

**UNIVERSIDAD DE CHILE**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**RÍOS TEMPORALES EN “EL PERSEGUIDOR” DE  
JULIO CORTÁZAR**

Trabajo de Seminario para optar al grado de Licenciado con mención en Lengua  
y Literatura Hispánica

Alumna:

LILIAN KAREN ELPHICK LATORRE

Profesor Guía:

Guillermo Gotschlich

**Santiago, 2004**

*A Sofía. A mi padre, por los libros y la música*

## Agradecimientos

A Leo, Natalia y Paulina por el cariño y el apoyo constante.

A Ricardo Álvarez quien me facilitó material bibliográfico del músico Charlie Parker.

A Francisco Zañartu y Eugenio Flores, compañeros de universidad con quienes compartí la experiencia de titularse veinte años después del egreso.



A todos mis amigos y amigas por sus luminosos aportes.

A mi profesor y maestro, Guillermo Gotschlich por su dedicación admirable a la literatura.I.

# I. INTRODUCCIÓN

## **Cortázar y sus fantasmas**

Muchas palabras han corrido bajo los puentes de la investigación literaria acerca de **El Perseguidor** (y no sólo de éste, sino de la obra completa de Julio Cortázar); múltiples ensayos y tesis han intentado desentrañar sus simbolismos más profundos, su problemática existencial, en donde se busca lo que todo ser humano siempre ha buscado: la expansión de la conciencia. **El Perseguidor**, que vio la luz editorial en 1959, sigue siendo, cuarenta y cuatro años después, no sólo objeto de estudio, sino de culto. Este trabajo es un intento de acercamiento al transcurso del tiempo en el texto de Cortázar, y un tributo a la persistencia de esta gran obra en nuestra memoria colectiva.

Cortázar, *corta el azar* (un juego de palabras que me permito) y reaparece bajo la forma de un libro, una foto, un taller literario, o un bar santiaguino. Él es un fantasma que reúne a sus dobles: Johnny, Bruno, Oliveira, la Maga, Talita, creaciones que insisten en perpetuarse y, con eso, en re-crearse, como si tuvieran vida propia y su tiempo se les hubiera detenido exactamente en el momento de su escritura. Leer a Cortázar -según Carlos Fuentes- es como abrir una caja de pandora desde donde brotan los universos que él eligió (Fuentes.1969:67). A partir de **Las Armas Secretas**, volumen de cuentos en donde se incluye **El Perseguidor**, su preocupación se centra más en el ser humano y sus circunstancias, en el creador frente a su obra y, sobre todo, con marcado énfasis, en la búsqueda de una realidad *otra*, a través de un tiempo *otro*. Una realidad ampliada, un tiempo ampliado o, como decía Johnny, "elástico", que puede superar la sensación gravitante de ver, sentir o escuchar siempre lo mismo. Trataré, a mi vez, de *cortar el aza* de mis palabras mediante el ordenamiento del análisis en este trabajo.

Relacionados íntimamente con el tema del tiempo existen algunos ensayos que el mismo Cortázar escribiera acerca del cuento, de la literatura y el arte en general. Por ello es necesario releerlos y comentarlos aquí, y aventurar que en **El Perseguidor** se condensa su modo de entender el proceso de la literatura y el acto de escribirla. Y digo 'aventurar' porque toda

lectura supone una aventura, la entrada al laberinto. Asimismo, para circunscribirme al tiempo y sus diferentes vertientes, vivido por los personajes Bruno y Johnny como búsqueda ontológica, revisaré las nociones de Cronos y Aión, tiempo mítico y tiempo musical, en especial del jazz. Siguiendo las coordenadas temporales es preciso revisar también un segundo punto, la experiencia escritural. Analizaré el porqué y cómo se escribe una determinada historia comparando al crítico de música-biógrafo y narrador Bruno, con el protagonista de **Las babas del diablo**, también incluido en **Las Armas Secretas**, donde Roberto Michel oficia de fotógrafo y narrador.

## **Una liebre que corre tras un tigre dormido: huella de una permanencia**

¿Quién es Julio Cortázar? ¿Una liebre o un tigre? ¿Un axolotl o un cronopio? ¿Cómo interpretarlo sin enlodar su obra? ¿Cómo analizar sin destruir una imagen maravillosa? Me formulo estas preguntas a la vez que recuerdo los koan (del chino *kung'an*), acertijos típicos del budismo zen, donde el maestro pregunta al discípulo algo aparentemente sin respuesta lógica, con la intención de vaciar su mente y que éste se ilumine: ¿Cuál era tu rostro antes del nacimiento de tus padres?. ¿Qué se mueve, el viento o la bandera?. ¿Cuál es el sonido de una mano aplaudiendo? Ante la pregunta ¿Tiene un perro la naturaleza de Buda?, el Maestro Joshu contestó simplemente “Mu”. Esta palabra se convirtió en un clásico acertijo zen. (Wilson Ross.1990:171)

“Una liebre que corre tras un tigre dormido” también puede funcionar como un koan al ser precisamente una aseveración y no una pregunta directa. Pero la intuición nos dice que esta imagen contiene muchas preguntas sin preguntar nada, sin cuestionamiento previo, y tiene muchas respuestas.

He elegido esta imagen porque creo que es la que más representa la permanencia y el modo de ser de Julio Cortázar en el ámbito artístico, en los parajes literarios, en los territorios humanos donde es posible encontrar certezas e incertezas. Sin embargo, no es mi interés ‘domesticar’ la imagen, Como dice Susan Sontag en su libro **Contra la Interpretación**, porque al domarla, sojuzgarla o dividirla en posibles segmentos, se hace maleable: “La función de la crítica [la interpretación] debiera consistir en mostrar *cómo es lo que es*, inclusive *qué es lo que es*, y no mostrar *qué significa*.” “En lugar de una hermenéutica del arte, necesitamos una erótica del

arte”. (Sontag. 1984:27). Un acercamiento ‘amoroso’ hacia la obra de arte es lo que plantea la autora norteamericana, para que así ésta –sea literaria, pictórica, musical o visual- se ilumine o, mejor dicho, continúe manteniendo su luz propia.

Ver a Cortázar de tal o cual modo y desde tales o cuales ángulos no me lleva a conocerlo más, ni a desentrañar su última verdad como escritor contemporáneo. Que era alto, de manos grandes, de cejas gruesas, y que cuando joven firmaba sus poemas con el seudónimo de Julio Denis no me consta, pero lo acepto como un hecho natural y verdadero de su biografía. Se dice que nació en 1914, en Bélgica, hijo de padres argentinos y que volvió a los cuatro años a un suburbio de Buenos Aires llamado Bánfield. En las numerosas entrevistas que le hicieron, él ha contado que desde pequeño tuvo esa pulsión rebelde frente a la realidad inmediata que se le presentaba, que le gustaban los monstruos y que la noción de lo lúdico, para él, está estrechamente unida a la noción de lo literario:

“A mí, desde pequeño, me fascinó la noción de monstruo, la idea de los animales mitológicos: una cabeza de león, alas de águila y plumas de pato, que naturalmente provoca la indiferencia general de la gente. Pero a mí, te repito, me fascinaba porque me di cuenta de que eso (la noción del monstruo, que es el resultado de una combinación diferente de los elementos aceptados por todos) se podía extrapolar a operaciones mentales, a conductas. Uno podía a veces conducirse lúdicamente, es decir, hacer un juego en el que de alguna manera uno era el monstruo, porque a un mismo tiempo estabas moviéndote como un león y volando como un águila.

