

ALGUNOS APORTES SOBRE CRITICA Y «JAZZ», EN LA LECTURA DE «EL PERSEGUIDOR»

«A mi vez yo diría que escribí *Rayuela* porque no podía bailar, escupirla, clamarla, proyectarla como acción espiritual o física a través de algún inconcebible medio de comunicación; ...»

(Cortázar a Rita Gilbert.)

También habló un poco de *jazz*, cuando se quiso saber qué había de cierto tras esa foto en que aparece tocando la trompeta. «Sí, en verdad toco la trompeta, pero sólo como desahogo. Soy pésimo. El *jazz* ya me interesaba en Buenos Aires. Recuerdo que transitábamos con los primeros temas de Armstrong de casa en casa buscando tocadiscos para oírlos. En aquellos tiempos un tocadiscos era cosa seria. Eramos una comunidad secreta.»

(Julio Cortázar, en Chile.)

El Perseguidor no es sólo un formidable relato, un magnífico intento de profundización en el arte y el artista y cuál sea la esencia de su naturaleza, sino también una agudísima aproximación a los «críticos artísticos» (cualquiera sea su esfera, ya literaria, ya plástica o, como en este caso concreto, crítico de *jazz*) y al discutido papel que desempeñan en la marcha y comprensión del fenómeno artístico. (Valga la acotación, no es la primera vez que Cortázar se preocupa por este tipo de problemas.)

No creemos (y difícilmente sucediera en Cortázar) que esa dedicatoria del relato a Charlie Parker sea sólo consecuencia de una profunda admiración artística o, mejor aún, de una marcada identificación con uno de los más grandes (y más incomprendidos) artistas del *jazz*, sino que, por el contrario, como todo hombre dedicado al quehacer artístico (y la literatura no es sino una de las tantas direcciones del profundo fenómeno que es el arte en general) y como trompetista que es (y eso aquí importa mucho), debe haberse planteado infinitas veces el abismo que existe entre la actividad, entre la labor creativa y la prolija labor de encasillar esa producción, estratificándola, para que pueda ser deglutida por gente algunas veces ajena al fenómeno y otras con visibles y claros fines comerciales.

Pero aquí, con esta taquigrafía garabateada sobre una rodilla en los intervalos, no siento el menor deseo de hablar como crítico, es decir de sancionar comparativamente. (*El Perseguidor*.)

Y no digo todo, y quisiera forzarme a decirlo: los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado. (*El Perseguidor.*)

¿Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra la pared? Antepongo minuciosamente las palabras a la realidad que pretenden describirme, me escudo en consideraciones y sospechas que no son más que una estúpida dialéctica.

(Y aquí queremos subrayar esa visión acerca de la distancia—y no sólo entre Johnny y Bruno—que media entre creador y crítico.)

Aquí nos corresponde referirnos a la desagradable misión de algunos «críticos» de «fabricar» producto de alta vendibilidad», *best-sellers* de cualquier naturaleza, destinados, como cualquier otro producto, a convertirse en bienes de consumo.

Y antes de penetrar un poco más en las relaciones e implicancias directas del relato, agreguemos que el arte (no cabe discutirlo aquí) es también un bien de consumo como cualquier otro, y el consumidor «necesita» ese libro, ese cuadro, esa música tanto como cualquier otro producto que el mercado le ofrece, si bien, claro está, en esferas de motivación y necesidad claramente distintas.

Y aquí vamos a citar (porque nos parece profundamente revelador) la opinión de Hugues Panassie, quien justamente ha sido uno de los grandes opositores a Charlie Parker (y lo demostraremos más adelante) y a quien suponemos (entre otros) aludido aquí en Bruno, por ser francés precisamente y dirigir el Hot-Club de France.

Pero ésta, su condición de crítico, le permite «ver por dentro» la naturaleza de ciertos fenómenos.

«La palabra *swing*, que indica la pulsación rítmica típica del *jazz*, sólo era empleada por los *jazzmen*; el gran público ignoraba totalmente este sentido de la palabra. Pero en 1935 el agente de publicidad de la orquesta blanca recién formada por el clarinetista Benny Goodman tuvo la idea de lanzar a su pupilo bajo el *slogan* de "el rey del *swing*". La orquesta tuvo mucho éxito y la palabra conoció un auge extraordinario.

El gran público imaginó que la palabra *swing* designaba una nueva forma de *jazz*.»

