antología personal*, p. 269. Las cursivas son mías.

manera determinada del desplazamiento y excluye otras formas como el movimiento caótico o el movimiento rectilíneo uniforme. La reiteración incesante de este oscilar pendular es también válida para la experiencia vital misma que Kundera aproxima, de la misma forma musical que Badiou propone para la filosofía:

Y eso es la vida: no se parece a una novela picaresca en la que el protagonista se ve sorprendido, de capítulo en capítulo, por acontecimientos siempre novedosos que no tienen denominador común alguno. Se parece a lo que los músicos llaman *variaciones sobre un mismo tema*. (...) es una pura ilusión pretender empezar en medio de la vida una “nueva vida” que no se parezca a la anterior, empezar, como suele decirse, desde cero. Su vida estará siempre construida del mismo material, de los mismos ladrillos, de los mismos problemas, y lo que en un primer momento les parece “una nueva vida” resultará muy pronto ser una simple variación de la anterior. (*La inmortalidad*, p 322 - 323).

Ahora bien, para ir al núcleo del asunto en lo que respecta a la percepción sensible de lo que se nos presenta como repetición y su relación con lo rítmico, consideramos como central el concepto de *beat*⁴⁶ o pulso que no es otra cosa sino la reiteración regular del sonido (o del movimiento que lo genera) en unidades iguales, *isocrónicas*, mensurables matemáticamente según la cifra que nos proporcione un metrónomo.⁴⁷ Sobre un pulso así, firmemente establecido, es que se desarrolla la mayoría de la danza y, salvo honrosas excepciones, prácticamente la totalidad tanto de la música de tradición escrita hasta la segunda mitad del siglo veinte, así como la música de tradición oral o la música popular.

Por ejemplo, el factor conciliador del beat es empleado de contra por la corriente minimalista estadounidense frente a los compositores de vanguardia, quienes buscan emanciparse del sonido musical y rítmico entendido como límite. La actitud de restauración rítmica por parte de ciertos compositores es interpretada de la siguiente manera:

Si [John] Cage percibe una desconexión temporal de los acontecimientos, Steve Reich reconciliará esta desconexión a través

⁴⁶ Literalmente, golpe o golpear (*to beat*).

⁴⁷ La cifra que entrega aquel mecanismo corresponde a cuantos *beats* ocurren por minuto. Hay un metrónomo digital disponible en línea por si se quisiera hacer el experimento: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=google+metronome>.

de una constante rítmica, es decir, a través de un acuerdo temporal. En esta desconexión *no puede no haber contacto* y es este contacto, justamente, el que vuelve a crear, frente a la percepción, una continuidad, un encuentro, la objetividad: el objeto rítmico o el *beat*. (Celedón, 2016, *Sonido y acontecimiento*, p. 65). Las cursivas son mías.

Retengamos por un instante lo anterior: la desconexión (entre ser y acontecimiento para Celedón, quién lee a Badiou, pero válido también para cualquier tipo de discontinuidad) implica de alguna manera su opuesto total que es el contacto. Así, si bien de pulsatividades regulares se constituye la base del cuerpo humano mismo, regular es el pulso del corazón, de la respiración o del caminar, por más que este pulso se pueda acelerar o frenar a voluntad, ocurre por otro lado que pensando en los orígenes históricos del Jazz, regular es también tanto el ritmo de la marcha militar, sus fanfarrias de bronces y percusión -en particular aquellas de la guerra civil estadounidense- y el ritmo del trabajo forzado sobre el cual se suele cantar. El concepto de ritmo se encuentra entonces en medio de lo que puede ser la libertad absoluta del cuerpo para sí o la sujeción del mismo a la regularidad:

Los teóricos del ritmo han reparado a menudo en su elemento liberador y dionisíaco, pero aún está por escribir la historia del ritmo como fuente de control y poder social. Se debe al historiador Johan Huizinga la hipótesis según la cual la introducción de los tambores entre las filas de los soldados señaló el fin de la era feudal de la caballería y el inicio de *la guerra moderna*, con su coordinación entre regimientos y su estricta disciplina militar. Quizá los ritmos tenues y constantes de la música de oficina (¿no es la música ambiental el canto de trabajo de nuestra época?) sirva hoy para ejercer un sutil control sobre el oficinista de la sociedad postindustrial. (2012, Gioia, *Historia del Jazz*, p. 20). Las cursivas son mías.

Así, y al igual que en esta contradicción evidente del ritmo como elemento emancipador y limitante a la vez, Luis Advis aproxima la siguiente introducción al concepto de ritmo destacando en él su estructuración desde la simultaneidad de dos fenómenos que pueden parecer diametralmente opuestos, movimiento y restricción del movimiento:

Si nos preguntáramos acerca del sentido que tiene la palabra *ritmo*, podríamos pensar que esta conlleva como carácter genérico la idea de algo que sugiere un discurso temporal o espacial, un movimiento; aún más, podríamos pensar también que este transcurso no

implicaría un movimiento continuo sin articulación, sino que debiera estar enmarcado. (...) De ese modo, la concepción de movimiento (fluido) ordenado (limitado), constituye al *ritmo* en un fenómeno en el cual acción y pasión, movimiento y detención, no serían hechos antagónicos, sino factores coadyuvantes y necesarios que se imbricarían armónica y simultáneamente. (1978, *Displacer y trascendencia*: p. 16 - 18).

El movimiento de orden rítmico, entonces, está constituido por un desplazamiento que es medido por los límites que se le imponen. Nos hemos referido anteriormente a la palabra *Tesis* en su principal significado, el de cese del movimiento dialéctico que es la forma de la filosofía y que constituye una toma de posición que ha sido edificada por medio de razones. Cercana a esta definición es la que propone la Real Academia para dicha palabra en primera instancia, “Conclusión, proposición que se sostiene con razonamientos”. En acepciones posteriores, razón por la cual convocamos al diccionario a este lugar, admite también una significación musical: “f. Mús. *Golpe en el movimiento de la mano* con que se marca alternativamente el compás”. Dicho golpe en el aire es el que quiere graficar un *beat*, un pulso musical silente -nada suena al golpear el aire- y es usado en su gestualidad por el director musical. Marquemos esto último: un *beat* es equivalente a un movimiento de orden tésico. Finalmente, el diccionario hace mención a la *Novela de tesis*, “Novela que se plantea como objetivo principal el desarrollo de una determinada opinión o ideología”.⁴⁸

Ahora bien, se puede pensar que la presencia de alguna tesis al interior de la novela pueda hacerla acreedora de alguna catalogación que la distinga de otras, como aquél índice de Borges, siguiendo la idea de que la novela moderna *se plantee un objetivo principal*⁴⁹, como Descartes lo pensaba para la música. Pero también el asunto de la palabra *tesis* al interior de la práctica escritural deriva hacia otro aspecto más crucial, y curiosamente musical, que es su propia inmersión en un concepto de ritmo que trasciende la simplicidad del binomio rápido/lento. Para el escritor Haruki Murakami:

El ritmo nace por la combinación de las palabras, de las frases y de los párrafos, por la oposición entre lo duro y lo blando, lo ligero y lo

⁴⁸ Extraído de: <https://dle.rae.es/tesis>. Las cursivas son mías.

⁴⁹ Cortázar: “No hay propiamente hablando *novelas de ideas*. Las ideas son elementos científicos que se incorporan a una narración cuyo motor es siempre de orden sentimental. Lo enuncia inequívocamente una antigua, hermosa novela: “Canta, oh musa, la *cólera* del pálido Aquiles...”. (*Obra crítica*, p. 58).

pesado, por el equilibrio y el desequilibrio, *por la puntuación y el uso de tonos distintos*. (...) Soy un gran aficionado al jazz y por eso en mi escritura determino en primer lugar el ritmo. (2020, *Música, sólo música*: p. 116). Las cursivas son mías.

Es el tránsito ordenado entre una oposición binomial, lo duro o blando o lo ligero o pesado, tanto en el significado como en el significante, en cada uno por separado y en ambos a su vez, lo que determina un movimiento de orden rítmico en la escritura misma, y en la lectura, como veremos más adelante. Si bien el ritmo puede variar de infinitas formas, la posibilidad de la configuración de rítmicas contrastantes están formadas a la base por la misma disposición formal, bastante similar -no nos atrevemos a decir idéntica- a aquel movimiento que da forma de tema con variación a la filosofía que es la oscilación dialéctica en el transcurso temporal.

En aquel mismo sentido es que Luis Advis rescata desde la tradición filosófica un rol rítmico para el concepto de *tesis* que es el sentido musical de aquel concepto, originado desde la danza, y que se encuentra operando en el siguiente sistema de movimiento:

En la tradición griega, además, no sólo existe la correlatividad implícita de estos dos conceptos, fluido y límite, transcurso y contención, sino que también se han planteado explícitamente los dos elementos fundamentales que prestan definitiva consistencia al hecho rítmico primario: Arsis y Tesis. Estos dos términos, propuestos por Aristóteles, se referían primitivamente al núcleo elemental del movimiento coreográfico; posteriormente Arsis (elevación del pie) y Tesis (colocación del pie sobre el suelo), *variaron su significación* hasta llegar con Marciano Capella (“Arsis est elevatio, thesis depositio vocis ac remissio”) y con San Isidoro de Sevilla (“Arsis est vocis elevatio, id est initium; Thesis vocis positio, hoc est finis”), a designar *los elementos de altura e intensidad en la música y en la literatura*. (*Displacer y trascendencia*, p. 18). Las cursivas son mías.⁵⁰

En lo anterior, Advis es enfático y tajante: “debe verse sólo en la reiteración del núcleo ársico-tético la posibilidad de la *experiencia rítmica*”.⁵¹

⁵⁰ En el original las citas en latín no están en cursiva.

⁵¹ *Displacer y trascendencia*, p. 19. Las cursivas son mías.

En nuestro trabajo, ambas palabras serán empleadas no sólo desde el punto de vista de su materialización en la obra de arte (Alzar y Dar en un secuencia musical; sílabas acentuadas e inacentuadas en un poema, etc.) sino desde una significación más profunda: como dos entidades abstractas. Así, el sentido de *Arsis* será el de *impulso hacia*, impulso que supondrá una preparación y un cierto transcurso (suspense) que adquirirá una consistencia definitiva con la *Tesis*, cuya significación más específica será la de detención, resolución o límite. (*Displacer y trascendencia*, p. 18 - 19).

La figura de pie que se eleva (*arsis*) para luego pisar (*tesis*) y la reiteración de ese núcleo arscotético cuyo resultado es el *caminar*, no es de uso exclusivo de la danza, si no que también nos retrotrae hacia otra relación entre ritmo y filosofía en la manera en que aquel movimiento absolutamente físico y repetitivo es utilizado y convertido en método por Aristóteles, quién trastoca la simpleza del caminar en el método *peripatético*, suerte de contra-tiempo en pulso *andante* para el ritmo lento del pensamiento, que bien podría ocupar el lugar de la *equis* en el dilema que ya abrimos por dilucidar la incógnita causa que tiene por efecto el pensar. Ya lo decía el mismo Aristóteles “*el sujeto mismo no puede ser autor de sus propios cambios*”.⁵²

Por otro lado, siguiendo con Aristóteles, lo totalmente opuesto al movimiento sería “aquello que es enteramente indivisible pero ocupa una posición (*thesin ekhon*) [y] es llamado punto (*stigmé*)”.⁵³ Ahora, si bien estamos a punto de echar por tierra la idea de que haya, por fuera de las pesquisas de la física teórica de la cual tomamos respetuosa distancia, cualquier cosa determinada por el número uno que no sea un infinito en sí⁵⁴, también apuntamos aquí la idea de que la imposibilidad de movimiento, la quietud del punto, únicamente es posible en términos metafísicos. Por otro lado, si bien destacamos la no variación de aquello que se nos presenta como punto, también, como propone Szendy en su sugerente estudio *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación* (2016), ocurre que la palabra punto o el verbo puntuar involucran también gestos de otra índole:

⁵² *La metafísica*, p. 23.

⁵³ Citado por Szendy, 2016, *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*. p. 58

⁵⁴ De la misma forma en que podemos comprender teóricamente el concepto de *átomo* en su formulación original como un ente sin división posible.

aquellos equivalentes al latín *punctum* que son *stigma* o *stigmé*, [son] derivados del verbo *stein* (...) se debe igualmente prestar oído a todos los otros alcances de este verbo, que quiere decir picar [*to sting*], tatuar, marcar una impresión, esto es contorsionar o cubrir de equimosis. (*A fuerza de puntos*, p. 12).