Para llegar a la cosa central: desde que yo empecé a escribir (a escribir cosas publicables) la noción de lo lúdico estuvo profundamente imbricada, confundida, con la noción de literatura. Para mí, una literatura sin elementos lúdicos era una literatura aburrida, la literatura que no leo, la literatura pesada, el realismo socialista, por ejemplo”. (Entrevista de Omar Prego a Julio Cortázar: “Juego y compromiso político”. Encontrada en [www.literatura.org](http://www.literatura.org))

Sus primeros cuentos se reúnen en el volumen **La otra orilla**. Estas historias fueron escritas entre 1937 y 1945. En un pequeño prólogo al libro, Cortázar señala: “Las doy en libro a fin de cerrar un ciclo y quedarme solo frente a otro menos impuro. Un libro más es un libro menos; un acercarse al último que espera en el ápice, ya perfecto”. Después vienen **Casa Tomada**, **Circe**, **Bestiario**, que fueron publicados en la revista Los Anales de Buenos Aires, a cargo de Jorge Luis Borges, en 1948. En 1951 publica **Bestiario**, que incluye los cuentos ya nombrados y otros, como **Carta a una señorita en París**, donde el destinatario de la carta vomita conejitos vivos con una naturalidad fascinante, propia de los actos de magia o de

Houdini zafándose de sus cadenas con la rapidez de una serpiente . **Final del juego** es su próxima publicación, en 1956, en donde destacan, por no nombrar a todos, los inolvidables **Axolotl**, **La noche boca arriba** y **Continuidad de los parques**. Ya los límites entre realidad y ficción comienzan a desdibujarse y lo fantástico brota de manera cotidiana, sin necesidad de aullidos siniestros o de postigos batiéndose por el vendaval. Debemos creerle a pies juntillas cuando Cortázar dice que “ahora soy un axolotl”. Sigue siéndolo. En el año de la revolución cubana aparece **Las armas secretas**. Este conjunto de cuentos es un atentado contra el tiempo cronológico, así como es **Viaje a la semilla** de Alejo Carpentier ( En **Guerra del Tiempo**, 1958) y **Pedro Páramo** de Juan Rulfo (1955) donde los muertos no requieren de sábanas blancas para ser fantasmas de carne y hueso, caminando por las polvorientas calles de Comala. María Luisa Bombal también incursiona en los pantanosos terrenos temporales y oníricos. Junto a la novela **La amortajada**, está su permanente Yolanda en **Las Islas Nuevas**, cuyo brote de ala aún me persigue en sueños. Este cuento fue publicado por primera vez en Antología del Cuento Fantástico, por la tríada argentina de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, en 1940. María Luisa Bombal no recibió jamás el Premio Nacional de Literatura en Chile porque su obra fue considerada exigua. Un hecho tristísimo, considerando el compromiso de la autora con la literatura que, según Cedomil Goic, renueva “la narrativa hispanoamericana con sus mundos irreales”. (Goic.1980:221)

Con respecto a **El Perseguidor** y el compromiso literario y político, dejemos que Cortázar hable:

“... en *El perseguidor* la política no tiene absolutamente nada que ver, la ideología tampoco. Pero sí tiene que ver, por primera vez en lo que yo llevaba escrito hasta ese momento, una tentativa de acercamiento al máximo a los hombres como seres humanos. Hasta ese momento mi literatura se había servido un poco de los personajes, los personajes estaban ahí para que se cumpliera un acto fantástico, una trama fantástica. los personajes no me interesaban demasiado, yo no estaba enamorado de mis personajes, con una que otra excepción relativa. En *El perseguidor* es fácil darse cuenta de que la figura de Johnny Carter y la de su antagonista fraternal, Bruno, han tratado de ser vistas por el autor como si él fuera ellos en alguna medida. El autor trata ahí de estar lo más cerca posible de su pie, de su carne, de su pensamiento. Y si hago esta referencia a este otro cuento es porque en el fondo se trata de una misma operación.

La toma de conciencia ideológica, política, que me dio la revolución cubana no se limitó solamente a las ideas. La revolución debe triunfar y se debe hacer la revolución porque sus protagonistas son los hombres, lo que cuenta son los

hombres. Y esa cosa aparentemente tan trivial e incluso perogrullesca fue muy importante para mí, porque si yo había sido indiferente a los vaivenes políticos del mundo, era porque era indiferente a los protagonistas de esos vaivenes políticos. Yo podía tener mucha simpatía por los republicanos españoles y mucho odio por los franquistas, pero era a base de criterios mentales. No me gustaba el fascismo por razones obvias y sí me gustaba la democracia de los republicanos. Pero yo me quedaba afuera de la parte que correspondía a la sangre, a la carne, a la vida, al destino personal de cada uno de los participantes en esos enormes dramas históricos.

Entonces, en muy poco tiempo (el símbolo son estos dos cuentos (*Reunión* y *El Perseguidor*)) se produce la aparición de lo que actualmente se llama el compromiso. Es decir, que yo empiezo a darme cuenta, a descubrir un territorio que hasta entonces apenas había entrevisto. Lo cual no quiere decir que yo vaya a ser un escritor de obediencia, un escritor que se limita únicamente a defender su causa y a atacar a la contraria, sino que voy a seguir viviendo en plena libertad, en mi terreno fantástico, en mi terreno lúdico..."

(Entrevista de Omar Prego a Julio Cortázar: "Juego y compromiso político". Encontrada en [www.literatura.org](http://www.literatura.org))

**Los Premios** es una novela que Cortázar escribió en una larga y descansada travesía en barco, "para entretenerme", según él mismo. Fue publicada el '60. Un año después realizó su primera visita a Cuba. La isla del gran poeta Roberto Fernández Retamar le mostró "el gran vacío político que había en mí, mi inutilidad política. Desde ese día traté de documentarme, traté de entender, de leer". En 1962 hace su entrada **Historias de cronopios y de famas**. Cortázar cuenta que imaginó a los cronopios cuando escuchaba un concierto. 1963 es el año de **Rayuela**, "novela de puentes entre lo perdido y lo recuperable", acota Carlos Fuentes. (Fuentes.1969:70).

"Escribía largos pasajes de **Rayuela** sin tener la menor idea de dónde se iban a ubicar y a que respondían en el fondo (...) Fue una especie de inventar en el mismo momento de escribir, sin adelantarme nunca a lo que yo podía ver en ese momento" dirá en **La fascinación de las palabras**, libro escrito a "cuatro manos" con el escritor uruguayo Omar Prego.