El éxito de Benny Goodman *facilitó la moda* (lo destacado es nuestro) de las grandes orquestas, negras o blancas, que tocaban, todas, en un estilo muy parecido a aquélla.

Y fue así cómo el gran público pensó que *swing* era la música de las grandes formaciones, y de ahí que se diera el nombre de «período *swing*» a la época en que las grandes orquestas estuvieron de moda, o sea, aproximadamente, de 1935 a 1945.

¡El valor de las palabras! Mientras hasta aquel momento casi no se había logrado interesar al público (a excepción de los negros) por el auténtico *jazz*, fue suficiente esta nueva etiqueta, aplicada sobre la misma música, para que, en un instante, todo cambiara.

El período que media entonces entre que la creación sale de manos del artista (manuscrito literario, grabación magnetofónica, partitura musical, etc.) hasta que llega a manos de su consumidor real (el lector, escucha, espectador, etc.), para retomar el diálogo límpido e inicial que el artista se propuso, durante ese lapso entonces es un producto más. Y como tal hay que juzgarlo, considerando además que pasa y se mueve en manos de gente que *poco* o *nada* tiene que ver con la manifestación artística en sí misma, y creemos adivinar que detrás de Bruno hay mucho de ese mundo (y en varias ocasiones ello aparece en forma explícita).

Comprendo que le enfurezca la idea de que vayan a publicar «Amorous», porque cualquiera se da cuenta de las fallas, del soplo perfectamente perceptible que acompaña algunos finales de frase, y sobre todo la salvaje caída final, esa nota sorda y breve que me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo entrando en un pan (y él hablaba del pan hace unos días). Pero en cambio a Johnny sé le escaparía lo que para nosotros es terriblemente hermoso, la ansiedad que busca salida en esa improvisación llena de huidas en todas direcciones, de interrogación, de manoteo desesperado. Johnny no puede comprender (porque lo que para él es fracaso a nosotros nos parece un camino, por lo menos la señal de un camino) que «Amorous» va a quedar como uno de los momentos más grandes del *jazz*. El artista que hay en él va a ponerse frenético de rabia cada vez que oiga ese remedo de su deseo, de todo lo que quiso decir mientras luchaba, tambaleándose, escapándosele la saliva de la boca junto con la música, más que nunca solo frente a lo que persigue, a lo que se le huye mientras más lo persigue. Es curioso, ha sido necesario escuchar esto, aunque ya todo convergía a esto, a «Amorous», para que yo me diera cuenta de que Johnny no es una víctima, no es un perseguido, como lo cree todo el mundo, como yo mismo lo he dado a entender en mi biografía (por cierto que la edición en inglés acaba de aparecer y se vende como la coca-cola). (Este paréntesis de Cortázar nos parece más que revelador; sencillamente, ¡la clave de la personalidad de Bruno!) Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado.

Nunca llevé nada a ningún editor —confiesa Cortázar a Harss, y agrega más adelante—. Y allí empecé a escribir cuentos, aunque jamás se me ocurrió publicarlos.

En un momento dado supe que lo que estaba escribiendo valía bastante más de lo que publicaban las gentes de mi edad en la Argentina. Pero como tengo una idea muy alta de la literatura, me parecía estúpida la costumbre de publicar cualquier cosa, como se hacía en la Argentina de entonces.

Y en otra parte agrega:

Quando se publicó el libro en la Argentina —se refiere a *Historias de Cronopios y de Famas*— lo recibió la artillería pesada. *Los poetas lo trataron con respeto, pero los pocos críticos que se dignaron mencionarlo se escandalizaron.* (Lo destacado es nuestro.) Lamentaron que un escritor tan «serio» se permitiera escribir un libro tan poco importante.

Aquí consideramos muy «edificante» transcribir textualmente la segunda página del catálogo general de precios de Editorial Sudamericana (la editorial que edita a Cortázar), porque dichos conceptos, alejados un poco de su marco natural, hablan por sí solos.

CONDICIONES DE VENTA

1. Al hacer un pedido, debe acompañarse el importe del mismo, salvo que el firmante tuviera cuenta abierta con la Editorial Sudamericana. El importe puede remitirse en cheques o giros bancarios.

2. Todo pedido debe hacerse indicando, en letra clara, nombre del interesado y dirección donde debe remitirse.

3. Los pedidos que se reciban sin indicación en contra se harán por correo, en paquetes certificados.

4. Los libros viajan siempre por cuenta y riesgo del comprador, no admitiéndose reclamaciones por pérdidas o sustracciones.