En otras traducciones, Szendy hace hincapié en la existencia de una violencia inicial en el gesto de puntuar, que en su equivalencia al golpe, encuentra en la intensidad de su agresión la posibilidad de poder predicar de sí mismo su existencia propia, su certeza de ubicación como característica principal del punto. Con respecto a movimiento y detención (o puntuación) en la literatura, es que Cortázar introduce el concepto de lector-hembra⁵⁵ por medio de la analogía entre fotografía en tanto que detención⁵⁶ y cine como desplazamiento:

dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine (como le hubiera gustado tan enormemente al lector que él llamaba el lector-hembra) significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto. (*Rayuela*, p. 646)

Volveremos más adelante sobre la idea de concebir la experiencia en tanto que puntuación, así como también sobre el lector-hembra. Ahora bien, ya que hemos llamado la atención sobre dos maneras en que Badiou define una forma para la filosofía, separación para su actuar y tema con variación para su desarrollo, detengámonos un instante más junto a su escritura para introducir acá el asunto del ritmo en la escritura filosófica:

Una tarea muy importante de la filosofía es el de tener la vocación de hacer más lento el pensamiento, establecer su propio ritmo. En sus tendencias contemporáneas, la filosofía se esfuerza por seguir el curso del mundo. Está cautiva de los tiempos modernos, tiempos que son a la vez entrecortados, segmentados y rápidos. *La vocación de la filosofía, en la medida de sus posibilidades, es establecer un tiempo que se dé tiempo, es decir un pensamiento que se dé el tiempo de la lentitud de la investigación* y de lo arquitectónico. Esta construcción de un tiempo propio es, en mi opinión, el principio rector del estilo

⁵⁵ Oliveira: “¿Para qué sirve un escritor sino para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos sino para ayudar en lo posible a esa destrucción?”. (*Rayuela*, p. 614).

⁵⁶ Analogía fotográfica que también emplea Szendy para abrir su estudio, en asociación con el boxeo. Ambos actos, fotografiar y golpear con puños, constituyen formas de la puntuación: “La escena es casi insostenible, el rostro de Jake no es más que una sangrante fuente de donde no paran de surgir nuevos chorros mientras que innumerables ampollitas-flashes estallan alrededor del ring, iluminan, acribillan desde todas partes al boxeador que apenas se mantiene en pie, *descomponiendo su lento desplome en una serie discreta de imágenes estroboscópicas*”. (*A fuerza de puntos*, p. 7). Las cursivas son mías.

que se le puede exigir a la filosofía de hoy. De nuevo, la experiencia más corriente viene en nuestra ayuda: ¿ser dueño del propio tiempo no es, después de todo, una condición de la felicidad? ¿No es eso lo que los patrones siempre les han negado a las masas de dominados? (*Metafísica de la felicidad real*: p. 40 - 41). Las cursivas son mías.

Entonces con respecto al tiempo cotidiano, el de la filosofía es también un contra-tiempo, que si bien abreva del acontecer de la realidad material, precisa para su constitución no únicamente del distanciamiento de aquella realidad, sino que además la conformación de un espacio y tiempo virtuales, “metafísicos”, donde el pensamiento pueda volver libremente sobre sí, lo cual demanda no únicamente una inversión de tiempo, en tanto que tiempo de trabajo, sino que además involucra la necesidad de una temporalidad exenta de prisas y exigencias con respecto al ritmo vertiginoso que nos reclama desde lo exterior. Es en el ritmo de la lentitud donde es posible la exploración del propio ser, desde donde emerge la posibilidad de la autonomía del pensamiento y el posterior actuar en consecuencia del mismo.

En el mismo sentido de emancipación subjetiva inherente al ritmo lento, este ocurre de igual manera en la música de tradición escrita con consecuencias dificultosas para los intérpretes musicales toda vez que la interpretación musical en conjunto corresponde a un movimiento colectivo y coreografiado, opuesto al surgimiento de sonidos individuales en favor del sonido del conjunto, hecho que justifica el arbitraje del director de orquesta. El siguiente es un breve extracto de un diálogo entre el escritor Murakami y el director de orquestas Seiji Ozawa, quienes comentan distintas interpretaciones del primer concierto para piano de Johannes Brahms: “MURAKAMI: Al tocar tan lento da la sensación de que, en cualquier momento, *todos se van a poner a tocar como les parezca*. OZAWA: Exacto. Está a punto de que ocurra”.⁵⁷

Ya que hemos desglosado la propuesta de Badiou para la forma y ritmo de la filosofía, estamos en condiciones de aventurar uno de los puntos más cruciales que involucra la lentitud del ritmo y la forma del tema con variaciones para la filosofía en relación a la valoración que se sugiere para dicha forma y ritmo en la música misma. Así lo propone Kundera:

⁵⁷ *Música, sólo música* p. 30. Las cursivas son mías.

El camino de las variaciones conduce a ese *otro* infinito, a la infinita diversidad interna que se oculta en cada cosa. (...) La forma de la variación es una forma de concentración máxima y permite al compositor hablar solo de la cosa en sí, ir directamente al núcleo de la cuestión. El objeto de la variación es un tema que con frecuencia no tiene más de dieciséis compases, Beethoven va hacia dentro de esos dieciséis compases como si penetrase por una sima hacia el centro de la tierra. El camino de este otro infinito no es menos azaroso que el camino de la epopeya. Así desciende el físico a las milagrosas entrañas del átomo. Con cada variación Beethoven se aleja más y más del tema original, que no se parece más a la última variación que una flor a su imagen bajo el microscopio. El hombre sabe que no puede abarcar el universo (...). Lo que le parece más insoportable es estar condenado a dejar pasar de largo también el otro infinito, el cercano, el que está al alcance de la mano. (...) Pensábamos en el infinito de las estrellas y no nos ocupábamos del infinito de papá. (2013, *El libro de la risa y el olvido*. p. 216 - 217)⁵⁸

Esta búsqueda de lo infinito interior nos pone también frente a la imposibilidad de asir la totalidad de lo que se nos presenta como uno, fenómeno que Advis denomina como *trascendencia* en el arte. El fenómeno que ocurre en este lugar es similar a lo que en matemática es denominado la *densidad del número racional* y es fuente principal de lo que Advis entiende como el *displacer* en el arte:

Toda aprehensión del objeto estético o imagen estética implica, pues, el afán comprensivo de la totalidad de aquel objeto; de allí que la claridad trascendente de los mundos expresivos del arte constituya un nuevo sesgo de lo displacentero, en la medida en que el receptor, y aun el creador, desde el proceso conflictual mismo de la experiencia expectante, deben enfrentar la necesidad de un todo que nunca puede entregárseles. Este anhelo de comprensión (...) está comprometido con la naturaleza más íntima de lo humano y puede vincularse genéricamente con otras experiencias vitales como la experiencia intelectual y la experiencia mística. (*Displacer y trascendencia*, p. 14)

Retengamos, marquemos, por un instante la imagen del uso del microscopio traída por Kundera como una analogía entre la profundidad del trabajo de investigación tanto

⁵⁸ John Cage: "Tenemos en Occidente este asunto de tratar de averiguar, entre una pluralidad de acontecimientos [*plurality of events*] en el tiempo y el espacio, cuál de ellos es el mejor. Y luego nos pensamos de manera separada y deseamos avanzar hacia él. Pero en la filosofía de Kegan que toma Suzuki, cada ser, ya sea sentiente [*sentient*] como nosotros, o no-sentiente [*non-sentient*] como los sonidos y las rocas, es Buda: y esto no significa nada espeluznante. Significa simplemente que se está en el centro del universo. Por lo tanto, tenemos que en la filosofía de Kegan hay una pluralidad sin-fin de centros, cada uno valorado como un mundo [*each one World- honored*]". (Citado por Celedón, 2018, *Sonido y acontecimiento*, p. 63).

científica como artística, así como de sus consecuentes y simultáneas experiencias estéticas e intelectuales.⁵⁹ El ritmo de aquella *indagación* en el infinito de cada cosa, el infinito interior de lo uno -no el infinito de las opiniones o de lo narrable-, precisa entonces ocurrir en el ritmo lento de la investigación y de lo arquitectónico que Badiou situaba anteriormente. Más allá que la música en su performatividad se nos pueda presentar como fluida o en un tiempo rápido, aquí la indagación que está en juego, la búsqueda beethoveniana, se encuentra manifestada en el ritmo pausado de la edificación arquitectónica plasmada en la escritura musical, proceso de composición amplificado en su profundización e intensificación del pensamiento figurativo (la amplificación del *ponerse a tocar como le parecía*) precisamente por la sordera del mismo Beethoven.

Por otro lado, en la música jazz de estilo *swing*, la búsqueda lenta y repetitiva si bien contrasta radicalmente con el tiempo rápido y sincopado en que se nos presenta en su acontecer sonoro, se encuentra presente en la forma del aprendizaje de la música popular de tradición oral donde la repetición variada se halla tanto en la transmisión de generación a generación⁶⁰ como en la forma del estudio de la improvisación que se enfrenta tradicionalmente a base de repeticiones. De igual forma, la improvisación en vivo dentro de los márgenes del *swing jazz* no es otra cosa sino dos repeticiones variadas a la vez: la interpretación hermenéutica subjetiva, el *solo* de jazz, que es en principio una variante del tema principal ejecutado *en conjunto* tanto al principio como al final de cada composición y, por otro lado, la presentación de dicha interpretación como una porción del lenguaje musical mismo, precisamente de ese repetido hasta la náusea⁶¹ en el estudio personal, como *una entre tantas posibilidades* de la música que podría ser tocada en su respectivo aquí y ahora y encajar de igual manera con el conjunto sonoro de base.

⁵⁹ La fruición al interior de estas actividades de pensamiento abstracto existe, Badiou (*Manifiesto*, p.32) “Si se considera, por ejemplo, un gran teorema de la matemática moderna, supongamos, puesto que es de mi especial interés, el que demuestra la independencia de la hipótesis del continuo (Cohen, 1963), encontramos una concentración de pensamiento, una belleza inventiva, una sorpresa del concepto, una ruptura arriesgada, en resumen una estética intelectual de tal magnitud, que podríamos compararlo a los mayores poemas de este siglo, a las audacias político-militares de un estratega revolucionario o a las emociones más intensas del encuentro amoroso”.

⁶⁰ Kundera: “El telegrama era un juego al que jugaba entre los cinco y los siete años: los niños se sentaban en fila y uno le susurraba a otro una frase que éste luego pasaba en voz muy baja a un tercero, el tercero a un cuarto, hasta que el último la decía en voz alta y todos se reían de la diferencia entre la frase inicial y su transformación final”. (*La inmortalidad*, p. 326)

⁶¹ La náusea como consecuencia del *cansancio* en consideración de la ejecución musical en tanto que trabajo: de la falta de aliento del músico de vientos, del agotamiento del percusionista. El desarrollo del protagonista de la película *Whiplash: música y obsesión* (2014. dir. Damien Chazelle), es un buen ejemplo de esto.

1.3: Experiencia rítmica y *swing*

“De lo perdido, de lo irremediablemente perdido, sólo deseo recuperar la disponibilidad diaria de mi escritura, líneas capaces de cogerme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más”.

Roberto Bolaño.⁶²

En lo que respecta a aquel sentido en que orientamos anteriormente el método de la peripatética aristotélica, aunque muchos siglos después, para Cortázar esa ritmicidad que es previa a la formulación del *Logos*, su versión personal de la posible “causa primera” que dispara el movimiento de la escritura, no posee el carácter templado de la caminata y nos pone en el terreno de la música una vez más

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. (...) inmediatamente se inicia el swing, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo (...) Ese balanceo, ese swing en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. (*Rayuela*, capítulo 82)

Por un lado, aquí tenemos una primera aproximación extra musical al concepto de *swing* como particular movimiento de balanceo: tal es su traducción literal desde el idioma inglés, *to swing* en tanto que acción es columpiarse, una forma específica del movimiento pendular. Visto así el asunto, Cortázar rescata el ritmo *swing* desde su rol ordenador y limitante de aquello que en el pensamiento se presenta como fragmentario e impulsivo.

Por otro lado, y en oposición al ritmo de la filosofía que nos impulsa a el retorno y la reiteración del pensamiento sobre sí, el de la literatura es un ritmo de orden musical que quiere llevar hacia adelante en una especie de movimiento que si recuerda al *fluir* del

⁶² 2006, *Entre paréntesis*, p. 17.

movimiento rectilíneo, aquél que podría seguir desplazándose indefinidamente si es que no fuese detenido por otra fuerza que se le oponga. Coincide Murakami con Cortázar no únicamente en la importancia del rol de la música como generadora del impulso escritural, sino que también en el estilo musical que mejor se adecúa a esta forma de entender la literatura⁶³:

En mi opinión, la música mejora la escritura y la escritura el oído. (...) Nadie me ha enseñado a escribir y tampoco he estudiado nada concreto al respecto. He aprendido a hacerlo gracias a la música, y por eso lo más importante para mí es el ritmo (...) Unas frases sin ritmo no las leerá nadie. No sé cómo explicarlo. *Hace falta una especie de ritmo que empuje al lector a seguir adelante*. Leer un manual de instrucciones, por ejemplo, es un suplicio para cualquiera, ¿no cree? Es un caso paradigmático de escritura sin ritmo (*Música, sólo música* p. 115). Las cursivas son mías.⁶⁴

Así, el tiempo lento en filosofía y su forma reiterativa contrasta con el tiempo de la literatura, cuyo fluir se asemeja en esencia al de la música y al tiempo real -indefectiblemente real- del cual es mimético no únicamente en la narración de sus acontecimientos, sino que también en el tono insoslayable de la percepción sensible del transcurrir temporal mismo del mundo⁶⁵:

[La prosa] Está creando un contacto especial que el lector puede no sospechar pero que está despertando en él esa misma cosa quizá ancestral, ese mismo sentido del ritmo que tenemos todos y *nos lleva a aceptar ciertos movimientos, ciertas fuerzas y ciertos latidos*. Leemos esa prosa de alguna manera como cuando escuchamos ciertas músicas y entramos totalmente en una especie de corriente *que nos saca de nosotros mismos y nos mete en otra cosa*. (Cortázar 1980, *Clases de literatura*: p. 153). Las cursivas son mías.