En la entrevista "Cortázar por Cortázar" de Evelyn Picon Garfield, el autor establece una línea continua entre **El Perseguidor** y **Rayuela**:

"...Si yo no hubiera escrito *El perseguidor*, habría sido incapaz de escribir Rayuela. *El perseguidor* es la pequeña Rayuela. En principio están ya contenidos allí los problemas de Rayuela. El problema de un hombre que descubre de golpe, Johnny en un caso y Oliveira en el otro, que una fatalidad

biológica lo ha hecho nacer y lo ha metido en un mundo que él no acepta, Johnny por sus motivos y Oliveira por motivos más intelectuales, más elaborados, más metafísicos. Pero se parecen mucho en esencia. Johnny y Oliveira son dos individuos que cuestionan, que ponen en crisis, que niegan lo que la gran mayoría acepta por una especie de fatalidad histórica y social. Entran en el juego, viven su vida, nacen, viven y mueren. Ellos dos no están de acuerdo y los dos tienen un destino trágico porque están en contra...” (Picon Garfield.1978:1)

En 1966 aparece el libro de cuentos **Todos los fuegos el fuego**. En 1967 se edita **La vuelta al día en ochenta mundos**, un volumen que reúne cuentos, crónicas, ensayos y poemas, con diagramación de Julio Silva. El libro, según Cortázar, fue imaginado como un homenaje a Julio Verne "pero de una manera muy indirecta". Publica en 1968, en Buenos Aires, la novela **62, Modelo para armar** y **Último Round**, donde se recogen ensayos, cuentos, poemas, crónicas, textos humorísticos.

En 1970 es invitado a Chile para asistir a la asunción presidencial de Salvador Allende Gossens.

En 1971 publica **Pameos y meopas**, que incluye poemas escritos entre 1944 y 1958, y en 1972 **Prosa del observatorio** (con fotografías del propio Julio Cortázar y la colaboración de Antonio Gálvez). En 1973 aparece **Libro de Manuel** que obtiene en París el Premio Médicis. En Barcelona publica **La casilla de los Morelli**, cuya edición, prólogo y notas estuvieron a cargo de Julio Ortega.

En octubre de 1977 visita Nicaragua y desde entonces se dedica a apoyar a la Revolución Sandinista. Algunos de sus textos son utilizados en la campaña de alfabetización del país. En uno de sus primeros decretos de 1981, el gobierno socialista de François Mitterrand le otorga la nacionalidad francesa, el 24 de julio.

El 12 de febrero de 1984 Julio Cortázar parte a *la otra orilla* y es enterrado en el cementerio de Montparnasse, en la tumba donde yace su compañera Carol Dunlop. Ahí también descansa el poeta peruano César Vallejo que murió en París *con aguacero, un día del cual tengo ya el recuerdo*.

Últimas obras publicadas:

- “Octaedro” (1974.Cuentos).



- “Silvalandia”, una serie de textos inspirados en cuadros de Julio Silva. 1975.
- “Estrictamente no profesional”. Humanario a partir de fotografías de Alicia D'Amico y Sara Facio. 1976
- “Fantomas contra los vampiros multinacionales”. 1977.
- “Alguien que anda por ahí”, en el que se recoge el texto "Apocalipsis en Solentiname" (Cuentos). 1977.
- “Territorios”. 1978.
- “Un tal Lucas”. 1979
- “Queremos tanto a Glenda” (1980.Cuentos).
- “Deshoras” (1982.Cuentos).
- “Los autonautas de la cosmopista”, escrito conjuntamente con Carol Dunlop, en el que se narra un viaje entre París y Marsella. 1983.
- “Nicaragua tan violentamente dulce”.1984.
- “Salvo el crepúsculo” (1984. Poemas).
- “Divertimento”. 1986.
- “El Examen”. 1986.
- “Diario de Andrés Fava”. 1995
- “Adiós Robinson”. 1995.

(Datos editoriales extraídos de "La fascinación de las palabras" de Omar Prego Gadea y Julio Cortázar. 1997. España, Alfaguara. En [www.sololiteratura.com](http://www.sololiteratura.com) y [www.literatura.org](http://www.literatura.org))

## II.- MARCO TEÓRICO

Revisión de los siguientes conceptos:

2.1.- Noción de Cronos y Aión .

2.2.- Noción de Tiempo Mítico .

2.3.- Noción del Tiempo Musical (en particular, del jazz).

Revisión y comentario de los siguientes ensayos de Julio Cortázar:

2.4.- Teoría del Túnel.

2.5- “ Casilla del Camaleón” y otros ensayos en La Vuelta al día en ochenta mundos.

2.6.- Algunos aspectos del Cuento y Del cuento breve y sus alrededores.

*And yet, and yet...*

El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

**(Jorge Luis Borges. Nueva refutación del tiempo).**

### **2.1.- Cronos y Aión**

La mitología griega nos dice que Cronos (Saturno) fue uno de los doce titanes y el hijo menor de Urano y Gea. Cronos y su hermana, la reina Rea, fueron los padres de la mitad de los dioses y diosas que formaron originariamente el Olimpo. El poder de Cronos llegó a su final con el nacimiento de Zeus y su derrota frente a él. Cronos, finalmente, se instaló en la región del Lacio, junto al amable rey Jano, instruyendo al pueblo de éste en diversas artes.

Cronos es imagen o símbolo del tiempo. Es usualmente representado como un viejo descarnado, triste y seco que lleva en sus manos una hoz que indica que el tiempo lo destruye

todo<sup>1</sup>. Además, posee un reloj de arena y está provisto de alas. El hecho de que engulla a sus hijos también pone de relieve que el tiempo destruye todo lo existente incluso en el momento justo de producirlo. Cronos es el dios del tiempo destructor.

En contraposición, Aión significa ‘época de la vida’, ‘duración de la vida’ o ‘destino’; luego su significado se amplió, designando ‘eternidad’. Aión no forma parte de la mitología, no es un dios como Cronos, pero está en el inconsciente colectivo no sólo de los griegos, sino de muchos otros pueblos. Como se verá más adelante, Aión equivale al Tiempo sagrado, el del eterno retorno, según la visión de Mircea Eliade. (Ver el punto 2.2).

El tiempo Cronos y el tiempo Aión son revisados por Gilles Deleuze en su libro **Lógica del Sentido** (Deleuze.1994). Para Cronos, sólo el presente existe en el tiempo. Pasado y futuro son dilataciones del presente. Para Aión, sólo el pasado y el futuro persisten en el tiempo. El presente es el lugar del encuentro del pasado y el futuro, porque el presente es puro acontecimiento, *eventum tantum*. Cronos es limitado, regulado por la profundidad, en cambio Aión es infinito como futuro y pasado, pero finito como instante, que se mueve en la superficie. Siempre ya pasado y eternamente por venir. Es el tiempo donde reinan los llamados “incorporales”, habitantes de un lugar ‘atopon’, un no-lugar, poblado de efectos, sin nunca llenarlo.