5. No se admitirán devoluciones de obras pedidas a menos que adolecieran de algún defecto de impresión o encuadernación.

6. Se recomienda indicar el título de alguna obra con la que pueda reemplazarse, en caso de estar agotada, alguna de las que se pidieran.

7. Toda la correspondencia debe dirigirse a: Editorial Sudamericana, Humberto I, 545, 30-7518, Buenos Aires.

Las obras que figuran sin precio se hallan en preparación o en reimpresión.

Nota importante.—Los títulos que están incluidos en la colección «Piragua» se remitirán solamente cuando así se indique en el pedido. En caso de no venir el pedido con esta mención, se servirán de la edición corriente.

Una novela breve que había terminado en esa época y que unos amigos le habían arrebatado para presentarla a la Editorial Losada fue rechazada a causa de las «malas palabras» que contenía: una noticia que no le molestó en lo más mínimo. (*Los nuestros*, Luis Harss.)

A todo esto fui escribiendo mis libros, que siguieron, como en tantos escritores, el proceso característico de la historia de la literatura universal, es decir, que empezaron por la poesía en verso para desembocar en algo instrumentalmente más arduo y azaroso, la prosa narrativa (oigo crujidos de dientes y veo mesaduras de pelo; qué le vamos a hacer)... (Julio Cortázar a Rita Guibert.)

Y nos cabe agregar a nosotros que de estos oscuros pasos dependen, en definitiva, los lectores (nos referimos en general al receptor último de la creación) y los creadores.

Llevemos ahora nuestra sucesión de bofetadas en o hacia una nueva dirección y trataremos entonces de pasar algunos *flashes* por sobre la música de Charlie Parker.

El *jazz* sufrió a través de su historia todo tipo de cambios estilísticos en lo exterior, pero tal vez ninguno se haya parecido ni remotamente al experimentado entre los años 1940 a 1950.

Una nueva y deslumbrante generación de músicos con un inagotable aporte de nuevas y revolucionarias concepciones universalizaron (por así decirlo) al *jazz* como un arte mayor de nuestro tiempo.

Este movimiento—que más tarde fue conocido por el nombre de *be-bop* o simplemente *bop*—contó entre sus integrantes a Dizzy Gillespie y Charlie Parkier, entre otros.

La importancia de ambos en la formación del nuevo estilo fue fundamental. Su fraseo era algo vital, arrollador, que iba más allá de los límites imaginables de una simple ejecución instrumental.

Dicen Francisco Mañosa y Arnaldo Salustio en una publicación histórica del Hot-Club de Montevideo: «Su inspiración (se refiere a Gillespie y Parker) nunca parecía agotarse y su lenguaje era nuevo, fresco y espontáneo.»

Su estilo era la continuación de lo innovado por Roy Eldridge poco antes y no obedeció a cambio repentino, sino a una elaborada trayectoria, cuyas primeras muestras datan de 1937.

Pero la elaboración de su lenguaje recién cristalizó en 1944, al ser pronunciada la palabra *be-bop* para indicar la forma especial de su singular fraseo.

La evolución del estilo de Parker fue paralela a la desarrollada por Gillespie, a pesar de que ambos músicos recién se conocieron en 1943, cuando tocaban en la orquesta de Earl Hines. Aun siendo muy semejantes los resultados obtenidos por ambos músicos, el fraseo de Charlie Parker era más íntimo, no se transmitía en la misma forma que el de Dizzy. Y mientras éste se sentía cómodo al frente de su gran orquesta, Parker prefería las pequeñas agrupaciones.

La semilla estaba plantada y pronto comenzó a dar sus frutos. Una legión de jóvenes músicos se plegaba al movimiento día a día, surgiendo así gran cantidad de imitadores. Algunos sólo repetían una y mil veces las frases de los creadores. Otros, en cambio, aportaban nuevas ideas al lenguaje de Parker y Gillespie.

Este jazz desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo por decirlo así, para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura. Pero entonces, dueño de una música que no facilita los orgasmos ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorar, para morder en la realidad que se le escapa todos los días. Veo ahí la alta paradoja de su estilo, su agresiva eficacia. Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate, sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades, que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad.