⁶³ Cortázar: "Así como hay escritores que son admirables maestros de la lengua y al mismo tiempo son totalmente sordos a estas pulsiones musicales y ni siquiera les gusta la música como arte, hay otros para quienes la música es una presencia incontenible y avasalladora en lo que escriben. Es una discusión que he tenido muchas veces con un escritor tan grande y tan admirable como Mario Vargas Llosa. Es totalmente sordo a la música: no le gusta, no le interesa, no existe para él". (*Clases*, p. 154).

⁶⁴ Imposible no aludir al contragolpe de orden estético-artístico a la noción de manual en la escritura de Cortázar, precisamente en la sección *Manual de instrucciones* al interior de *Historias de cronopios y de famas* (2011, *Cuentos completos vol. 2*, p. 11).

⁶⁵ Celedón, con respecto al mundo moderno: "Mundo sonoro inédito -*en verdad inédito*: máquinas, autos, implementos que generan todo tipo de ruidos. (...) Es una noticia común la alarma del exceso sonoro en nuestras sociedades. (...) En Santiago, Bogotá, El Cairo o Londres podemos escuchar el mismo destello sonoro de un celular, la misma melodía, la misma textura acústica que arranca de estos aparatos. Y esto lleva su buen tiempo: ya una bocina de automóvil, una chimenea industrial, el andar de una locomotora, el pasar de un avión (...) La formalización de la vida encuentra efectivamente una suerte de evidencia en el común sonoro". (2016, *Sonido y acontecimiento*, p. 11).

Con respecto al ritmo como posibilidad de apertura a *ciertos ritmos, fuerzas y latidos*, bástenos recordar la figura del río que ya desarrollamos: el ritmo musical de la prosa es también capaz de sacarnos de nosotros mismos, de borrar el yo. Por otro lado, consideramos que la inclusión del discurso argumentativo en la literatura no es entonces únicamente una intención retórica, la de presentar sensiblemente un argumento, sino que también es la presentación sensible de un núcleo de alternancia entre dos polos rítmicos, el filosófico lento y el literario rápido, que dotan al discurso mismo de un cierto *swing*. Milán Kundera, en cuya literatura se intercalan intencionadamente episodios autobiográficos y escritos argumentativos de orden ensayístico o musicológico entre las escenas propias de la trama ficcionada, conoce de sobra este recurso rítmico de orden macro:

Cada una de las partes de mis novelas podría llevar una indicación musical: *moderato*, *presto*, *adagio*, etcétera. (...) Mire desde el siguiente punto de vista [la novela] *La vida está en otra parte*:

Primera parte: 11 capítulos en 71 páginas; *moderato*
Segunda parte: 14 capítulos en 31 páginas; *allegretto*
Tercera parte: 28 capítulos en 82 páginas; *allegro*
Cuarta parte: 25 capítulos en 30 páginas; *prestissimo*
Quinta parte: 11 capítulos en 96 páginas; *moderato*
Sexta parte: 17 capítulos en 26 páginas; *adagio*
Séptima parte: 23 capítulos en 28 páginas; *presto*.

(...) ¡Considero los contrastes de los *tempi* extraordinariamente importantes! Para mí forman con frecuencia parte de la primera idea que me hago, mucho antes de escribirla, de mi novela. (*El arte de la novela* p, 110 - 111).

En aquel planteamiento notamos en Kundera la existencia, al igual que en Cortázar, de una formulación escritural previa a la escritura misma que trasciende el mismo *logos* y que busca en su ritmicidad primeramente una forma de estabilidad formal, pero también un impulso, válido tanto para el posible lector como para el escritor mismo, a seguir hacia adelante.

Sin embargo, hay una aparente paradoja llegados este punto: la reiteración, que ya leímos como monotonía, es el elemento que constituye el ritmo y da la sensación de movimiento o cambio. Adviene armoniza ambos fenómenos, repetición y desplazamiento, toda vez que la reiteración en tanto que base del ritmo involucra uno de los aspectos más

relevantes de la experiencia rítmica que es la posibilidad de generación de expectativas. Ya que un movimiento regular -el *beat* por ejemplo- tiende a seguir ese movimiento, a menos que se le oponga algo, podemos esperar únicamente o que se siga moviendo o que una fuerza se le oponga. De esta consecuente proyección de un tiempo futuro se sigue la sensación de agrado o desagrado asociada al cumplimiento o no de las expectativas proyectadas sobre el futuro por el sujeto percipiente mismo:

Con el movimiento y su detención, podemos enseguida derivar hacia lo más crucial en el desarrollo de estas ideas: *Arsis* y *tesis* se conectarán también con la expectativa y la presunta solución de ella, con la impresión de suspensividad que aspira a un reposo, con la presencia de una tensión que busca una distensión, etc. No es otro el sentido de lo rítmico genérico, no son otras las implicancias subjetivas y emocionales que este fenómeno supone y que afectan al receptor y recreador de una manera más profunda que lo que una visión superficial puede calcular. (...) Langer excluye la posibilidad de concebir el ritmo a través de la división simétrica del tiempo, cuando propone su esencia en el hecho de que lo rítmico prepara un nuevo acontecimiento: "Todo aquello que prepara un futuro crea un ritmo". (*Displacer y trascendencia*, p. 22)

En otra lectura de este ritmo *sinchado*⁶⁶ que constituye el *swing*, quisiera profundizar en el planteamiento que realiza Peter Szendy (2016) con respecto a la idea de *puntuación* que en capítulos anteriores ya hemos aproximado.

Si bien pudiéramos en un contexto musical interpretar dicha fórmula sobre todo entendiendo la notación musical en tanto figuras que se asemejan a puntos en su grafía, y precisamente porque cada uno de esos puntos suena de una determinada manera y en un determinado momento, Szendy abre el campo del pensamiento de la puntuación hasta darle el nombre de *estigmatología*. Como ya lo señalamos aludiendo a la vieja fórmula de la geometría que considera el punto como uno de sus ejes fundamentales, en tanto únicamente puede ser definido con respecto a una recta o un plano -espacios donde el mismo punto habría de situarse-, necesariamente el acto de puntuar es una forma de sentar firmemente la

⁶⁶ Definición: de permanente acentuación en un tiempo que no es el primero en ocurrir, es el segundo. En la cuenta regresiva típica que antecede a la música "un, dos, tres, y..." se entiende este fenómeno rítmico si añadimos una *y* entre cada número: "y un y dos y tres y". Leyendo este último en texto comillas y poniendo el acento en la *Y* se entiende el efecto del contratiempo en música. La cuenta rítmica occidental es: UNO, dos, TRES, cuatro; mientras que la africana invierte esta relación hacia el contratiempo uno, DOS, tres, CUATRO.

estabilidad de un algo de lo cual podríamos decir con matemática certeza que se encuentra, que *es*, en un espacio determinado.

Una puntuación de índole sonora, pues, habría de ser correlativa a este planteamiento pero en el eje temporal, en una *cronometría* que convierte el fluir mismo del tiempo en el plano o recta para el punto rítmico y su acusativa sonoridad. Esta espacialidad tangible por la audición del punto sonoro convive, a su vez, con lo que Szendy señala anteriormente, es decir, no únicamente como una marca, sino como un tatuaje o picadura, formas de la marcación emanadas desde algún tipo de agresión sobre un espacio. Según el título del estudio de Szendy, una experiencia *a fuerza* de puntuación se condice con el planteamiento contemporáneo de la experiencia que estamos por desarrollar hacia el final del presente capítulo, y que precisa de un estímulo exterior, en este caso alguna riesgosa agresión que pueda señalar sin lugar a dudas el acaecer de una exterioridad sobre nosotros mismos.

Estos golpes, el narrador se los intercambia [a si mismo] ante todo para esforzarse en coincidir con lo que vive. Para clavarse a la sensación, para remacharse a lo vivido, para intentar ser ese sujeto que podría decir: yo siento, yo soy. (*A fuerza de puntos*, p. 11).

En adición a aquello, Szendy plantea que esta marcación, de igual forma que una *sincopación*, habría de tomar lugar a posterioridad que el acontecer mismo de una experiencia, como forma de intensificar lo experimentado en la manera de un redoble:

Lo que me percute, los golpes, los choques que me afectan y me solicitan, en breve, todo aquello que me sobreviene, *no me ocurre verdaderamente sino en el después*, por muy inmediato que sea (...) Las sensaciones, los acontecimientos que me puñetean o me puntean deben ser marcados, puntuados a su turno para que yo pueda haberlos vivido. Y este redoblamiento es la condición misma para que yo -un sí, sea cual sea- pueda ser el teatro (*no me atrevo a decir el ring*) de una experiencia. (op. Cit. p. 8 – 9). Las cursivas son mías.

Entonces, si se nos permite la analogía para con la música swing y su particular ritmo base, podríamos plantear que los puntos de la grafía musical signados con el acento intensificante⁶⁷ serían la forma de marcación *en el después* de lo acontecido en aquellos que

⁶⁷ Que se escribe con el símbolo [>], de igual grafía que el *mayor que* de la notación matemática.

no lo portan y que constituyen el primer tiempo. Es esta, también, una música que está permanentemente subrayando que, siguiendo el planteamiento de Szendy, algo *verdaderamente* ocurre y que simultáneamente ocurre, verdaderamente, como un contragolpe o contratiempo.

Para desentrañar las implicaciones que conciernen al concepto de *experiencia*⁶⁸, que ya hemos mencionado en las ideas de *experiencia rítmica* (Advis) o *experiencia a fuerza de puntos* (Szendy), según su interpretación contemporánea, volvamos primero sobre su origen. Es nuevamente Aristóteles quien en principio la considera, en tanto acumulación de conocimiento, o bien como una prolongada cercanía para con este y que sería conducente al dominio de un arte o técnica:

En los hombres la experiencia proviene de la memoria. En efecto, muchos recuerdos de una misma cosa constituyen una experiencia. Pero la experiencia, al parecer, se asimila casi a la ciencia y al arte. Por la experiencia progresan la ciencia y el arte en el hombre. La experiencia, dice Polus, y con razón, ha creado el arte; la inexperiencia marcha a la ventura. El arte comienza cuando, de un gran número de nociones suministradas por la experiencia, se forma una sola concepción general que se aplica a todos los casos semejantes. (1988, p. 35)

Siguiendo la lógica peripatética, diríamos que alguien que ha caminado mucho sabe mucho, por más que el camino trazado no sea en línea recta: lo que suma es el número de pasos. Pero también, y para incluir la *estigmatología*, recalquemos que un paso más no únicamente tiene efecto sobre el caminante, sino que también marca una impresión, puntúa la tierra sobre la cual se desplaza.

Tiempo después, para el pensamiento moderno propio de la ilustración, la experiencia se constituye en tanto condición del conocimiento empírico, como margen de aquellas cosas que nos es posible conocer y en forma de garantía de la validez de dicho conocimiento. No nos sería posible, señala Kant, conocer a la cosa en sí por fuera del experimentar el fenómeno mismo, lo que acontece precisamente por medio de los sentidos, ni mucho menos figurárnoslo en lo interior a la manera de *representación* de forma alguna. Aquí cobra relevancia el

⁶⁸ Hay una cierta similitud entre el concepto de experiencia en la filosofía francesa del s. XX, que estamos por desarrollar, y el uso por parte de Badiou de la palabra *acontecimiento*, el que vertebra su escritura filosófica.

paradigma moderno de la relación sujeto-objeto y la definición de ambos entes, el sujeto como un fin en sí mismo y el objeto o cosa reducida a medio para un fin, por ejemplo, la música reducida a su capacidad de deleitarnos.⁶⁹

Para el pensamiento contemporáneo con respecto a la experiencia⁷⁰ sin embargo, y omitiendo la abundancia de diversas reflexiones y contraposiciones que el concepto de experiencia ha suscitado para nuestro presente⁷¹, creemos que un punto unificante de todos ellos proviene de la (siempre supuesta) etimología de dicha palabra, compuesta simultáneamente por el prefijo *ex*, la raíz *peri* y el sufijo *entia*. El prefijo *ex* señalaría la *separación del interior* (como en extraordinario o extraterrestre), la raíz *peri* busca decir *arriesgar* o *intentar* (en *periculum*, peligro) y el sufijo *entia* indica la conformación de un ente o agente, en este caso, por causa de lo *ex* y lo *peri*⁷², la sumatoria de lo que excede nuestros propios límites y que nos pone en riesgo.

O en filosofía, por ejemplo en Derrida, quién -convenientemente para nuestra investigación- propone para ello la figura del temblar y pone el acento sobre la incerteza de la autoafirmación que desencadenaría la experiencia, o para su caso, acontecimiento:

El temblor digno de ese nombre hace temblar a un “yo” al punto en que ya no puede plantearse como el sujeto (activo o pasivo) de un temblor violento que le sucede, de un acontecimiento que lo priva de su dominio, de su voluntad, de su libertad, por lo tanto, de su derecho a la ipseidad, ya sea al poder de pensar o de decirse autoafectivamente “yo” y, como lo significa toda ipseidad, el poder a secas, al “yo puedo” a secas o al “yo puedo saber”, “yo puedo decidir”, “yo puedo asumir una responsabilidad que sea solamente mía y no la de otro””. (2012, *Cómo no temblar*: p. 25).