”Dos tiempos, uno de los cuales se compone sólo de presentes encajados, y el otro no hace sino descomponerse en pasado y futuros alargados. Uno de ellos está siempre definido, activo o pasivo, y el otro, eternamente Infinitivo, eternamente neutro. Uno es cíclico, mide el movimiento de los cuerpos, y depende de la materia que lo limita y lo llena: el otro es una pura línea recta en

---

<sup>1</sup> Según la Física, el tiempo es el sentido natural de las cosas y tiende al desorden (entropía) que significa la distribución de la información. El *big bang* del universo se puede entender como el comienzo de la información. Aunque hubiera habido algo antes, no se puede saber porque la información se pierde. El tiempo transcurre, es devenir, un cambio entre dos momentos: siempre hay cambio, siempre hay tiempo.

Algunos ejemplos: Una catedral después de dos mil años se transformará en arena y piedras, pero la arena y las piedras nunca se transformarán en una catedral. Una gota de esencia que se difunde en el dormitorio, nunca volverá a transformarse en una gota. La información se perdió y ello define el sentido en el que transcurre el tiempo.

la superficie, incorporeal, ilimitado, forma vacía del tiempo, independiente de toda materia” ( Deleuze. 1994: 82).

Deleuze compara este tiempo Aión –forma vacía del tiempo- con el concepto de ‘vacuidad’ o ‘vacío’ en el budismo zen, su principio fundamental. Esta cualidad no es negativa, sino positiva y está ligada estrechamente al concepto de no-acción (*wu wei*), que significa –en su sentido más amplio- no forzar la esencia de las cosas. No es *laissez faire*, es ser la corriente, ‘fluir en el *momento*’. El Tao es ‘fluir *-ahora*’. Para el maestro D.T. Suzuki, el vacío es la fuente de infinitas posibilidades (Wilson Ross.1990)):

“Estas palabras podrían aplicarse también al término Zen “no pienses”, que implica la liberación de la tiranía del pensamiento conceptual y la confianza en otras energías y habilidades físicas...”

“El zen sostiene que la razón es incapaz de resolver el más profundo problema del hombre: su propio significado para él mismo y para la vida. Según el punto de vista Zen, no existen respuestas finales a las dudas existenciales ni se pueden encontrar por discusión dialéctica ni por el pensamiento”. (Wilson Ross.1990 : 157).

*Wu wei* también puede ser entendido como un estado nebuloso de la (in) conciencia, donde se vive un tiempo onírico. Alan Watts en su libro **El camino del Tao**( Watts.2000:131) ilustra este concepto con el pequeño relato de Chuang-Tzu, Sueño de una mariposa: *Una vez yo, Chuang-chou, soñé que era una mariposa, una mariposa que volaba, gozando de sí misma. No sabía que Chuang-chou era ésta. Repentinamente, desperté y volví a ser realmente Chuang-chou. Pero no sé si era yo soñando que era una mariposa, o si era una mariposa soñando que era Chuang-chou.*

El tiempo de los sueños está hecho de Aión:

“Porque es un tiempo que no es nuestro, es un tiempo sin dueño. No es nuestro porque está ocupado y el tiempo propio, el que es de verdad nuestro, es un tiempo vacío, al que Zambrano llama “instante vacío de acontecimiento”.

El instante vacío es el instante de la acción, para que algo suceda es necesario el vacío. El vacío “previo” es la condición de la acción, el vacío “posterior” la condición de la memoria, del recuerdo. Si el tiempo está totalmente ocupado, no hay lugar para la acción, tan sólo para la pasión, la conciencia asiste, separada. Zambrano califica al tiempo onírico de “parmenídeo”, porque carece de poros, carece de fisuras, es un tiempo absoluto, un tiempo sin

tiempo, atemporal.” (Pérez Navarro. El sueño creador de María Zambrano. Filosofía, Tiempo y Tragedia. Ensayo encontrado en <[www. antroposmoderno.com](http://www.antroposmoderno.com)>).

El tiempo onírico se establece en el inconsciente. Cuando uno despierta, vuelve al tiempo Cronos, horadado. Como diría Eliade, un tiempo sin rito. Según Freud, la memoria se opone al tiempo-decurso, es una huella mnémica, es inconsciente, y se establece en un tiempo que Freud llama Zeitlos<sup>2</sup>

“La memoria es indestructible y, sin embargo, desplazable, porque es intra e intersistémica.” ( Kristeva. 2001: 48-54).

## **2.2- Tiempo Sagrado y Tiempo Profano**

Mircea Eliade (Eliade.1998) diferencia un tiempo sagrado, un tiempo mítico primordial hecho presente, de otro profano, ligado a la impermanencia, a la transitoriedad del ser humano, es decir, a la muerte. El tiempo profano tiene duración, transcurre, es irreversible. Como dice Eliade, es destructor, es “la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa” (p.65). El hombre religioso puede ingresar en el tiempo sagrado por medio de ritos –fiestas periódicas-, donde se celebra, por ejemplo, la creación del mundo, las cosechas, la celebración del Año Nuevo. “Toda fiesta religiosa, todo Tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, ‘al comienzo’” (p.65). Entonces, “el tiempo sagrado es indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible...Es un tiempo ontológico por excelencia, “parmenídeo”: Siempre igual a sí mismo, no cambia ni se agota.” (pp. 63-64)

---

<sup>2</sup> “La temporalidad freudiana se apoya sobre el tiempo lineal de la conciencia para inscribir en él una grieta, una brecha, una frustración: es el escándalo de lo fuera-del tiempo (Zeitlos)...Este Zeitlos se opone al avance o el incremento de la conciencia, así como de la vida, típicos de toda temporalidad. En última instancia, es el...tiempo de la muerte... Diremos con Heidegger que esta temporalidad impedida es una temporalidad que no ‘temporacía’”.

KRISTEVA, JULIA. 2001.La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis. Universidad de Buenos Aires, Argentina, Eudeba.

Un ejemplo de ritos que evocan este *illud tempus*, son las fiestas saturnales, que se celebraban en la antigua Roma, del 16 al 23 de diciembre. En las Saturnales la realidad social danzaba dentro de un juego de inversiones: el señor actuaba como esclavo, el esclavo como señor; lo antes prohibido era ahora permitido; lo que antes era restricción ahora estallaba en lujo o derroche. En la fiesta romana erupcionaba la vida sin diques de contención. Emergía un placentero y jubiloso caos. El regreso a lo caótico es recuperación del origen, del calor bullicioso de la primera vida, del mundo recién creado o manifestado. Y también el regreso al origen, impulsado por la fiesta, era recuperación de un presunto paraíso inicial, donde los hombres vivían sin separaciones jerárquicas, sin opresión de unos sobre otros.