Y cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su música sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar, aunque releguemos cada vez el lugar de la cita; y en cuanto a lo que pueda quedarse atrás, Johnny lo ignora o lo desprecia soberanamente. (*El Perseguidor.*)

Sólo puedo contestar que esa especulación es mi obra; si la realidad me parece fantástica al punto de que mis cuentos son para mí literalmente realistas, es obvio que también lo físico tiene que parecerme metafísico, siempre que entre la visión y lo visto, entre el sujeto y el objeto, haya ese puente privilegiado que en su traslación verbal llamamos según los casos poesía o locura o mística. La verdad es que estos términos son sospechosos; cada día lo metafísico me parece más cercano a cosas como el gesto de acariciar un seno, jugar con un niño, luchar por un ideal; pero cuando cito estas tres instancias lo hago dando por supuesta una máxima concentración intencional, porque entre aca-

riciar un seno y acariciar un seno puede haber una distancia vertiginosa e incluso una oposición total. Siempre me ha parecido —y lo explicité en *Rayuela*— que lo metafísico está al alcance de toda mano capaz de entrar en la dimensión necesaria un poco como Alicia entra en el espejo; y si esa mano logra en una hora excepcional acariciar por fin el seno que aguardaba tan próximo y tan secreto a la vez, ¿podemos seguir hablando de metafísica? (Julio Cortázar a Rita Guibert.)

Postula Whitehead que pasado, presente y futuro se implican y que, por lo tanto, cada segmento del tiempo nos muestra, a la vez, una recapitulación y una prefiguración de la realidad. En un «proceso» semejante, el flujo misterioso de la vida cobra una marcha circular y reversible, comparable al eterno retorno. Una idea parecida podíamos extraer de los planteos fenomenológicos de Husserl en su revisión del pensamiento de Brentano. De un modo o de otro la idea de una temporalidad discontinua, recurrente y previsible confirma las más osadas aventuras de la fantasía y certifica, a un tiempo, la validez de la intuición poética y *el indisoluble lazo que une poesía y filosofía*. (Lo destacado es nuestro.)

El problema del tiempo en la literatura ha sido estudiado con singular penetración por quienes vislumbran en el arte de la ficción los elementos filosóficos que le corresponden de modo particular. Un examen semejante era inexcusable a partir de Proust, de Joyce y de Kafka, quienes, sin otra ayuda que su intuición estética, competirían con la ciencia en el descubrimiento de insospechados modos de temporalidad o, si se quiere, de comportamientos del tiempo dentro de la materia narrativa. De más está decir que una intervención de la misma raíz se ha producido en el resto del campo estético, donde el tema se ha tratado profusamente.

Pero una cosa es el tiempo narrativo, es decir, el perteneciente a la captación y traslación estilística de los modos de la realidad, y muy otra la categoría temporal propia del género en que, como en un molde, se vuelca el tracto de la fábula. (M. A. Lancelotti.)

«Esto lo estoy tocando mañana», y los muchachos se quedaron cortados, apenas dos o tres siguieron unos compases, como un tren que tarda en frenar, y Johnny se golpeaba la frente y repetía: «Esto ya lo toqué mañana; es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana»... (*El Perseguidor*.)

Palabras de Cortázar a Rita Guibert:

En Europa, donde el escritor es frecuentemente un profesional para quien la periodicidad de las publicaciones y los eventuales premios literarios cuentan considerablemente, mi actitud de aficionado suele dejar perplejos a editores y amigos. La verdad es que

la literatura con mayúscula me importa un bledo; lo único interesante es buscarse y a veces encontrarse en ese combate con la palabra que después dará el objeto llamado libro.

Y cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su música, sé muy bien que no está escapando de nada. *Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar... (El Perseguidor.)*

Una «carrera» supone preocupación por la suerte de los libros; en mi caso, me fui de la Argentina el mismo mes en que apareció *Bestiario*, dejándolo abandonado sin el menor remordimiento. Pasaron siete años hasta que un segundo libro, *Las armas secretas*, despeinó bruscamente a sus lectores con un relato llamado *El Perseguidor*. (Cortázar a Guibert.)

Y a Luis Harss:

Hasta ese momento me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico. En todos los cuentos de *Bestiario* y de *Final de juego*, el hecho de crear, de imaginar una situación fantástica que se resolviera estéticamente, que produjera un cuento satisfactorio para mí, que siempre he sido exigente en ese terreno, me bastaba. *Bestiario* es el libro de un hombre que no problematiza más allá de la literatura. Sus relatos son estructuras cerradas, y los cuentos de *Final del juego* pertenecen todavía al mismo ciclo. Pero cuando escribí «*El Perseguidor*» había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los premios* y sobre todo en «*Rayuela*». El tema fantástico, por lo fantástico mismo, dejó de interesarme en la medida en que antes me absorbía.