⁶⁹ La sumatoria de estos dos planteamientos -clásico y moderno- queda muy bien resumida en las dos primeras acepciones que ofrece la Real Academia con respecto a la palabra experiencia: “1. f. Hecho de haber sentido, conocido o presenciado a alguien o algo. 2. f. Práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo”. (extraído de: <https://dle.rae.es/experiencia?m=form>).

⁷⁰ Esto es relevante toda vez que los insumos artísticos a analizar en la presente investigación emanan, precisamente, del siglo XX.

⁷¹ Foucault, Bataille, Nancy, Derrida, entre otros. Destacamos a Szendy en nuestra investigación.

⁷² En otra lectura, *peri* puede significar de igual forma *alrededor*, como en perímetro o periplo. Resulta relevante esta acepción al ser puesto en relación *alrededor* con respecto a la *separación de lo interior* aludida ya para *ex*. Para ambos casos, son conceptos relacionables con una *demarcación de límites*.

Dicho de otra forma, en la sumatoria de los tres componentes (clásico, moderno y contemporáneo) que este breve análisis ha sustraído⁷³, y en una lectura actualizada de lo mismo, hablaremos de una experiencia en tanto práctica de constituirse un ente por vía de arriesgar o poner en peligro los propios márgenes de lo interior y lo mismo en relación a lo exterior, lo otro. Del concepto clásico o moderno de experiencia, habremos de conservar la noción nuclear de aquella como punto de contacto entre el ser y lo que se sitúa por fuera de sí mismo, aunque no esta vez como parte de la captación de lo exterior en forma de conocimiento para el *dominio* de lo otro, según la premisa oculta en la ilustración y la razón instrumental, sino como posibilidad de riesgosa alteración del propio ser por fuerza de aquello que es exterior y que le excede. Rojas: “No tiene sentido preguntar por la exacta correspondencia entre la representación y la realidad, pues lo Real es siempre algo desmedido, algo sublime”.⁷⁴

Para nuestro diagnóstico con respecto al concepto de experiencia, es fundamental lo que establece Georges Bataille en medio de tantos otros pensadores franceses del siglo veinte al acuñar el concepto de *heterología*,⁷⁵ palabra que al incluir el vocablo *-logía* nos otorga ya pistas desde el terreno en que se pretende situar y que nos recuerda, o incluso podría permitirnos situarlo, en aquel lugar que Eagleton señala para la estética en sus primeros albores en tanto ella “abrirá, en efecto, partiendo de un gesto innovador, todo el territorio de la sensación, pero al mismo tiempo su *colonización* por parte de la razón” (p. 67). Así se refiere Didi-Huberman con respecto a la heterología, reiterando la figura derrideana:

Resulta que *la vida otra hace temblar las cosas* en los dos frentes, el político y el artístico: en el frente político, hace temblar la noción misma de acción; en el frente artístico termina por poner en cuestión la noción misma de obra. (*El arte de la vida otra*, p. 12).

⁷³ Buena parte de nuestro análisis histórico del concepto *experiencia* ha sido desarrollado en el Seminario “*Alteridad, extrañeza, alteración: El problema de la experiencia en el pensamiento contemporáneo*” impartido por la profesora Marcela Rivera Hutinel en el presente programa de magíster.

⁷⁴ *El big bang de la cosa en sí*, p. 166.

⁷⁵ Didi-Huberman: “Se trata simplemente de investigar la expresión *vida otra* en tanto supone una *experiencia* (con respecto a “vida”) y una alteridad o *heterogeneidad* (con respecto a “otra”). Así la arqueología según Michel Foucault podría formar constelación con la *heterología* según Georges Bataille. ¿Es una casualidad que haya sido Michel Foucault a quien se encargó la “presentación” de las *Obras completas* de Georges Bataille (...)?”. (*El arte de la vida otra*, p. 9. Las cursivas son de Didi-Huberman).

Hablamos precisamente de situar este razonar sobre lo otro desde un punto de vista estético en tanto el origen de este concepto, si hemos de creer a Didi-Huberman, habría de haberse forjado desde la experiencia notoriamente estética-artística acaecida sobre el mismo Bataille durante el primer concurso nacional del cante jondo en España: mezcla de danza, música y poesía popular organizado en Granada el año 1922, y en específico, sobre aquel inefable territorio que habría de denominarse *el duende* en el cante jondo. Continúa Didi-Huberman:

Su genealogía [la del concepto de heterología], en Bataille, pasa así por una experiencia de descentramiento radical que él vive en ocasión de su viaje a España, en particular cuando, el 13 de junio de 1922, asistió al primer concurso de cante jondo organizado en Granada por Manuel de Falla y Federico García Lorca. Ahora bien, el poeta andaluz se había ocupado de definir el duende del cante jondo *por su diferencia* con todo lo que supone la experiencia religiosa (dominada por ángeles) o incluso la artística (dominada por musas). La expresión española “forma de ser” atraviesa toda la cultura popular, particularmente la gitana, de *ese estilo de vida que va mucho más allá de toda actividad propiamente artística* y perdura más allá de toda acción concertada, de toda obra, de todo “hacer forma” instituido. *En la perspectiva del duende, el arte supremo no es sino el arte de vivir, en tanto implica un arte de vivir una vida otra. Distinta que la “vida normal”, o normada. Distinta que la misma “vida de artista”.* (*Arte de la vida otra*, p. 12). Las cursivas son mías.

La práctica del Cante jondo en la zona de Andalucía (ex *al-andaluz*), situada en el sur de la península ibérica, resulta ser, de igual forma que el swing, una práctica musical de índole sincrética en tanto *descentramiento radical* de un conjunto cultural por su violenta colisión con otro, como es el caso es la invasión de la cultura árabe asentada en España por alrededor de siete siglos la que se impregna, de la mano de los moros andaluces, en aquellas prácticas culturales que hoy resultan tan distintivas de una construcción simbólica de lo español. Precisamente estas prácticas culturales arábigo-andaluzas, de similar manera a lo acontecido para con Bataille, fueron aquellas que para los principales compositores musicales de la tradición escrita francesa del siglo XX -contemporáneos de Bataille- suscitaron un interés de alta relevancia y que habría de quedar plasmado en obras del llamado movimiento impresionista y en compositores como Maurice Ravel, por medio de composiciones como *Bolero*, *Alborada del gracioso* o la ópera *L'heure espagnole* o en el caso de Claude Debussy en una de sus *Images* para orquesta titulada *Iberia*. El más famoso prolegómeno a esta

fascinación de la órbita musical francesa por lo español sería, fuera de toda duda, la ópera *Carmen* de Georges Bizet, basada en la novela homónima del también francés Prosper Mérimée.

La fascinación de una cultura francesa por aquello que se le presenta como exótico, no solo tiene esta lectura positiva en tanto intercambio cultural y de exploración hacia nuevos conceptos en el campo de la filosofía o novedosas invenciones en el campo de lo musical. También se arraiga al interior de la forma del *reconocimiento* dentro del ideario de la ilustración moderna como manera de dominación del otro como medio para un fin. Si retrocedemos unos cuantos años desde el concurso de cante jondo que suscita la invención heterológica (1922) hasta el año hasta el año 1889, podríamos detenernos en la misma capital francesa a presenciar la *Exposición universal de París* evento en el que desde todas partes del mundo fueron a confluír numerosas muestras de exotismo cultural (exotismo para lo europeo). Algunas de forma voluntaria, como las orquestas de gamelán del sudeste asiático que habrían de inspirar más música de *sonidos negros* en la pluma de Claude Debussy, como también el acarreo forzado de los descendientes, aún sobrevivientes al proceso colonial, de los primeros pobladores del continente americano para su posterior enjaulamiento y exhibición en los tristemente célebres zoológicos humanos, principal atracción de la exposición universal de fines del siglo XIX.

Quisiéramos, por tanto, esbozar un análisis teórico del *swing* que concluya posicionándolo como una suerte de *heterología* de orden crítico desde el entendimiento de dicho concepto en su contexto de concepción en una Francia que aún a inicios del siglo XX se planteaba como potencia colonial, no tan solo por la pertinencia de la música o la dominación cultural presente en él, ni por la similitud del pensamiento instrumental con el pensamiento colonial del que tan impregnado se halla la música Jazz, sino también por el posicionamiento del concepto *duende*, o vida radicalmente otra, en el cante jondo como aquel ser expresado en su ritmo y que es un concepto tan local que resulta de difícil asimilación para alguien no familiarizado con la práctica de la cultura andaluza, pero sí favorablemente para nosotros. Así lo explica Federico García Lorca, organizador del concurso, a quién no podemos dejar de citar *in extensis*:

En toda Andalucía, roca de Jaén y caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. El maravilloso cantaor El Lebrijano, creador de la Debla, decía: "Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo"; la vieja bailarina gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: "¡Ole! ¡Eso tiene duende!", y estuvo aburrída con Gluck y con Brahms y con Darius Milhaud. Y Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su Nocturno del Generalife, esta espléndida frase: "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende". Y no hay verdad más grande. Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica". Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: "El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies". Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. (2003. *Teoría y juego del duende*, p. 2)

Es acaso en aquel sentido en que Horacio Oliveira plantea la relación que sostiene con respecto a su pareja de amigos argentinos en la segunda parte de la novela:

a mí me gustaría entrar en la intimidad de los Traveler so pretexto de conocerlos mejor, de llegar a ser verdaderamente el amigo, aunque en realidad lo que quiero es apoderarme del maná de Manú, *del duende de Talita*, de sus maneras de ver, de sus presentes y sus futuros diferentes de los míos. (*Rayuela*, p. 557).

La experiencia, entonces, funcionará a manera de conexión entre un ser y su otredad, sea esta un *otro ser* o simplemente cualquier entidad que se encuentra por fuera de sus propios límites. Sin embargo, para aquel que se ve desbordado por una experiencia, precisamente por el carácter intenso o urgente de la misma, aquella se le presenta inmediatamente como *su* experiencia, mucho más de la orilla de un acá que del lado que se le opone como exterior. Recalquemos, finalmente, el carácter estético de toda experiencia, lo que nos enfrenta una vez más con la división cartesiana:

Ese territorio es nada menos que el conjunto de nuestra vida sensitiva: lo relacionado con los afectos y las aversiones, el modo en el cual el mundo choca con el cuerpo en sus superficies sensitivas,

eso que salta a la vista y alcanza hasta las entrañas, así como todo lo que surge de nuestra inserción biológica en el mundo más banal. Lo estético se ocupa de esta dimensión vasta y palpable de lo humano que la filosofía poscartesiana, a causa de una sorprendente falta de atención, de algún modo se las arregló para pasar por alto. La estética trata, por tanto, de los primeros impulsos de un materialismo primitivo, de esa larga rebelión del cuerpo que, desprovista de voz durante mucho tiempo, pasa a rebelarse ahora contra la tiranía de lo teórico. (*La estética como ideología*, p. 51).

II. El caso Cortázar

Bisbis bisbis

- Julio Cortázar.⁷⁶

2.1 Metafísica, estética e historia en la escritura de Julio Cortázar

“No creo que existan escritores sin teoría: en todo caso la ingenuidad, la espontaneidad, el antiintelectualismo son una teoría, bastante compleja y sofisticada, por lo demás, que ha servido para arruinar a muchos escritores”.

- Piglia⁷⁷

Quisiera declarar, sin más preámbulo, el sentido del título de esta subsección del presente capítulo. Dice Cortázar en una de sus clases:

Les pido que no se asusten por las tres palabras que voy a emplear a continuación porque en el fondo, una vez que se da a entender por qué se las está utilizando, son muy simples. Creo que a lo largo de mi camino de escritor he pasado por tres etapas bastante bien definidas: una primera etapa que llamaría estética (ésa es la primera palabra), una segunda etapa que llamaría metafísica y una tercera etapa, que llega hasta el día de hoy, que podría llamar histórica. En lo que voy a decir a continuación sobre esos tres momentos de mi trabajo de escritor va a surgir por qué utilizo estas palabras, que son para entendernos y que no hay que tomar con la gravedad que utiliza un filósofo cuando habla por ejemplo de metafísica. (*Clases de literatura*, 2013: p. 16)

Intentaremos en las siguientes páginas explicar el sentido particular en que Cortázar emplea estas tres palabras (estética, historia y metafísica) que parecen haber sido rescatadas precisamente desde la filosofía. Para ello procederemos en sentido inverso. Así, al analizar el

⁷⁶ Único texto que pronuncia el (o la, no se aclara) personaje *Feuille morte* en todas sus intervenciones a lo largo de la novela *62/Modelo para armar* (2004). Esta misma finaliza con la siguiente línea: “-Bisbis bisbis - Decía Feuille Morte”. (p. 238).