En palabras de Eliade, “es la nostalgia de la perfección de los comienzos lo que explica en gran parte el retorno periódico *in illo tempore*” (p.82)

Todo tiempo pasado fue mejor: nostalgia ontológica. Ingresar al tiempo sagrado, al Aión, es en definitiva no morir, porque sin historia no hay muerte.

### **2.3.- Tiempo Musical**

Como se aprecia en la siguiente cita, el tiempo musical es análogo al Aión, al considerarlo, en su esencia, ‘cristalizado’:

“La música también pone en marcha un tiempo sin tiempo, “la música ha pasado por el tiempo y ha aprovechado de él para realizarse”. En su pasar a la vez se ha sustraído al tiempo, lo ha burlado. Es por ello que la música puede considerarse el sueño organizado, la vida bien lograda, ejemplo de cómo aprehender el pasar y aprender del pasar. En cierto sentido, la música no se ha dejado destrozar por Cronos, no se ha pulverizado, sino que ha cristalizado, en una sonata, en una melodía; se ha hecho sistema. La dimensión creadora del hombre permite sustraer un fragmento de tiempo a su ineludible pasar pulverizador, esta sustracción lo convierte en absoluto, sin poros, lo cristaliza. No podemos, por tanto, considerar el tiempo musical como sucesivo, la supra-temporalidad de la música conserva una hilación sucesiva que no puede ser sino homogénea porque no contiene vacíos, está cerrada sobre sí misma, independiente de todo pasar. Aunque exista sucesión (de notas, compases, sílabas) no hay tiempo crónico en la música, sino un bloque homogéneo, parmenídeo. El movimiento de la música es tan aparente como el de Zenón.”

(Pérez Navarro. El sueño creador de María Zambrano. Filosofía, Tiempo y Tragedia. Ensayo encontrado en <[www. antroposmoderno.com](http://www.antroposmoderno.com)>).

## **El jazz**

El jazz es un tipo de música difícil de definir, puesto que en la mayor parte de los casos su estudio teórico se ha abordado desde los principios de la música clásica por musicólogos europeos y el jazz se resiste a ser abordado desde fuera de su propio universo. El jazz, como muchas otras artes se explica a sí mismo, y sólo la experiencia de su audición permite comprenderlo.

### **Orígenes**

La música conocida como blues se origina de los cantos espirituales (*gospel*) y cantos de trabajo de la gente afro-americana en Estados Unidos. Se basa en una estructura armónica de doce compases en la que el cantante se concede un margen melódico y rítmico considerable. La letra se caracteriza por ser cruda y directa dentro de una modalidad triste y autocompasiva, centrada generalmente dentro del tema del amor no correspondido y la privación económica. Los *blues* son la estructura armónica más básica del jazz.

El *ragtime* (El gran libro de la música.1990) es un estilo de tocar el piano que se desarrolló a finales del siglo XIX y que desempeñó un papel importante en la evolución del jazz. Se caracteriza por una línea melódica muy sincopada, cuyo énfasis rítmico se sitúa donde normalmente no sería de esperar, tocada contra un compás marcado regularmente con la mano izquierda. El efecto es el de un tiempo *ragged* (roto), en un intento de copiar la forma rítmica de las canciones de los ministriles de la época.

El jazz surge a comienzos del siglo XX, a partir de una mezcla del *ragtime*, *blues* y otros elementos de la música afro-estadounidense (como el canto religioso *gospel*), con la música tradicional europea. Para quien lo escucha por primera vez, resulta una combinación de ritmos y melodías que siguen una marcación más o menos rígida establecida por instrumentos como la batería y el bajo. Los instrumentos no siguen notas fijas, sino que se dedican a improvisar a partir de determinados acordes. Y así se van turnando: primero el saxofón, luego el bajo, luego la guitarra, etc. La importancia que adquiere la improvisación demanda un gran virtuosismo de parte de los intérpretes solistas.

El *bebop* o *bop* es un estilo que se hizo popular a mediados de los años cuarenta. Designa un tipo de jazz que impuso una serie importante de cambios en el sentido rítmico, melódico y

formal. Los músicos más importantes del movimiento *bebop* fueron Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Kenny Clarke, Oscar Pettiford y Bud Powell.

### Qué es el jazz

El jazz es improvisación, es invención de una melodía, que puede ser individual o colectiva. En el jazz primitivo, la improvisación se realizaba sobre la base melódica. A partir del *swing* (período histórico y estilístico del jazz que va desde 1935 hasta 1941), y en el jazz moderno, la ornamentación melódica cede paso a la progresión armónica y los artistas improvisan sobre los acordes de base, dándole a la pieza tocada nuevos contenidos melódicos. El *free-jazz* rompió con esta atadura formal. Hoy se pueden escuchar citaciones *free* en improvisaciones de carácter tonal.

Lo que caracteriza al jazz es el *swing* (que no debe ser confundido con el período *swing* de las *Big Bands*). Es un movimiento rítmico-melódico, oscilatorio y de balanceo, de “mecedora”, obtenido mediante el *off-beat*. *Beat* significa golpe o acento; *off-beat* vendría a ser ‘fuera de compás’. Desde el punto de vista musical consiste, generalmente, en hacer caer los acentos melódicos “entre” los acentos del compás. Se trata de un hecho musical y psicológico que logra el efecto deseado solamente cuando es posible transferir, en modo inmediato, tal fenómeno musical al ámbito psicológico. El estado de exaltación producido por el *off-beat*, debe ser considerado como una liberación psíquica, una conmoción.

En el artículo de Andrés González Riquelme (González R.2003), donde trata el asunto de la música en **El Perseguidor** “se distinguen los conceptos de “tempo” y “no tempo”. El tiempo pulsado de una música formal y funcional basada en valores, y el tiempo no pulsado para una música flotante”. Con respecto al ritmo *off-beat* agrega:

”Todo el jazz está atravesado por series continuas de fugas de los tiempos estables y de los acentos (*beat*), para producir líneas de improvisación dinámicas e irregulares que permiten la proliferación y el enriquecimiento de las líneas melódicas: ”... forma parte del *swing* la pluralidad de ritmos y la tensión entre ellos; es decir, el desplazamiento de los acentos rítmicos (...) Este desplazamiento se llama en la música europea *síncopa*. En la música europea *síncopa* significa un desplazamiento exactamente definido del centro de gravedad del compás; el acento cae precisamente en la mitad de la distancia entre dos golpes. En el jazz, por el contrario, las desviaciones del acento son más libres, flexibles y sutiles: el acento puede caer en cualquier lugar de la distancia entre dos *beats* (...) Como ese acento se mueve alejándose del *beat* –y



sin embargo lo destaca en la negación– se le llama *off-beat*.” (Berendt, 1998: 304).

Este es uno de los aspectos más característicos del jazz, y lo que, entre otros elementos, tiene de revolucionario en la música. Este elemento rítmico, el *off-beat*, asegura una constante fuga del *tiempo pulsado (beat)*, para abrir posibilidades de improvisación con múltiples huidas. Junto con otros elementos, el *off-beat* permite abrir una línea melódica para introducir en ella muchas variantes, que es lo que suelen hacer los músicos de jazz al interpretar una y otra vez los mismos temas *standards*: introducir variantes a la línea original de una pieza musical determinada”. (González Riquelme.2003:37-38).