Por ese entonces había llegado a la plena conciencia de la peligrosa perfección del cuentista que, alcanzando cierto nivel de realización, sigue así invariablemente. En *El Perseguidor* quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí *El Perseguidor*.

Nosotros queremos ver más adentro, utilizando estas declaraciones, este collage, como instrumento.

Creemos que esa disección que hace Cortázar en *El Perseguidor* no es sólo un amplio abanico explorador que incluye a artistas y críticos, experiencia creacional e incompreensión fenoménica.

Johnny Carter, alias Charlie Parker (¿y por qué no Julio Cortázar?), sopla su saxo en forma increíblemente maravillosa, pero eso es sólo una pequeña parte, porque Cortázar también «va a un encuentro, e ir a un encuentro no puede ser nunca escapar».

Rayuela no es sino, para nosotros, el intento *be-bop* de Cortázar con el lenguaje.

Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. (*Rayuela*.)

Creemos adivinar (y aún más que eso) la línea, la corriente subterránea que fluye entre Charlie Parker y Morelli.

Dos distintos terrenos y, si Cortázar permitiera el empleo de una expresión así, dos distintos tiempos, pero una sola y profunda interrogante.

Hasta su estilo, lo más auténtico en él; ese estilo que merece nombres absurdos sin necesitar de ninguno, prueba que el arte de Johnny no es una sustitución ni una completación. Johnny ha abandonado el lenguaje *hot*, más o menos corriente hasta hace diez años, porque ese lenguaje violentamente erótico era demasiado pasivo para él. En su caso el deseo se antepone al placer y lo frustra, porque el deseo le exige avanzar, buscar, negando por adelantado los encuentros fáciles de *jazz* tradicional. (*El Perseguidor*.)

En el momento en que parecía que, finalmente, el *jazz* estaba en condiciones de ser conocido y apreciado en el mundo entero, una vez terminada la segunda guerra mundial, en 1945, le sobrevino un contratiempo que volvió las cosas a su situación primera.

Poco después de 1940, algunos músicos negros que hasta aquel momento habían tocado buen *jazz*—Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk y otros—, empezaron a introducir en sus interpretaciones efectos armónicos y melódicos propios de la música clásica y moderna europeas. Apasionados por el virtuosismo instrumental y por la complejidad armónica, estos músicos sacrificaron el *swing* y la calidad sonora y expresiva, en aras de sus preocupaciones extra-*jazz*. Así nació el llamado estilo *be-bop*.

Hasta 1945 fueron muy pocos los músicos, los *boppers*, que siguieron este estilo. Se les tenía por excéntricos y aunque se reconocía sus méritos, se deploraba sus defectos. Por ejemplo,

Benny Carter decía de Gillespie: «Cuando le oigo, tan pronto lo encuentro fascinante como me crispa los nervios.»

Pero, muy pronto, Gillespie y Parker tuvieron muchos discípulos, algunos jóvenes negros que se sentían atraídos por su virtuosismo instrumental y que «querían hacer lo mismo», y, sobre todo, numerosos blancos, ya que éstos vieron que les era mucho más fácil conseguir la rapidez del fraseo de Gillespie o Parker, que la amplia sonoridad, fuerza expresiva e incesante *swing* de Louis Armstrong o Johnny Hodges.

Charlie Parker y Gillespie tenían la ventaja de ser músicos muy dotados y de haber estudiado, en sus inicios, los grandes músicos de *jazz*, cosa que todavía pesaba y se traslucía en sus interpretaciones.

Por desgracia, hubo bastante gente que afirmó que el *be-bop* era *jazz* o, todavía peor, que era una forma superior de *jazz*, un *jazz* «más evolucionado», que dejaba de ser «música primitiva» para convertirse en «gran música».

Y la verdad es que tan sólo la ignorancia de las esencias propias del *jazz* pueden llevarnos a creer que el *be-bop* sea *jazz*. (H. Panassié.)