⁷⁷ *Crítica y ficción*, p. 10.

tránsito temporal entre estas tres etapas, la eclosión de un pensamiento histórico que en Cortázar se traduce como un “romper el individualismo y el egoísmo que hay siempre en las investigaciones del tipo que hace Oliveira, ya que él se preocupa de pensar cuál es su propio destino en tanto destino del hombre pero todo se concentra en su propia persona, en su felicidad y su infelicidad”⁷⁸ emana, dentro del orden epocal en Cortázar, desde su relación con el ciclo metafísico en el cual el mismo personaje de Horacio Oliveira será central en tanto:

tiene -como ya había tenido Johnny Cáster en “El perseguidor”- una especie de angustia permanente que lo obliga a interrogarse sobre algo más *que su vida cotidiana y sus problemas cotidianos*. Horacio Oliveira, el personaje de Rayuela, es un hombre que está asistiendo a la historia que lo rodea, a los fenómenos cotidianos de luchas políticas, guerras, injusticias, opresiones y quisiera llegar a conocer lo que llama a veces “la clave central”, el centro que ya no sólo es histórico sino filosófico, metafísico, y que ha llevado al ser humano por el camino de la historia que está atravesando, del cual nosotros somos el último y presente eslabón. (*Clases*, p. 22). Las cursivas son mías.

Es la sensación de *angustia permanente* aquella que motiva (*obliga*) las reflexiones que son narradas en primera persona por el personaje protagonista de *Rayuela*, que hemos visto replicado anteriormente en *El Perseguidor*. Aquella narración monológica, de la que sin ir más lejos hemos extraído la totalidad de las referencias a Descartes, es la que Schmucler considera parte de lo poético al interior de Rayuela, libro que lee a su vez como novela, poesía y escritura teórico-crítica:

Rayuela es fundamentalmente “muchos libros”: a) tantos como lectores (...) b) los dos libros señalados por Cortázar: uno que se lee de corrido a partir del primer capítulo y otro en el orden señalado por el autor c) otra novela constituida por el largo monólogo que se extiende a través de los capítulos en primera persona: **poema-novela** que podría tener unidad independiente y donde se encierra el universo de Rayuela. Universo plurisignificante como un poema y que resuelve (o pretende hacerlo) la constante antinomia entre la vida y el arte unificándolos, comprendiendo la vida no **como un**, sino en poema. (...) Podemos imaginar la obra en tres planos: primero, el poema propiamente dicho: los capítulos en primera persona; segundo, el de las apoyaturas teóricas: los “capítulos prescindibles”; y tercero, el anecdótico: el drama contenido en los primeros 56 capítulos. (*Rayuela*).

⁷⁸ *Clases*, p. 22

Juicio a la literatura. p. 22 - 23). He respetado los destacados en negrita del autor.

Sobre el final, se lee en Schmucler una evidente jerarquía que supone la valoración superior de lo poético en desmedro de la trama literaria. En ello coincide en cierta forma con Cortázar: “Lo poético irrumpe en la novela porque ahora la novela será una instancia de lo poético; porque la dicotomía fondo y forma marcha hacia la anulación desde que la poesía es, **como la música**, su forma”.⁷⁹

Por otro lado, el aspecto crucial que distancia en Cortázar su época metafísica de la histórica es precisamente la extrapolación de aquella interrogante existencial a un plano colectivo. Así, para Cortázar “había un paso que franquear: el de ver al prójimo no sólo como el individuo o los individuos que uno conoce sino verlo como sociedades enteras, pueblos, civilizaciones, conjuntos humanos”⁸⁰:

No nos dábamos cuenta hasta qué punto estábamos al margen y ausentes de una historia particularmente dramática que se estaba cumpliendo en torno de nosotros, porque esa historia también la captábamos desde un punto de vista de lejanía, con distanciamiento espiritual. (...) nunca se nos ocurrió que la guerra de España nos concernía directamente como argentinos y como individuos; nunca se nos ocurrió que la segunda guerra mundial nos concernía también aunque la Argentina fuera un país neutral. Nunca nos dimos cuenta de que la misión de un escritor *que además es un hombre* tenía que ir mucho más allá que el mero comentario o la mera simpatía por uno de los grupos combatientes. (...) [el nuestro] Era un planteo estético, una solución estética; la actividad literaria valía para nosotros por la literatura misma, por sus productos y de ninguna manera como uno de los muchos elementos que constituyen el contorno, como hubiera dicho Ortega y Gasset “la circunstancia”, en que se mueve un ser humano, sea o no escritor. (*Clases*, p. 17 - 18. Las cursivas son mías.)

Así planteado, el concepto de estética para Cortázar se guía por una suerte de dominio técnico y estilístico que condujese a la perfección formal de la producción literaria, distinto a otras definiciones que este estudio ha entendido por estética hasta este lugar, como por ejemplo la estética como impresión sobre los sentidos que es condición de toda experiencia.

⁷⁹ Citado por Schmucler, *Rayuela*. *Juicio a la literatura*, p. 26. He respetado el destacado en negrita de Schmucler mismo. Se incluye la referencia: “Julio Cortázar, “Notas sobre la novela contemporánea”, en *Realidad*, V, III n.º 8, 1948”.

⁸⁰ *Clases*, p. 22 - 23.

Dicho pensamiento *estetizante* más que estético es criticado por el mismo Cortázar desde su pensar metafísico, manifestado en su otro *alter ego* en *Rayuela*, el novelista Morelli⁸¹, quien entiende:

que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, *que acaba por suscitar al lector-hembra*, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo. (*Rayuela*, p. 611. Las cursivas son mías.)

Sin embargo, y más allá de la división epocal que Cortázar propone para su propia obra, los temas de su narrativa no son únicamente novedades estilísticas o temáticas asociadas al límite de la categoría historia, estética o metafísica, sino que también constituyen inquietudes fijas a lo largo de toda su producción literaria, representadas por y en personajes anacrónicos a lo largo de toda la producción del propio Cortázar:

El Horacio Oliveira y la Maga de *Rayuela* han tenido numerosos nombres hasta llegar al de ellos (...) Oliveira ha sido Marcelo Hardoy de “Las puertas del cielo” y Persio-Medrano (¿Morelli-Horacio?) en *Los premios*. En el primero la Maga fue Celina; en el segundo, Paula. (...) Horacio-Johnny Carter en “El perseguidor”. Siempre esa pasión obsesiva por recorrer todos los caminos a la vez (...) “Me daba asco pensar así -dice Marcelo en “Las puertas del cielo”- una vez más estaba pensando todo lo que a los otros les bastaba sentir [...]. Yo soy el Dr. Hardoy, un abogado que no se conforma con el Buenos Aires forense o musical o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes”. (2014, *Rayuela. Juicio a la literatura*, p. 19 - 20. He respetado la palabra en negrita destacada por el autor).

“Rayuela desanda el camino que llevó hasta ella a Cortázar. Mejor dicho lo rehace modificando el ordenamiento de las etapas cumplidas y mostrando otro sentido que, sin embargo, tenían virtualmente”.⁸² Así, el cuento *El Perseguidor*⁸³ fue publicado en 1959, cuatro años antes que la novela *Rayuela*. En ambos escritos la música jazz es un tema central.

⁸¹ “Morelli es un filósofo extraordinario, aunque sumamente bruto a ratos”. (*Rayuela*, p. 612).

⁸² *Rayuela. Juicio a la literatura*, p. 8

⁸³ Bolaño considera a *El Perseguidor* una novela corta más que un cuento “Hay cuatro novelas cortas escritas por autores que más bien solían escribir novelas largas, cuatro novelas que al cabo de los años conservan toda su carga explosiva original (...) Son precisas: la mano que maneja la pluma es la de un neurocirujano. Y son también *una fiesta del movimiento*: la velocidad de sus páginas hasta entonces era inédita en la literatura de lengua española. Estas novelas son *El coronel no tiene quien le escriba*, de García Márquez, *El perseguidor*, de Julio Cortázar, *El lugar sin límites* de José Donoso, y *Los cachorros* de Vargas Llosa” (*Entre paréntesis*, p. 295). La primera cursiva es mía, las siguientes no.

En el primero, el relato completo es una alegoría de los últimos días de vida del paradigmático saxofonista afroamericano Charlie Parker⁸⁴ mientras que en el segundo la música swing se vuelve tema central con especial énfasis entre los capítulos del 12 al 18, pertenecientes a la primera parte del libro⁸⁵, así como también en algunos de los capítulos prescindibles, aquellos de un marcado carácter teórico, lo que explicaría su exclusión de lo indispensable de la lectura “literaria” y que componen la tercera parte del libro. La inclusión de la música *swing* en *Rayuela* pareciera, en una primera aproximación, tener dos direcciones en simultáneo, o como parte del acontecimiento ficcional *al interior* de la trama de la primera parte o bien como parte de la elucubración teórica que se realiza tanto sobre la escritura en general, como respecto a la trama misma de *Rayuela*.

Así por ejemplo en *Rayuela* abundan fragmentos como el siguiente:

Por encima o por debajo Big Bill Broonzy empezó a salmodiar *See, see, rider*, como siempre *todo convergía desde dimensiones inconciliables, un grotesco collage* que había que ajustar con vodka y categorías kantianas, esos tranquilizantes contra cualquier *coagulación* demasiado brusca de la realidad. (p. 187). Las cursivas en idioma español son más.⁸⁶

O bien en *El Perseguidor*:

Que la música salve por lo menos el resto de la noche, y que cumpla a fondo una de sus peores misiones, *la de ponernos un buen biombo delante del espejo, borrarnos del mapa durante un par de horas*. (2012, *Cuentos completos v.1* , p. 321). Las cursivas son más.

En ambas secciones el acontecer de la música al interior del relato trasciende un rol tradicionalmente estético u ornamental hacia una dimensión más cercana a lo *acontecimental*, categoría de carácter urgente, por lo inmediato en que se nos presenta, a su vez que intensa, por lo mucho que demanda imperativamente de nosotros *por fuera* de nosotros mismos, y que se opone abiertamente a limitar las consecuencias de la performatividad musical para con su respectivo *aquí y ahora*. En ambos casos, el acontecer musical al interior de lo verosímil de

⁸⁴ Charlie Parker (1920 - 1955) saxofonista emblemático tanto de la historia del Jazz como propulsor del estilo bebop.

⁸⁵ Recordemos, el libro consta de tres partes: *del lado de allá, del lado de acá y capítulos prescindibles*. Las dos primeras partes transcurren respectivamente en París y en Buenos Aires, lo que sumado a los epítetos *Allá y acá* nos da pistas con respecto a otra oposición de a dos al interior de *Rayuela* en el contraste de Europa y América del sur.

⁸⁶ Big Bill Broonzy (1893 - 1958). Guitarrista, compositor y cantante de *Blues* que llegó a cantar con big bands.

la ficción suscita como consecuencia inmediata una reflexión vuelta sobre la música misma. Es esa la principal forma de la aparición de lo musical en la literatura *metafísica* de Cortázar, quién no la limita, entonces, al papel de dotar de un cierto tono a la literatura misma o a la reflexión subsumida en ella, sino que se inclina por aventurar la gama de sucesos o respuestas (previsibles o no) que podría desencadenar lo musical tanto en lo real, precisamente por su carácter de acontecimiento, como dentro de lo humano y en lo relativo a su pensamiento. Esto último se sigue de la particular dirección en que Cortázar emplea el concepto de *metafísica*:

Entré en eso que con un poco de pedantería he calificado de etapa metafísica, es decir una indagación lenta, difícil y muy primaria -porque yo no soy un filósofo ni estoy dotado para la filosofía- *sobre el hombre*, no como simple ser viviente y actuante sino como ser humano, como ser en el sentido filosófico, *como destino, como camino dentro de un itinerario*. (2013: p. 20). Las cursivas son mías.

Para volver a los fragmentos citados de *Rayuela* y *El perseguidor*, el primero nos ofrece un fenómeno musical bajo la forma de una *coagulación* de suficiente intensidad como para remecer los cimientos de lo real, toda vez que lo real mismo no se ajusta a aquellos márgenes en que pretendemos representárnoslo. La directa alocución a Kant y el pensamiento categorial ilustrado pretende puntualizar dentro de la levedad ética de la ficción literaria, lugar donde estar en lo correcto o no y que merece el epíteto *don't' mean a thing*, a un responsable intelectual de aquel desajuste con el fin de hacerle tambalear. Hacia aquel ficcionado patíbulo, como ya hemos visto, desfilarán muchos más nombres relevantes tanto para la tradición filosófica occidental como para otros campos del conocimiento.

Por otro lado, en el fragmento de *El Perseguidor* se considera la música como una posibilidad de soslayamiento del mismo individuo auditor, *borrarnos del mapa*, con respecto a lo real, dando por supuesto, o deseando, que esto fuese posible por medio de la exaltación de los sentidos. Este último rol es bien conocido para una tradición estética que se alza sobre la idea de división entre cuerpo y alma. Es en Hegel donde el goce estético de Descartes alcanza ribetes de orden metafísico

(...) la música [...] debe elevar el alma por encima de sí misma, debe hacer que se engrandezca por encima de su sujeto y crear una *región donde, libre de toda ansiedad, pueda refugiarse sin obstáculos en el puro sentimiento de sí misma*. (Citado por Baricco,

2017, *El espíritu de Hegel y las vacas de Wisconsin*, p. 5). Las cursivas son mías.

El endosamiento de deberes por cumplir a la música no es algo exclusivo de Hegel, como sabemos, pero sí es un gesto que abreva necesariamente de una definición de música que la ciñe en un enmarcamiento del tipo *objeto*. Dentro de esta lógica, la experiencia estética auditiva constituye un buen *medio* de arrimarse a un “lado de allá” por alcanzar, puntualizado en este caso como una región libre de ansiedad y de la afirmación, *el puro sentimiento*, del sí mismo. Así, una definición como la de Hegel, constituida en su base por un medio y un fin determinados, es cercana a un proyecto de instrumentalización de la complejidad del fenómeno musical, de lo extraordinario e indecible del suceso estético, y su respectivo carácter eminentemente acontecimental e inasible que se nos ofrece como amortiguamiento del remecer o temblar, *to swing*, que pudiese provocarnos la música en su dimensión propia: el campo de lo sonoro.