El jazz se caracteriza por una música flotante donde el flujo-tiempo- según González Riquelme, se desterritorializa.

“No se trata de situarse *en* un territorio determinado, sino *pasar entre*. Y la manera como un músico de jazz *pasa entre*, o la manera como produce variaciones continuas, consiste básicamente en desplazamientos rítmicos y microtonales, que permiten a su vez el desprendimiento de nuevas líneas melódicas, aceleraciones o lentitudes, llevando la ejecución musical a un máximo de tensión entre los elementos que la constituyen.” (González Riquelme.2003:39).

## **Esto ya lo toqué mañana**

Charlie Parker nació en 1920 en Kansas City y murió en 1955 (Russel.1989), sin haber cumplido aún los 35 años. El doctor que lo atendió pensó que se trataba de un hombre de unos 50 años mal llevados.

“Su último acto vital fue un ataque de risa frente al televisor; eso le produjo un colapso y murió. Estaba pasando unos días de reposo en casa de una amiga rica y blanca, una baronesa llamada Nica, protectora de los músicos negros...”

“A los veinte años ya era un maestro absoluto en su instrumento:el saxofón alto; conocía perfectamente la armonía, que había estudiado por su cuenta, y era dueño y señor de una sonoridad potente, elaborada y definida: su propia voz, a través de la cual expresaría su visión del mundo y nos ayudaría a comprendernos a nosotros mismos un poco más. Era un artista.”

“A mediados de los años cuarenta fue coprotagonista y, finalmente, la figura más destacada del jazz. Nunca antes de él y de la revolución del *bebop* se habían producido tantas novedades estéticas, profundas, formales en el campo

de esta música; nunca volverían a producirse, al menos de tanta entidad y en un período tan corto de tiempo.” (Russel.1989:10-11).

Sus temas más conocidos, entre otros, son *Out of Nowhere*, *Night in Tunisia*, *Relaxing at Camarillo*, recopilados en **Charlie Parker on Dial** (1945-1947); *Now's the time*, *Confirmation*, *I remember you*, recopilados en **Charlie Parker on Verve** (1948-1954; *'Round Midnight*, *Anthropology*, recopilados en **Charlie Parker. Summit Meeting at Birdland** (1951-1953).

Como dice Johnny Carter (Charlie Parker *Bird* ) en **El Perseguidor**, al tocar jazz cambia de lugar, está “en el ascensor del tiempo”. Su música es una “improvisación llena de huidas”. Con **El Perseguidor**, Cortázar rinde un homenaje a este gran músico, que vivió intensa y fugazmente, como adentro de un tren en marcha. Años después, Cortázar confesaría: “Yo no quisiera escribir más que *takes*”<sup>3</sup>. Sin embargo, él ya había escrito su *take* en **El Perseguidor** y el *take* maestro en **Rayuela**. En estas dos obras literarias ya existe el concepto de improvisación y de riesgo. Cortázar salta al vacío y logra llegar al otro lado.

## 2.4.- Teoría del Túnel (Cortázar.1994 (I))

### Surrealismo y Existencialismo

Cortázar escribe la **Teoría del Túnel** en 1947, después de renunciar a su cátedra de literatura francesa en la Universidad de Cuyo. Se trata de un largo ensayo con un subtítulo iluminador: “Notas para la ubicación del surrealismo y del existencialismo”. Es sabido que Cortázar se adscribió al surrealismo no sólo como entidad artística y literaria, sino como forma de vida.

---

<sup>3</sup> Los *takes* son “las sucesivas grabaciones de un mismo tema en el curso de una sesión fonográfica. El disco definitivo incluye el mayor *take* de cada uno de los trozos, y los otros se archivan y a veces se destruyen.” “Lo mejor de la literatura es siempre *take*, riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante, del amor, con lo que entraña de pérdida sensible pero a la vez con ese compromiso total que en otro plano da al teatro su inconquistable *imperfección* frente al perfecto cine”.

CORTÁZAR, JULIO. 1968. “Melancolía de las maletas”. En: La vuelta al día en ochenta mundos. México, D.F., Siglo Veintiuno. p.201.

La línea surrealista se inicia con Alfred Jarry -uno de los primeros en revolucionar el teatro anterior a 1900 con su *Ubu Roi*- para continuar con Apollinaire (**Las mamas de Tiresias**), Rimbaud, Artaud, etc. El advenimiento de la filosofía existencialista francesa, cuyo representante máximo es Jean Paul Sartre, le sirve de guía y lo encamina a seguir abriendo puertas más anchas y flexibles para la literatura. El epígrafe que Cortázar elige al inicio de su **Teoría** está sacado precisamente de la obra teatral **Las Moscas** de Sartre, donde Orestes afirma que “la vida humana comienza al otro lado de la desesperanza”. La proclama existencialista en la **Teoría del Túnel**, sin embargo, no se reduce a la *nada* Sartreana o al sentimiento de angustia y absurdo abordado por Albert Camus. Cortázar ve en el surrealismo y en el existencialismo dos actitudes conciliables entre sí. “Se diría que el poetismo [así llama al surrealismo] aspira a la superrealidad en el hombre, mientras el existencialismo prefiere al hombre en la superrealidad” (p.117).

Estas dos actitudes -o modos de aprehender la realidad- tienen como fin último crear una antropología del ser humano; una, mediante la magia, lo onírico, la restitución de la inocencia; otra, mediante la trascendencia de la soledad, donde el hombre “buscará superarla y comunicar” (p.119).

Tanto surrealismo como existencialismo son empresas extraliterarias que rompen tradiciones y dogmas literarios como el endiosamiento del libro, su fin estético o su calidad de objeto de arte. A partir de 1910-1920, según Cortázar, “se advierte la aparición de un tipo de escritor -con todo lo que hay de dramático en que se trate precisamente de él, de un hombre que escribe libros- para quien la noción de géneros, de toda estructura genérica se le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel sujeción” (Cortázar.1994: 46-47). Después agrega que “numerosos escritores llegan a la “literatura” movidos por fuerzas extraliterarias, extraestéticas, extraverbales, y procuran mediante la agresión y la reconstrucción impedir a todo precio que las trampas sutiles del verbo motiven y encaucen, conformándolas, sus razones de expresión. He aquí a los dadaístas, que se resignan a escribir porque, como antaño el pobre Pétrus Borel, no pueden ser...caribes” (Cortázar.1994: 53).

### **Un nuevo Caballo de Troya dinamita el túnel**

En el prólogo que Saúl Yurkievich hace al volumen I de la **Obra Crítica** de Cortázar, presume que “Teoría del Túnel es[...]un desprendimiento de esa enseñanza que Cortázar impartió en Mendoza” (p. 15) y “[...]enuncia el propio programa novelesco, postula la poética

que desde el principio -desde *Divertimento* (1949)- regirá la novelística de Julio Cortázar.” (Cortázar.1994:16).