En cambio la diferencia de Johnny es secreta, irritante por lo misteriosa, porque no tiene ninguna explicación. Johnny no es un genio, no ha descubierto nada, hace *jazz* como varios miles de negros y de blancos, y aunque lo hace mejor que todos ellos, hay que reconocer que eso depende un poco de los gustos del público, de las modas, del tiempo, en suma. Panassié, por ejemplo, encuentra que Johnny es francamente malo, y aunque nosotros creemos que el francamente malo es Panassié, de todas maneras hay materia abierta a la polémica. Todo esto prueba que Johnny no es nada del otro mundo, pero apenas pienso me pregunto si precisamente no hay en Johnny algo del otro mundo (que él es el primero en desconocer). Probablemente se reiría mucho si se lo dijeran. Yo sé bastante bien lo que piensa, lo que vive de estas cosas, porque Johnny... Pero no voy a eso, lo que quería explicarme a mí mismo es que la distancia que va de Johnny a nosotros no tiene explicación, no se funda en diferencias explicables. (*El Perseguidor.*)

Y aquí volvemos, cíclicamente, a nuestro planteo del principio, o sea, a lo que, a nuestro entender, constituye uno de los ejes centrales del relato, y es la profundidad, el aislamiento, la quintaesencia de la actividad creadora y la distancia primordial de la labor crítica y su probable incompreensión del fenómeno.

No quisimos penetrar más profundamente en la esencia de las innovaciones técnicas que aportó Parker en el campo *jazzístico*, si

bien intuimos una relación estrecha entre ello y las preocupaciones de Cortázar por el o los problemas del lenguaje.

Suponer que esto que expusimos aquí es la columna vertebral del relato sería, por lo menos, miope. Hay muchas ramificaciones e implicancias (en definitiva tantas como el lector quiera o pueda hallar, ¿o no?). No hace falta que nosotros digamos —si Cortázar lo admite recientemente— que hay una conexión profunda y reveladora entre el relato de *El Perseguidor* y *Rayuela*. Si describiéramos gráficamente la obra de Cortázar como una espiral —y respetamos aquí su preferencia por los juegos cíclicos—, nuestro pequeño aporte no sería otra cosa que un pequeño círculo de esa espiral, cuyos extremos, obviamente, no se tocan. Pero ex profeso vamos a dar dos extremos para empalmar este ciclo con el resto de la espiral correspondiente a la obra de Cortázar.

El primer extremo (que introdujimos, con la excusa de *El Perseguidor*, en forma deliberada) lo constituye el fragmento del ensayo de Mario A. Lancelotti acerca de la problemática del tiempo en la narrativa contemporánea. Trozo magníficamente profundo y que, al aplicarlo a la obra de Cortázar, nosotros creemos dar una sonda para explorar dichas profundidades.

¿Será necesario recordar *La noche boca arriba*, *Continuidad de los parques*, *La isla a mediodía*, para citar tan sólo algunas de las profundas interrogantes metafísicas que por vía de la preocupación estética (como todo artista) plantea Cortázar?

Quizá agreguemos también que en el capítulo 99 de *Rayuela* (y por supuesto que nuestra cita estuvo lejos de ser casual) hay alusiones a Dilthey, Husserl y otros.

Aclaremos entonces que con esto pretendimos ligar a *El Perseguidor* con el campo generalmente llamado fantástico (¿acaso real?), como Cortázar mismo lo confiesa.

Ahora, para conectar nuestro ciclo al otro extremo de la espiral, o sea, el que apunta hacia *Rayuela*, vamos a agregar a nuestro collage un par de bofetadas, alfilerazos, dudas o quizá pistas más, esperando cerrar un pequeño campo (permítaseme) «preocupativo».

Por ejemplo, si yo no hubiera escrito *El Perseguidor*, yo sé que no hubiera escrito *Rayuela*, porque finalmente el personaje de *El Perseguidor* es ya la prefiguración de Oliveira. (*Revista Ercilla*.)

No se trata de una empresa de liberación verbal —dijo Etienne—. Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racio-

nalista y burguesa del Occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. *Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad.* Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos), no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo... (*Rayuela.*)

¿Y qué pretende ser en definitiva el fraseo de Johnny Carter en *El Perseguidor*? O, mejor aún, ¿qué habrá sido para Cortázar la música de Charlie Parker? ¿Acaso (y los comentarios de Panassié lo reflejan claramente) Parker no ocupa en la trayectoria del jazz el lugar que ocuparía un Morelli (¿Cortázar?) en la línea de una narrativa?

Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. *El libro que se lee del principio al final como niño bueno...* (¿Clave para *Rayuela*?).

Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. *Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor.* Así el lector podrá llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma* (queremos destacar la enorme y esencial coherencia en las preocupaciones filosóficas y estéticas de Cortázar, que, indudablemente, marcan una constante a través de toda su obra. El pasaje de la problemática tiempo, como inquietud filosófica indudable, atraviesa toda su obra). Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela «cómica», los anticlímax, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro). (*Rayuela.*)

... con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual... (*Rayuela.*)

Y ahora, para finalizar nuestra breve exploración, queremos entroncar la espiral correspondiente a la obra de Cortázar con el árbol de espirales correspondientes a muchos de los narradores, escritores (¿filósofos intuitivos acaso?) de nuestro siglo. Nos referimos aquí al estremecimiento común que hallamos a través de un Kafka, Joyce, Miller, Bradbury y tantos otros; o sea, a la inquietud acerca del destino del hombre y la civilización occidentales, tal cual se nos presenta y oprime hoy día.

He sentido en algunos momentos de que estamos rodeados de una serie de puertas mentales que quizá deberíamos abrir, y que existen posibilidades todavía desconocidas de abrirlas. Es un poco lo que en otros terrenos han buscado ciertas formas de místicas, en donde a veces la noción del nombre de Dios es una máscara que cubre otra cosa, una noción de absoluto o de realización humana total. Es un poco ciertas aperturas del budismo Zen también, si se quiere. Pero hablar de metafísica y de absoluto tiene el peligro de llevarnos a las nociones tradicionales de la cosa.

En definitiva, lo que yo he sentido siempre, ya que alguien citó *El Perseguidor* y alguien citó *Rayuela*, es que nosotros como seres humanos estamos muy lejos de haber alcanzado nuestras máximas posibilidades. Tengo la impresión incluso de que lo que podríamos llamar toda la civilización júdeo-cristiana, que supone una pedagogía, una manera de educar, una manera de transmitir los conocimientos, una invención y organización de las ciencias, ha creado una especie de aparato mental que nos fija en un cierto momento. Los más inteligentes van algo más lejos, los menos se quedan algo más acá. Pero es un esquema ya determinado, digamos el esquema occidental del conocimiento, para entendernos. Bueno, a mí me da la impresión de que las posibilidades que tiene cualquiera de nosotros, cualquiera de los que estamos aquí, son superiores a eso y que nosotros nos vedamos por una especie de temor profundo, nos quedamos en nuestra manera de ser occidental. (*Revista Ercilla*, 10-15 de diciembre de 1970.)

Los hombres valen para mí más que los sistemas. (A Rita Guibert.)

Es misión del hombre de letras defender la diferencia entre la comunicación masiva como medio de dominar al hombre y el conocimiento del hombre mismo que la literatura ofrece como forma de humana participación. (Allen Tate, en *The man of letters in the modern world*.)

El predominio de la comunicación ha desplazado, en cierto modo, la interpretación de la obra literaria como medio de acceso a la realidad o a lo que de ésta queda oculto o encubierto. Pero sólo

entendida como invención o hallazgo de la realidad encubierta cobra la actividad poética su verdadero sentido e impone la razón profunda de su necesidad. (José Angel Valente: *Literatura e ideología.*)

SAMUEL GORDON

Temístocles 107, depto. 4
Polanco
México 5
MEXICO

LISTA DE OBRAS MANEJADAS

- Hugues Panassié: *Historia del verdadero «jazz»*, Editorial Seix Barral S/, Barcelona, 1961.
- Joachim Berendt: *The new jazz book, a history and guide*, Hill and Wang, New York, 1963.
- Mario A. Lancelotti: *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, EUDEBA, año 1965.
- Revista de Occidente: *Literatura e ideología (un ejemplo de Bertolt Brecht)*, por José Angel Valente, núm. 70, enero 1969.
- Luis Harss: *Los nuestros*, Editorial Sudamericana, abril 1968, Buenos Aires.
- Julio Ortega: *La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana*, Editorial Universitaria, Lima-Perú, 1968.
- Julio Cortázar: «*El perseguidor, Rayuela* y entrevistas concedidas a Rita Gilbert», para *Life* en español, del 7 de abril de 1969, y a Antonio Skarmeta en *Ercilla*, 10-15 de diciembre de 1970, con motivo de su visita a Chile.