En aquel sentido, aunque en oposición al refugio musical hegeliano -pero como *repetición variada* del mismo- la zona “más allá” propuesta en el fragmento que extraemos desde *El Perseguidor*, se adentra un paso más y constituye una zona de refugio no únicamente de la realidad material desde la que el alma ha de elevarse *verticalmente*, sino que además involucra un aplazamiento del sí mismo incluso *para sí*, de ahí que el biombo se sitúe frente a un espejo y no frente a los ojos, constituyendo un proyecto *otro* del “lado de allá” donde el sentimiento del sí mismo no puede llegar a consumarse en favor de profundizar en una anhelada desaparición de aquel ritmo del sí mismo en el ritmo del objeto estético auditivo. La peor misión de la música, paradójicamente en forma de un *refugio*, de orden heterocrónico, constituye a su vez una de sus experiencias más intensas en lo que respecta al descentramiento de sí con respecto a lo real-inmediato.

Ahora bien, el concepto de *finalidad* no debería ser entendido *únicamente* como un transitar hacia un nuevo estado, un “lado de allá” por medio de la puesta en movimiento, la compresión y rarefacción de las partículas que componen la materia, leída en cierto rango de frecuencias como sonido, a la manera tradicional de una relación eminentemente física desde la música-objeto hasta el auditor-individuo, pues una lectura de aquel tipo omite, entre otras

posibles (e infinitas) interpretaciones, la sinonimia existente entre *fin*-alidad y límite, precisamente el límite de una música que es consumida en el deleite de ella misma y que, por causa de ello, estanca su tránsito hacia zonas tan novedosas como oscuras e indefinidas en lo que respecta tanto a la experiencia estética como a sus consecuencias para el pensamiento.

Por sobre aquella línea de pensamiento, el relieve de lo musical tal y como se plantea en Cortázar rebasa, entonces, su rol productor de goce que parece serle inherente en su calidad de objeto estético, aunque tampoco es que abandone del todo aquel rol, hacia el posicionamiento de lo musical como materia insustituible para una reflexión con respecto al límite entre individuo y mundo, división que será una entre tantas apariciones de escindidos “lados de acá” o “lados de allá” que deambulan por *Rayuela* en busca de su complemento.

Aquella escisión entre lenguaje y música, y su subsecuente interés por poner en duda los límites entre ambas, se halla replicada en un cuestionamiento al lenguaje mismo. Así se encuentra abiertamente declarado por un angustiado Cortázar quién encuentra en dicho límite un obstáculo al interior del presente de la literatura que podría bien ser causa de una *monotonía* que ya ha advertido en ella, la:

duda que angustia al escritor contemporáneo, reflejo localizado de una angustia general del hombre de nuestros días: la duda *de que acaso las posibilidades expresivas estén imponiendo límites a lo expresable; que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido.* (*Obra crítica*, p. 45). Las cursivas son del autor.

Ahora bien, la mención a Kant esgrimida por Cortázar y mi propia mención a Hegel, se articulan precisamente con el nutrido bagaje cultural que es traído a colación a lo largo de la novela, que nos hará dudar en adelante del descrédito que el mismo Cortázar manifiesta, al menos discursivamente, con respecto a su conocimiento tanto filosófico como musical. Por ejemplo, en sus clases, indica que utiliza “estas palabras, que son para entendernos y que no hay que tomar con la gravedad que utiliza un filósofo”⁸⁷ o bien, al final del cuento *Clone*, “mi ignorancia en materia de conjuntos vocales es total, y los profesionales del género

⁸⁷ *Clases*, p. 16.

encontrarán aquí amplio motivo de regocijo”.⁸⁸ Este dudoso gesto de modestia es similar al reproche que realiza precisamente Johnny Carter, protagonista del relato *El Perseguidor* y ego imaginario de aquel ego pensante que fue Charlie Parker, al personaje a su vez que narrador, de nombre Bruno “tu no haces más que contar el tiempo”⁸⁹, para luego utilizar buena parte de sus propias intervenciones en el relato monologando precisamente sobre el problema del tiempo y su mensuración:

[Johnny Carter:] En casa el tiempo no acaba nunca, sabes. De pelea en pelea, casi sin comer. Y para colmo la religión, ah, eso no te lo puedes imaginar. Cuando el maestro me consiguió un saxo que te hubieras muerto de risa si lo ves, entonces creo que me di cuenta enseguida. La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así (*Cuentos completos* v. 1, p. 304 - 305)

Como *su* ego imaginario de nombre Carter, Cortázar declara tomar distancia con aquel conocimiento que se le presenta por fuera de su oficio de escritor de ficciones, para luego darle un rol central en el interior de su espacio narrativo.

Como lo hemos adelantado, en términos del desarrollo histórico del método de análisis por separación en dos polos, válido tanto en el razonamiento y toma de decisión por afirmativo o por negativo, o bien, en la representación misma de lo real, y que pueden seguirse, *grosso modo*, desde el mundo de las ideas y el símil de la caverna en la época clásica, hasta los diversos proyectos de dialéctica emanados de la propuesta central del mismo Hegel. Aquella escisión que resulta ser crucial como fundamento óntico tanto del proyecto moderno como del ilustrado y que es blanco principal de la crítica cortazariana, habitante de la agotada postmodernidad⁹⁰ del siglo veinte, es la oposición y el distanciamiento que Descartes, convertido por ello en chivo expiatorio y punto de fuga de la totalidad de los males de la modernidad, establece dentro de la constitución misma del ser humano entre *res*

⁸⁸ *Cuentos completos* vol. 3, p. 257.

⁸⁹ *Cuentos completos* vol. 1, p. 200.

⁹⁰ Postmodernidad y modernidad: Más que un estado de superación de la modernidad misma o algún tipo de elucubración teórica con respecto a nuestra época actual en oposición a la modernidad emanada desde el renacimiento, la postmodernidad parece ser un tono angustiante de reiteración histórica de sucesos o circunstancias que se creían superadas.

cogitans y *res extensa*. *Rayuela* puede dejarse leer, entonces, como una puesta en representación de las condiciones que propone una modernidad inaugurada desde una supremacía de lo razonable exponiendo principalmente, en tono de comedia o tragedia, aunque eso, sabemos, *don't mean a thing*, las consecuencias que resultan de una construcción de realidad sobre una lógica que, por causa de negar o reprimir nuestro muy evidente ser sensible, el *ying* de aquel *yang*, escapa a toda lógica.

Aquella disputa está evidentemente ilustrada a la manera de alegoría en *Rayuela*, por medio del desarrollo de la relación amorosa entre Horacio Oliveira, ser racional en busca de la superación de su racionalismo, y la Maga, representante de la existencia en tanto que sensibilidad. En favor de aquello, Piglia insinúa que “la busca de la solución alegórica es el núcleo del proyecto narrativo de Cortázar. Y la mirada alegórica, como se ha dicho, siempre es melancólica y contemplativa”.⁹¹ Por fuera de aquel tono de melancolía inherente al recurso alegórico, Borges, en su ensayo *De las alegorías a las novelas*, del cual también hemos extraído previamente la ilustración de la contienda filosófica entre realismo y nominalismo, señala que:

Declarado insuficiente el lenguaje, hay lugar para otros; la alegoría puede ser uno de ellos, como la arquitectura o la música. Está formada de palabras, pero no es un lenguaje del lenguaje, un signo de otros signos, un laborioso y vano sinónimo (...) Esta [la alegoría] es fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos. *Las abstracciones están personificadas*; por eso, en toda alegoría hay algo novelístico. *Los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos*. (*Nueva antología*, p. 267, 269). Las cursivas son mías.

Así, dice Oliveira con respecto a la Maga, una vez más en un monólogo “poético” en primera persona:

Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, *dejándose caer para levantarse mejor con el impulso*. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que

⁹¹ *Crítica y ficción*, p. 46.

es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo. Yo, condenado a ser absuelto irremediabilmente por la Maga que me juzga sin saberlo. Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos. Inútil. Condenado a ser absuelto. Vuélvase a casa y lea a Spinoza. La Maga no sabe quién es Spinoza. La Maga lee interminables novelas de rusos y alemanes y Pérez Galdós y las olvida en seguida. Nunca sospechará que me condena a leer a Spinoza. (*Rayuela*, p. 234 -235. Las cursivas son mías.)

En el segundo capítulo de *Rayuela*, Horacio Oliveira abrirá dicho campo deslizando, en el contexto de un monólogo interno, la siguiente referencia: “la irritación de estar pensando en todo eso y sabiendo que como siempre me costaba mucho menos pensar que ser, que *en mi caso el ergo de la frasecita no era tan ergo ni cosa parecida*”.⁹² El principal problema de Oliveira es, entonces, la insalvable diferencia: la carencia de un *ergo*⁹³ que conecte aquellas dos cosas diferenciadas que constituyen existencia y un pensamiento limitado al ritmo del raciocinio-lenguaje. “Consiguió dejar de pensar, consiguió por apenas un instante besarla sin *ser más que su propio beso*”⁹⁴ recalca el narrador de *Rayuela* con respecto al mismo Oliveira, en uno de los *capítulos prescindibles*, lo que insinúa la relevancia tanto de lo sensorial como de la intensidad de aquel estímulo externo, el encuentro amoroso en este caso, para la afirmación tanto de un sí mismo en lo real y, por ello, de lo real mismo.

Así, más allá de cualquier definición singular de la categoría *ser*, se pone el acento sobre la condición no estática del concepto, en tanto su lectura como verbo, opuesta al ser en tanto que *punto*.

2.2 It don't mean a thing.

“¿Quién de nosotros, al escuchar una música de jazz, no ha experimentado una sensación divertida, próxima al mareo, cuando ve que un bailarín o un músico solista que se obstina en marcar acentos irregulares no puede liberar su oído de la pulsación métrica regular mantenida por la percusión? ¿Cómo

⁹² *Rayuela*, p. 135. Las cursivas son mías.

⁹³ Rojas: “La subjetividad nunca es mera interioridad, sino relación”. (*El big bang*, p. 164).

⁹⁴ *Rayuela*, p. 528. Las cursivas son mías.

reaccionamos ante una impresión de esta naturaleza? ¿Qué es lo que más nos choca en este conflicto del ritmo y del metro? Es la obsesión de una regularidad”.

- Igor Stravinsky⁹⁵

Advis destaca la necesaria actividad del individuo percipiente con respecto al estímulo rítmico exterior como condición de su experienciar:

La organización del ritmo no radica en los estímulos recibidos sino en la ordenación que el individuo realiza sobre ellos. Amado Alonso analiza esto de una manera ejemplar: dos individuos en un concierto captan diversamente las proporciones del material sonoro aun cuando su situación espacial sea casi idéntica: el primero escucha y no encuentra sentido alguno a lo que percibe; el otro, en cambio, ha podido apereibir la nervadura que convierte esa sucesión de intensidades en una construcción. En otras palabras, nuestro espíritu debe recrear lo que escucha: percibir artísticamente es recrear. (*Displacer y trascendencia*, p. 20 - 21).

De aquella manera Advis propone como condición para la experiencia estética receptiva de un gesto inicial de apertura por parte del sujeto percipiente en tanto que re-creador, como operador de una *segunda repetición* desde sí mismo y para sí mismo del objeto artístico. Tal gesto de apertura a la alteridad, aunque no necesariamente en la forma del redoble de la aparición del objeto artístico, es vital para la aprehensión en lo que respecta a las formas de arte que no remiten al tópico estético de la belleza y trascienden dicho paradigma hacia su contraparte, la fealdad, o lo abyecto, o lo terrorífico, entre otros, como modo de exposición artística de los aspectos negativos de la experiencia vital. Sin embargo, remitimos en este lugar más bien al aspecto formal que constituye el acto de la lectura en tanto que *recreación* de un discurso, temporalmente estructurado, con todas las implicancias emocionales y rítmicas que son inherentes al lenguaje, como ya hemos visto, y que no son tan sencillas de desligar del presunto sentido objetivo del mismo.

Así como hemos señalado la presencia de elementos musicales y rítmicos en el lenguaje mismo, Adorno destaca recíprocamente el aparecer de la estructura del lenguaje al interior de la forma musical:

⁹⁵ 1947, *Poetics of music in the form of six lessons*, p. 30. La traducción es mía.