Cortázar llama Caballo de Troya a la nueva manera de ‘hacer’ literatura sin literatura, al escritor rebelde (Joyce, Woolf, Becket, etc.) que destruye, barrena, horada el lenguaje para construir un túnel donde la luz que de pronto aparece al final será diferente. A esta tarea, Cortázar la denomina ‘restitución’ de lo poético, al modo rimbaudiano<sup>4</sup>.

“Este avance en túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético...” (Cortázar.1994:67)

Cuando Cortázar habla de lo estético, quiere decir literatura preocupada de la superficie, que sólo muestra “fragmentos, modos parciales de ser”, literatura basada en tipos o arquetipos y que no ingresa en los intersticios más profundos y sinuosos del ser humano. Si el lenguaje enunciativo, científico y racional encarcela al escritor rebelde, el lenguaje poético-intuitivo lo libera, le da alas. Cortázar propone para la novela este lenguaje existencial que rompe los cánones de la tradición, y cuyo sitio es excéntrico, exhuberante, pleno de posibilidades, donde los “personajes ya no *hablan* sino que *viven*” (Cortázar.1994:73). A este tipo de novela, Cortázar la denomina *novelapoeima* (creación esencial que va más allá de lo genérico) y ejemplifica con dos obras: **Los Cantos de Maldoror** del Conde de Lautrémont y **Una temporada en el infierno** de Rimbaud. Ambos textos desdeñan lo enunciativo porque no pueden dar cuenta de la realidad que quieren ‘notar’; el único acercamiento posible es desde la forma poética existencial.

---

<sup>4</sup> “Surrealista es ese hombre para quien *cierta* realidad existe, y su misión está en encontrarla; sobre las huellas de Rimbaud, no ve otro medio de alcanzar la suprarrealidad que la *restitución*, el reencuentro con la *inocencia*. [La inocencia] no supone primitivismo alguno, sino reencuentro con la dimensión humana sin las jerarquizaciones cristianas o helénicas, sin “partes nobles”, alma”, “regiones vegetativas”. Inocencia en cuanto todo es y debe ser aceptado, todo es y puede ser llave de acceso a la realidad.”

La **Teoría del Túnel** propone así a un escritor-explorador que subvierta el orden establecido, que eche abajo el andamio de la cultura para crear una contracultura, que de cuenta de la realidad total del ser humano y no de una realidad parcelada o sectorizada, que utilice un lenguaje que escape a las trampas mismas del lenguaje, un nuevo Caballo de Troya que galope para derribar la reforzada pared del condicionamiento cultural hecho arte, exprimiendo la esencia última -una especie de ambrosía- de la existencia humana.

## 2.5.- “Casilla del Camaleón” y otros juegos de La vuelta al día en ochenta mundos

**La vuelta al día en ochenta mundos** fue publicada en 1968 y -al igual que **Rayuela**- mantiene su fidelidad al manifiesto literario expuesto en **Teoría del Túnel**. Este libro es más que un libro, es *collage*, hay condensación de otros lenguajes como el dibujo, la caricatura, fotografías, ilustraciones, reproducciones de cuadros, viñetas, notas al costado de la página, citas, los pequeños teléfonos que se sitúan después de un punto aparte y, por supuesto, el humor, sentido lúdico y capacidad de metamorfosis que todo camaleón debe poseer. La inversión del título de la obra de Julio Verne muestra ya la intención del libro: el ingreso a una realidad global desde la casilla o la rayuela (en Chile se le conoce como ‘luche’), desde un laberinto que abrirá puertas a otros laberintos (al cielo, a la tierra, al infierno) propios del ser humano y de la creación poética. El camaleón se transforma, muta, se enajena y vive “en ese paralaje verdadero” (p.22).

”Nadie puede saber cuántos mundos hay en el día de un cronopio o un poeta” (p.210), dice Cortázar en “La casilla del Camaleón”, que más que ‘ensayo’ o ‘artículo’ es búsqueda dentro del laberinto, un modo supraliterario que comenta lúcida y lúdicamente los mundos de John Keats: “Si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte de esa existencia y picoteo en el suelo”, escribe Keats en una carta que Cortázar llama la carta del camaleón, donde el poeta opta por no tener identidad, un yo distinguible de los otros ‘yo’ del universo:

“[El poeta] renuncia a conservar una identidad en el acto de conocer porque precisamente el signo inconfundible, la marca en forma de trébol bajo la tetilla de los cuentos de hadas, se la da tempranamente el sentirse a cada paso otro, al salirse tan fácilmente de sí mismo para ingresar en las entidades que lo absorben, enajenarse en el objeto que será cantado... Ser poeta es ansiar, pero sobre todo obtener en la exacta medida en que se ansía.” (Cortázar.1968: 212)

Entonces, para lograr una ‘obra verdaderamente humana’, el escritor, el poeta, deberá poseer esa capacidad de desprendimiento, ser esponja, camaleón, y sobre todo, ser rebelde, a pesar de la no aceptación de aquella ‘Señora’ y de los múltiples comisarios de la literatura. La proclama es seguir “escribiendo con tiza en los paredones de las comisarías del norte y del sur, del este y del oeste de la horrible, hermosa tierra”. (p.213)

## **El paralaje verdadero**

“Del sentimiento de no estar del todo” plantea el sitio existencial desde donde escribe y vive Cortázar. Sentimiento y pulsión lúdica por ver más allá de la simple realidad, de llevar consigo al niño o al ‘monstruito’ que mira desde el campanario y a la vez ha caído desde lo alto para mimetizarse con las piedras.

“Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia... Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas” (Cortázar.1968: 21)

Esta ‘excentricidad’ se refiere evidentemente a lo descolocado, al estar fuera del centro y no en la pirámide de aquellos ‘ingenuos realistas’ que jamás entrarán al terreno de la extrañeza. Estas condiciones de excentricidad y extrañeza no son sinónimo de lo bueno y lo bello. El intersticio o agujero, como sitio extratemporal desde donde brota la escritura, también revela la posibilidad de la pesadilla. Basta mirar el dibujo a la derecha del texto donde un insecto gigante picotea el cuello de un hombre con levita (p.22). Una imagen que Kafka usó en el cuento **El Buitre**.

“Y me gusta, y soy terriblemente feliz en mi infierno, y escribo. Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese *paralaje verdadero*, por estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos” (Cortázar.1968: 22)

Como dice Graciela Batarce (Batarce.2002:145-155), Cortázar no se conforma con ese “plano que a falta de mejor nombre seguiremos llamando realidad”:

“En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay”. La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un

impedimento. No hay puntos, ni comas, ni márgenes. De hecho, un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque, el choque contra una barrera, detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo, y a la derecha, en una de las frases falta la palabra *lo*. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa (Rayuela: 425).