La doctrina tradicional de las formas musicales conoce la frase, el sintagma, el periodo, la puntuación; pregunta, exclamación, oraciones subordinadas se hallan por todas partes, las voces se elevan y decaen, y en todo ello el gesto de la música es tomado de la voz que habla. Cuando Beethoven exige la interpretación de una bagatela del *op.* 33 “con una cierta expresión hablada”, sólo subraya de manera reflexiva un momento omnipresente de la música. (Adorno, *Sobre la música*, p. 25)

Tal factor vertebrante de la forma musical desde las estructuras del lenguaje es vital en lo que respecta a la interpretación de música de tradición escrita, cuya notación fija en grafía dichas unidades de sentido y sus relaciones. Pudiese ser que el trabajo del intérprete/lector musical no sea otro que la repetición del mismo esquema de lectura aplicado a diferentes músicas y lenguajes musicales, en sumatoria a su propia hermenéutica de la música. Así:

Interpretar el lenguaje significa entenderlo, mientras que interpretar música es hacerla. (...) Tocar música correctamente significa en primer lugar hablar su lengua con corrección. Ésta exige imitar, no descifrar. Sólo en la *práxis* mimética, que claramente puede ser sublimada como imaginación muda, a la manera de la lectura silenciosa, se abre la música; nunca en una contemplación que interpreta la música con independencia de su ejecución. Si se buscara en el lenguaje significativo un acto comparable al musical, se encontraría más bien al copiar un texto que en la comprensión de su significado. (Adorno, *Sobre la música*, p. 25, 26).

Como contrapunto a esta no igualdad entre el ser y su (re)producción estética en el interior del pensamiento y la ejecución de la música escrita occidental, la percepción africana, de evidente tradición oral, se opone radicalmente. De aquella manera lo sostiene y narra el músico afroamericano Sidney Bechet⁹⁶ con respecto a su abuelo:

Cuando los esclavos se reunían los domingos, sus días libres, él tocaba los tambores en la plaza Congo Square [...] Él era un músico: nadie tenía que explicarle ni las notas, ni el sentimiento ni el ritmo. Todo eso ya estaba en él: de eso estaba seguro. (Citado por Gioia, *Historia del jazz* 2002 p. 8).

⁹⁶ Sidney Bechet (1897 - 1959), saxofonista de jazz.

En adición a ello, y esto cobrará relevancia al ser cotejado con un tránsito en la literatura de Cortázar hacia lo político, es importante considerar una implicación comunitaria imposible de enajenar dentro de la música africana cuya omisión resultaría impresentable en este lugar:

Esto nos conduce a un segundo elemento unificador dentro de las tradiciones musicales africanas: la integración de la ejecución musical en el tejido social. A estos efectos, la música africana posee un aura de funcionalidad que se resiste a todo intento de separar el arte de las necesidades sociales por medio de una estética “pura”. (Citado por Gioia. 2002, p. 16).

En tanto ya hemos puesto de relieve las implicancias limitantes, y por ello dotadoras de forma, del uso del ritmo en su performatividad colectiva, desde los tambores de la guerra moderna y la música de fondo de las oficinas, hasta la integración de la música en el cotidiano social de la estética africana y en la lectura/interpretación en conjunto de la interpretación musical clásica, señalemos acá la comprensión del ritmo musical en lo que pareciese ser en cierta forma su radical opuesto: la policía.

La república, bien lo supo Platón, debe estar ordenada sonoramente. Este orden, pensaba también Platón, es un asunto musical. Y se puede comprender ya, aquí, la función de aquella palabra tan musical como filosófica: la Armonía. Pues precisamente Platón, y me remito aquí a esos célebres pasajes del *Timeo* y el libro III de *La República*, comprendió temprano que la *polis* debe ordenarse primeramente en su plano perceptivo. Que los sonidos de la ciudad fuesen filtrados por tonos medidos y ritmos marcados, aseguraba precisamente la regularidad. De ahí la función *asignada* a la música, función tan parecida a la policía rancièrana: ordenar los sonidos, crear estructuras de relación, un sistema de repetición que se haga cargo de ellos, los sonidos. Lo que sucede a la música, de ahí en adelante, es una suerte de conflicto interno, muy similar a otras artes u otras disciplinas, muy similar a la vida misma si se quiere, a saber: la dialéctica entre sus estructuras rígidas y la emancipación de estas mismas estructuras, lo que Jaques Attali llamó el conflicto entre la Cuaresma y la Fiesta y que, como sabemos, Nietzsche llamó lo apolíneo y lo dionisiaco. (Celedón, *Sonido y acontecimiento*, p. 12).

Milán Kundera propone otra analogía musical, esta vez en la forma musical de la *fuga* para la condición inmovilizada del sujeto convertido en uno entre tantos puntos del tejido

social, poniendo en juego, para su ejemplo, la sujeción del mismo individuo al estado autoritario camuflado de utopía, el régimen soviético enquistado en su Bohemia natal:

Idilio y para todos, porque todas las personas desde siempre anhelan lo idílico, anhelan aquel jardín en que cantan los ruiseñores, el territorio de la armonía en que el mundo no se yergue como algo extraño contra el hombre ni el hombre contra los demás, en el que por el contrario el mundo y todas las personas están hechos de una misma materia. Todos son allí notas de una maravillosa fuga de Bach, y los que no quieren serlo no son más que puntos negros, inútiles y carentes de sentido, a los que basta con coger y aplastar entre las uñas como a una pulga. (*Libro de la risa y el olvido*, p. 18).

Por otro lado, no es únicamente el ritmo del conjunto social, de la *polis*, aquel que padece el individuo que pertenece a ella, si no que por otro lado también el ritmo natural del mundo y sus ciclos vitales provee de un marco de fondo sensible rítmicamente en su aparición reiterativa e incesante. Advis, en empréstito de un planteamiento de Hegel, propone un rol para el o los ritmos no artísticos de lo exterior en tanto que regularidades necesarias para el desenvolvimiento de lo novedoso de las prácticas artísticas asociadas al ritmo mismo:

El ritmo, sucesión de momentos tensos con sus breves distensiones que luego se convierten en nuevas tensiones, debe suponer, frente a su transcurso expectante, algún esquema, también temporal, conformado por una secuencia de ciertas regularidades donde tensión y distensión no cumplan papel alguno. (...) “es preciso”, nos dice Hegel, “para que la unidad sea sentida como regla, que exista igualmente lo irregular” (...) Ciertos fenómenos naturales y fisiológicos entregan al hombre una noción de constancia de regularidades que se suceden y que no poseen en sí el carácter rítmico que únicamente el sujeto-intérprete podría darles: la sucesión de las estaciones, los ciclos lunares, la intermitencia de día y noche, el movimiento sístole-diástole del corazón, las fases de inspiración y espiración, etc. (...) La presencia de este esquema en nuestra psiquis que en adelante llamaremos esquema *psicometrocrónico* permite juzgar y determinar como tales a las fases ársicotéticas. (*Displacer y trascendencia en el arte*, p. 22 -23).

Consideramos procedente ampliar el marco del esquema *psicometrocrónico* desde el ritmo de lo natural también al ritmo de la ciudad moderna, el hábitat natural del sujeto contemporáneo, que posee su propio ciclo regular, reiterativo de tensiones y distensiones.⁹⁷

⁹⁷ Remitimos para ello al emblemático libro de Humberto Giannini, *La reflexión cotidiana*: “El ciclo que necesariamente empieza allí, en el domicilio va a parar al otro extremo: al lugar de nuestros quehaceres

Ahora bien, siempre existe la posibilidad de leer estéticamente a cualquier ritmo que se nos presente, por ejemplo el natural o el social.⁹⁸ Así, volviendo a Cortázar, tanto el anhelo de un ritmo otro que el determinado por las circunstancias vitales, así como la posibilidad de interpretar estéticamente aquel ritmo de índole natural que moldea el esquema *psicometrocrónico* mismo queda plasmado a las claras en algunos fragmentos de *Rayuela*, como el siguiente:

Me desperté y vi la luz del amanecer en las mirillas de la persiana. Salía de tan adentro de la noche que tuve como un vómito de mí mismo, el espanto de asomar a un nuevo día con su misma presentación, su indiferencia mecánica de cada vez: conciencia, sensación de luz, abrir los ojos, persiana, el alba. En ese segundo, con la omnisciencia del semisueño, medí el horror de lo que tanto maravilla y encanta a las religiones: la perfección eterna del cosmos, *la revolución inacabable del globo sobre su eje*. Náusea, sensación insoportable de coacción. Estoy obligado a tolerar que el sol salga todos los días. Es monstruoso. Es inhumano. Antes de volver a dormirme imaginé (vi) un universo plástico, cambiante, lleno de maravilloso azar, un cielo elástico, un sol que de pronto falta o se queda fijo o cambia de forma. Ansié la dispersión de las duras constelaciones, esa sucia propaganda luminosa del Trust Divino Relojero. (*Rayuela*, p. 532).

En aquella relación entre ritmo exterior y recreación del mismo al interior del sujeto se juega no únicamente entonces la posibilidad de alteración del sujeto mismo, sino también su capacidad de recíprocamente proyectar su ritmo en lo otro. Tal es el caso de la interpretación musical de tradición oral o escrita, que ocurre de la misma forma en la lectura del lenguaje tradicional, y que justifica por ejemplo, la grabación de múltiples versiones de múltiples intérpretes de una misma obra musical. Así, si bien *mi* lectura es el imperio de *mi* hermenéutica, es también producto de mi propia condición rítmica. Aquello podría dejarse leer como la simbiosis armónica entre sujeto y texto, entre musicalidad y lenguaje. Pero, como bien sabemos, el acto de leer se encuentra transido por la interrupción. Dice Kundera:

Yo iba poniéndome cada vez más triste: si mi lector se salta una frase de mi novela, no la entenderá, y sin embargo, ¿dónde hay en el mundo un lector que no se salte ni un solo renglón? ¿No soy yo

habituales (...) Así pues, tenemos ya delimitado el trayecto rotatorio global por el que pasa la vida de todos los días. Mientras no pasa nada". (2004, p. 30).

⁹⁸ John Cage extrema esto último: "Beethoven es ahora una sorpresa, tan aceptable para el oído como un cencerro." (Citado por Celedón, *Sonido y acontecimiento*, p. 48)

mismo el mayor saltador de renglones y páginas? (*La inmortalidad*, p. 396).

Añade Cortázar:

en el noventa y nueve por ciento de los casos no escuchamos lecturas en alta voz, ni las hacemos: leemos con los ojos y sin embargo, cuando hay una prosa que podemos calificar de musical, *el oído interno* la capta de la misma manera que la memoria también puede repetir melodías u obras musicales íntegras en el más profundo silencio. (*Clases de literatura*, p. 149 -150).⁹⁹

Aquella desafección por la materialidad rítmica de la música, conjurada por un cierto automatismo del *oído interno* (cuando lo hay), se suma a las condiciones propuestas por Rancière en su verdad literaria, derivada del régimen estético de las artes a las cuales aludimos al comienzo de esta investigación, y constituye un paso más en la catástrofe del sentido del lenguaje estético, que si bien ha sido reducido por Rancière al *ritmo de las cosas mismas*, en buena parte de las lecturas que hacemos este ni siquiera se haya percibido estéticamente, es decir, *recreado* a conciencia por el lector, sino que es la imposición del ritmo de lectura del lector sobre el texto mismo.

Volvamos sobre el concepto de lector-hembra de Cortázar, para quién “coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector-hembra”¹⁰⁰:

Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista. Detención forzosa en los diversos grados de lo dramático, psicológico, trágico, satírico o político. Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice *al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos*. Escritura demótica para el lector-hembra (que por lo demás no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro). (*Rayuela*, p. 559).

⁹⁹ Proponemos una de las imágenes de la película *El concierto* (2009, dir. Radu Mihăileanu) cerca de cuyo final una violinista clásica opositora al régimen soviético es enviada a los campos de concentración en Siberia donde pierde el juicio y se dedica a tocar sin un violín, únicamente con el gesto de tocar el aire como si fuese un instrumento, la totalidad del concierto para violín en re mayor de Tchaikovsky que se disponía a interpretar antes de su captura.

¹⁰⁰ *Rayuela*, p. 647.

Muy posiblemente aquellos *rumbos esotéricos* a los que remite Cortázar, no son exclusivamente de la índole radicalmente sensible que aventuramos en este estudio. Sin embargo, el mismo Cortázar, al hablar del ritmo en la literatura, se refirió a aquel fenómeno como “esa cosa ancestral (...) que nos saca de nosotros mismos”¹⁰¹ lo que de alguna manera, en adición a toda la argumentación que hemos expuesto previamente, nos permite pensar en la importancia de los factores eminentemente musicales en su escritura como otra posible forma de *ritmo otro* al interior de su escritura, que coadyuvado al factor significativo, nos permite percibirle, *recrearle*, con similar intensidad a su propio proceso de escritura:

Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) *en el lector cómplice*. En cuanto al lector-hembra, se quedará con la fachada y ya se sabe que las hay muy bonitas, muy trompe l'oeil, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del *honnête homme*. Con lo cual todo el mundo sale contento, y a los que protesten que los agarre el beriberi. (*Rayuela*, p. 561).

En aquel sentido de complicidad, similar a la del intérprete musical para con un compositor, es que Advis a su vez que estabiliza la estructura musical interna de la prosa y su comprensión en el concepto de *melodía*, profundiza en las implicancias de dicha amalgama:

La melodía literaria, que implica un desarrollo de los elementos de altura, se caracteriza esencialmente por su estricta dependencia de factores sintáctico-semánticos, movimientos afectivos y usos idiomáticos; hecho este que brinda a las diversas secuencias melódicas un carácter impreciso en su duración, ya que ellas carecen del basamento-compás que poseen las secuencias melódicas musicales. (...) Una oración unimembre, tiene en común con la musical el constituirse en una secuencia tonal de estructuración más o menos rígida que posee principio, medio y fin; lo que nos permite ver en ella los elementos ársico-téticos que dependerían justamente de este hecho: la coherencia conceptual de la melodía literaria es el fundamento de la unidad con que se la concibe, unidad que en su despliegue presupone un movimiento, un impulso, un suspenso, una expectativa que debe encontrar una solución; tiene, por tanto, un carácter ársico-tético genérico. (*Displacer y trascendencia*, p. 40 -41).

¹⁰¹ Cortázar 1980, *Clases de literatura*: p. 153. Es un fragmento de una cita más larga que ya empleé en el capítulo primero, sección 1.3 del presente trabajo.

Así, se explicita en los libros de Cortázar un símil con la música Jazz principalmente en la idea de comprometer al lector tanto con su lectura como está comprometido un solista de jazz con su propia música. Este “compromiso” (sensible) se adquiere desde la idea de una lectura rítmica -no nos atrevemos a decir musical- que precisa operar sobre la paradoja de la inexistencia del sonido (piedras) conjurada desde la proyección subjetiva de la imagen acústica interna, que puede corresponderse o no con la ritmicidad de la prosa, y cuyo ser es manifestado en *la posibilidad del sonido* más que en el sonido mismo.

Debates más o menos sobre los límites entre música escrita y no escrita, esta siempre se trata de dar un discurso, lo que pone de relieve su performatividad. En lo que respecta a la literatura de Cortázar, la palabra *Swing* excede el significado que le es dotado por la institucionalidad de la música (musicológica, discográfica, estilística, etc.) hacia su significado original en el idioma inglés que es el de *balancearse*. Dicho movimiento, el de balancearse, es similar al propuesto por Badiou y Borges, entre otros, para el desarrollo de la filosofía en su transcurrir temporal y propone un ritmo determinado que obligatoriamente se supedita al inasible ritmo del transcurrir en lo real, fenómeno que en su contraste -el del pensamiento contra lo real- ya nos remite a la necesidad del contragolpe para cualquier tipo de desplazamiento y a la violencia primigenia de aquel acto que es mover o accionar sobre el mundo para constituirse como ser, graficada en la escritura cortazariana en su afición al boxeo como metáfora de la batalla que libra día a día el sujeto, quien marca el mundo a su vez que se deja marcar por él:

Nombrar aquí, en el umbral, esta violencia; convocarla al comienzo, es un modo de describir, de entrada, el horizonte hacia el cual las páginas que siguen se dirigen: el ejercicio del poder que, siempre, es inherente a cada gesto puntuante. Pues la puntuación no es nunca un puro asunto de estilo o retórica en sentido corriente: ella es fuerza, ella es potencia, ella es decisión política. (Szendy, *A fuerza de puntos*, p. 8).

Por ello, el *swing* en la literatura de Cortázar no únicamente es una determinada música, sino que igualmente una forma del desplazamiento que posibilita el pensamiento toda vez que se le opone como *otro tiempo*. Dicho *Swing* posee varias formas, que van desde la explicitación de dicho género musical en momentos cruciales de la narrativa, así como

también en el concepto de desplazamiento del lector en su lectura, en su melodía literaria, que supone el mismo desplazamiento que repite incansablemente el músico de tradición escrita cuya función principal es ser un digno lector a su vez que performer de aquella tradición.

Desde esta perspectiva, el sentido en el cual el proyecto literario de Cortázar se plantea desde una ritmicidad, constituye necesariamente un movimiento que busca ir a contramano o ser un contratiempo de un pensamiento asentado por el ritmo del transcurrir de la historia, seguida a pulso por la historiografía, e inéditamente, seguida por el pulso de la vida contemporánea. El siguiente es un extracto del prefacio a la novela *62/modelo para armar*, que debe su nombre al capítulo 62 de *Rayuela*. Tengamos en consideración que el significado en latín de la palabra *gressio* es precisamente progresar, avanzar o caminar:

No serán pocos los lectores que advertirán aquí diversas transgresiones a la convención literaria. Para no citar más que algunos ejemplos, los personajes argentinos pasan del voseo al tuteo cada vez que le conviene al diálogo; un londinense que tomaba sus primeras lecciones de francés se pone a hablarlo con sorprendente soltura (para peor en versión española apenas ha cruzado el canal de la Mancha; la geografía, el orden de las estaciones del subterráneo, la libertad, la psicología, las muñecas y el tiempo dejan evidentemente de ser lo que eran (...)) Desde el terreno en que se cumple este relato, la transgresión cesa de ser tal; el prefijo se suma a los varios otros que giran en torno a la raíz *gressio*: agresión, regresión y progresión son también connaturales a las intenciones esbozadas un día en los párrafos finales del capítulo 62 de *Rayuela*, que explican el título de este libro y quizá se realizan en su curso. (*62/Modelo para armar*, 2004: p. 5).

Conclusiones:

A la luz de todo aquello, es momento de presentar nuestra lectura del texto escrito por Duke Ellington y editado por Irving Mills de *It don't mean a thing if it ain't got that swing*, nombre del *standart jazz* que Horacio Oliveira y sus compañeros y compañeras el club de la serpiente se hayan escuchando al momento de pronunciar las palabras *Swing luego existo* en el capítulo 18 de *Rayuela*:

*Yes, it don't mean a thing, if it ain't got that swing
Doo wah doo wah doo wah doo wah
Well, it don't mean a thing, all you got to do is sing
Doo wah doo wah doo wah doo wah
It makes no difference if it's sweet or hot
Just give that rhythm everything you got*

Primero, la expresión *Don't mean a thing* equivale a dos direcciones en dos sentidos opuestos aunque complementarios y, lo más relevante de todo ello, *simultáneos*: en su lectura “literal” en tanto el valor de la música, de toda música, existe a condición de que tenga algún tipo de *Swing*; pero también, y a raíz de haber sido pronunciado luego del *scat* en el segundo verso (*doo wah*), como valoración positiva del sinsentido lingüístico palpable en la emancipación del sentido de significado en el lenguaje mismo, mediante el uso de la voz con fines puramente musicales. Así lo señala Rojas de otra manera:

Pero esto, que el lenguaje en su materialidad, como trabajo significativo, sea productor de sentido, implica que el referente está en el lenguaje como perdido (perdido de vista), de manera tal que el lenguaje trata ante todo del lenguaje. “Nada, ninguna otra lectura -escribe Sarduy- se esconde necesariamente bajo la aliteración, su pista no envía más que a sí misma y lo que su máscara enmascara es precisamente el hecho de no ser más que una máscara, un artificio y un divertimento fonético que son su propio fin. Operación pues, en ese sentido, tautológica y paródica, es decir, barroca””. (*El big bang*).¹⁰²

¹⁰² p. 201. En la misma página se incluye la referencia a la cita interna: “Severo Sarduy: “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura* [pp. 167 - 184], coordinador César Fernández Moreno, Siglo XXI, 16 ed., 1998, p. 179”.

Segundo, en la comprensión del impulso *swing* no solo como una forma determinada del movimiento en la física ni como un estilo musical particular con su propio ritmo sincopado, sino como una fuerza no supeditada necesariamente a su encarnación sonora, ni siquiera en el contraste dual *sweet or hot* que podríamos leer en su proyección histórica como el cool jazz o el bebop en oposición al *swing* originario en los albores del jazz, sino con la involucración total y la posibilidad de identificación del intérprete musical (*give that rhythm everything you got*) con respecto a la emanación de su música que, carente de lenguaje, carece igualmente del peso vinculante del sujeto al *logos*, forma única de predicar sobre cualquier individuo.

Son dichas premisas, la emancipación total del sentido del lenguaje, posibilidad abierta desde el triunfo nominalista en el pensamiento moderno, en sumatoria a la identificación del sujeto musical (el *sum* de la frase cartesiana) con su lenguaje carente de significación los que sustentan el anhelo y la posibilidad del sujeto de constitución estética que se haya implícito en la inocente parodia *Swing luego existo*.

Bibliografía:

Adorno, T. *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000.

Advis, L. *Displacer y trascendencia en el arte*. Santiago: Editorial universitaria, 1978.

Aristóteles. *La metafísica*. Barcelona: Plutón ediciones, 2017.

Badiou, A. *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión, 1990.

Badiou, A. “La filosofía como repetición creativa”. *Acontecimiento*, XVII, 33-34 (2007), pp. 123-131. Trad: Leandro García Ponzó.

<https://es.scribd.com/doc/75470398/Badiou-La-filosofia-como-repeticion-creativa>

Badiou, A. *Metafísica de la felicidad real*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2017.

Baricco, A. *El espíritu de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela, 2017.

Baumgarten, A. *Estética breve*. Buenos Aires. Centro de investigaciones filosóficas, 2013.

- Bolaño, R. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Borges, J. L. *Nueva antología personal*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Borges, J. L. *Poesía completa*. Buenos Aires: Debolsillo, 2015.
- Celedón, G. *Sonido y acontecimiento*. Santiago: Ediciones / Metales pesados, 2016.
- Cervantes, M. *Don Quijote de la Mancha*. Santiago: Random House, 2005.
- Cortázar, J. *El examen*. Buenos Aires: Editorial sudamericana, 1994.
- Cortázar, J. *62/Modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- Cortázar, J. *Los premios*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- Cortázar, J. *Cuentos completos vol. 3* México D.F.: Santillana ediciones generales, 2011.
- Cortázar, J. *Cuentos completos vol. 1*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, 2012.
- Cortázar, J. *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos aires: Alfaguara, 2013.
- Cortázar, J. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Cortázar, J. *Obra crítica*. Barcelona: Debolsillo, 2017.
- Damasio, A. *El error de Descartes. La razón de las emociones*. Santiago: Andres Bello. 1999.
- Derridá, J. *La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
- Derridá, J. “Como no temblar”. Acta Poetica. Otoño 2009. Disponible en:
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwin1tK9q-3-AhXGK7kGHX8fAocQFnoECAkQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.scielo.org.mx%2Fpdf%2Fap%2Fv30n2%2Fv30n2a2.pdf&usg=AOvVaw0NI30Ht_5EgQDS23KQV-vv
- Descartes, R. *Meditaciones metafísicas*. [trad. José Antonio Mígues] ed. eletrónica de www.philosophia.cl/Escuela de filosofía Universidad Arsis. Original 1641 (no indica año de edición).
- Descartes, R. *Compendio de música*. Madrid: Tecnos, 2001.

- Descartes, R. *Discurso del método*. Buenos Aires: Colihue, 2004.
- Didi-Huberman, G. “Arte de la vida otra, o cómo no ser gobernado”. Chuy. Revista de estudios latinoamericanos. No. 5, diciembre 2018. p. 4 - 22.
- Eagleton, T. *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- García Lorca, F. “Teoría y juego de duende” [No indica ciudad] Editorial del Cardo, 2003. Disponible en:
<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj5v9Crou3-AhVUDrkGHUtRA2IQFnoECB0QAQ&url=https%3A%2F%2Fbiblioteca.org.ar%2Flibros%2F1888.pdf&usg=AOvVaw0b7jW8nGoZpfKnB6tfGxdr>
- Giannini, H. *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004.
- Gioia, T. *Historia del jazz*. Madrid: Turner publicaciones, 2012.
- Herder, J. *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- Kundera, M. *La inmortalidad*. Barcelona: Tusquets editores, 1992.
- Kundera, M. *El libro de la risa y el olvido*. Buenos Aires: Tusquets editores, 2013.
- Kundera, M. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets editores, 2022.
- López-Cano, R. “Los cuerpos de la música. Introducción al Dossier música, cuerpo y cognición.” Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música, ISSN-e 1697-0101, N° 9, 2005.
https://www.academia.edu/965844/Los_cuerpos_de_la_m%C3%BAsica_Introducci%C3%B3n_al_dossier_M%C3%BAsica_cuerpo_y_cognici%C3%B3n
- López-Cano, R. “Musicología. Manual de usuario”. 2010. Texto didáctico.
<https://www.dropbox.com/s/gjdfee03u98m778/Musicologia.pdf>
- López-Cano, R. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama edicions, 2012.
- Menke, C. *Estética y negatividad*. Buenos Aires. Fondo de cultura económica, 2011.
- Murakami, H. y Ozawa, S. *Música, sólo música*. Barcelona: Tusquets editores, 2020.
- Piglia, R. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 2017.
- Ranciere, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM, 2009.

Ranciere, J. *La política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del zorzal, 2011.

Rojas, S. “El big-bang de la cosa en sí” sf. *Revista De Teoría Del Arte*, (7), p. 161 – 202. 2016. Recuperado a partir de <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/41589>

Sabrovsky, E. *De lo extraordinario (Nominalismo y modernidad)*. Santiago: Universidad Diego Portales - Editorial Cuarto Propio, 2001.

Schmucler, H. *Rayuela. Juicio a la literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Stravinsky, I. *Poetics of music in the form of six lessons*. Nueva York: Vintage books. Random house, 1947.

Szendy, P. *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Santiago: Ediciones/Metales pesados, 2015.

Szendy, P. *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*. Santiago: Ediciones/Metales pesados, 2016.

Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza editorial, 2016.

Discografía:

Armstrong, Louis, vocalista. *It don't mean a thing if it ain't got that swing*, por Duke Ellington e Irving Mills. 1963, *Parlophone Records Ltd*. Primer track en disco *The great reunión. Louis armstrong & Duke Ellington*.

Davis, Miles, trompetista. *So what*. 1959, *Sony music entertainment*. Primer track en disco *Kind of blue*.