Ese “hueco” es apertura y revelación. Es la poética del “intervalo” a la que se hace referencia en “Traslado”, un texto de *Territorios* en que Cortázar comenta la obra del pintor argentino Leo Torres Agüero. Es el gesto que se marca para mostrar en él lo que “el poeta llama la Realidad”, una realidad más vasta, más allá de la percepción habitual. Es la entrevisión que se condensa en *Prosa del observatorio*:

“esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre...”(1972:9).

Esa dimensión del “entre” es la que Cortázar busca representar en *La vuelta al día...* mediante vinculaciones translingüísticas.” (Batarce. 2002: 145).

Desde el lugar ‘entre’ -lo dice el mismo Cortázar- nacen las excepciones, ‘la anulación entre lo sólito y lo insólito’ en el proceso escritural. De este modo, los cuentos o relatos son monstruos con vida propia:

... tengo la impresión de que se hubieran escrito a sí mismos...(p.25)

Esta concepción del cuento como alimaña será ampliada por Cortázar en el ensayo **Del cuento breve y sus alrededores**.

## **2.6.- Algunos aspectos del Cuento y Del cuento breve y sus alrededores**

**Algunos aspectos del cuento** fue publicado en Diez años de la revista “Casa de las Américas”, nº 60, julio 1970, La Habana. Es uno de los ensayos más completos que Cortázar escribió sobre el cuento y visión de la literatura en general, así como uno de los más antologados y publicados en forma separada, ya sea en papel o en la web.

Cortázar plantea las dificultades de definición de este género ‘huidizo’ y ‘tan poco encasillable’ estableciendo, en primer lugar, que no hay leyes sino constantes o puntos de

vista para lograr un acercamiento al cuento. En segundo lugar, realza su importancia en Latinoamérica donde ya existe una gran cantidad de cultores del género, en comparación a Francia donde ‘tiene poca vigencia’, aunque no niega que la novela, como género, es más popular y más estudiado<sup>5</sup>.

Entre el cuento y la novela, Cortázar establece una analogía con la fotografía y el cine, respectivamente. En el cuento y la fotografía existe un límite, un orden cerrado, “el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acontecimiento que sean significativos” y que provoquen en el espectador o lector una apertura, “una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia”. La novela y el cine traen consigo la noción de un orden abierto, de realidad más amplia, donde se procede acumulativamente. “La novela gana por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*”, señala Cortázar que tanto gustaba del boxeo.

En un buen cuento deberán existir las siguientes características:

1. Ser incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases.
2. El cuentista va contra el tiempo y trabaja en profundidad, verticalmente.
3. El tiempo y el espacio del cuento tienen que tener tensión para provocar esa ‘apertura’.

Las nociones de significación, intensidad y tensión son, para Cortázar, detonantes del buen cuento:

“Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta”.  
(Cortázar.1994:373)

La significación tiene que ver con el tratamiento del tema, en cómo, al romper la cotidianidad, el cuento termina por ir más allá de la anécdota. Ejemplos de cuentos significativos son los de

---

<sup>5</sup> Es increíble que en Chile aún se mantenga el privilegio de la novela como género ‘mayor’, sobre todo en las grandes editoriales que la prefieren en sus publicaciones, menoscabando así a un género de larguísima tradición. El cuento, en términos de marketing, es menos vendible que la novela. Por esta razón los editores no se arriesgan a publicar un libro de cuentos, sólo lo hacen las editoriales pequeñas e independientes como Cuarto Propio, Al Margen, Ril, Mosquito y otras.



Chéjov o Katherine Mansfield. En el caso de Cortázar los temas lo eligieron a él, se le impusieron:

“La gran mayoría de mis cuentos fueron escritos [...] al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi consciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena”.  
(Cortázar.1994:374)

Los cuentos como **Los asesinos** de Hemingway o **El Barril de Amontillado** de E. A. Poe están entre los cuentos con intensidad, pues en ellos se eliminan los circunloquios, los rellenos o fases de transición que la novela permite. Se elimina “todo lo que no converja esencialmente al drama”.

La tensión, es, según Cortázar, una intensidad de otro orden y tiene que ver con la atmósfera creada por el cuento. **La lección del maestro** de Henry James, es definido como un cuento ‘demorado’ y ‘caudaloso’.

Para Gabriela Mora (Mora.1993) la distinción entre intensidad y tensión crea una confusión terminológica, ya que, en el uso corriente, estas palabras son sinónimos.

“Lo que es aparente es que con ellos Cortázar trata de designar el fenómeno que tiene que ver con el ritmo que sugiere el paso de la escritura. Este puede tener diversos grados de lentitud o aceleramiento, pero en manos de un maestro, cualquiera sea la velocidad, logrará capturar la atención del lector.”  
(Mora.1993: 46).

También, como señala la autora, los calificativos de abierto/cerrado presentan una problemática:

“Desde luego que si el buen cuento quiebra sus propios límites, es contradictorio adscribirlo a un orden cerrado o limitado” (Mora.1993: 44).

Las metáforas usadas por Cortázar para definir al cuento, sin embargo, se entienden perfectamente en sus propios textos. Basta nombrar **Las babas del diablo** en donde la fotografía que el protagonista ha tomado quiebra sus propios límites para generar una realidad más amplia. Ya hablaremos más adelante de este cuento.

## Del cuento breve y sus alrededores

Este ensayo está incluido en **Último Round** (1969) y en él Cortázar revisa al cuento contemporáneo que nace con E. A. Poe y que se “propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios”. A partir de uno de los preceptos del **Decálogo del Perfecto Cuentista**<sup>6</sup> de Horacio Quiroga (1925), Cortázar elabora para la génesis del cuento la noción de ‘esfera’ (forma cerrada del cuento), sumada a que el narrador debe trabajar lo narrado desde el interior hacia el exterior de la esfera, llevándola “a su extrema tensión”, lo que logra la perfección de la forma esférica precisamente.

Interpretando el precepto de Quiroga: “..el pequeño ambiente de tus personajes, *de los que pudiste haber sido uno*” (cursiva mía), como el uso de la primera persona en el cuento, Cortázar señala que:

“El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso. Aunque parzca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una misma cosa.” (Cortázar.1969:17).

## El cuento como alimaña

El narrador crea sus monstruos (lo narrado) y luego debe deshacerse de ellos, exorcizándolos, es decir, escribiéndolos:

[...] “Si alguna vez [el cuentista eficaz] ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá la diferencia entre posesión y cocina literaria...El gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea... De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante.” (Cortázar.1969:18).

Como ejemplo de este desprendimiento, Cortázar habla de **Las Armas Secretas**, en donde, después de escribirlo sin detenerse hasta terminarlo, se libera de los personajes Pierre y

---

<sup>6</sup> “Cuenta como si el relato no tuviera interés más para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida del cuento.”

Michèle. Tal estado de escritura, que él llama ‘de trance’, permite relacionar la génesis del cuento con el tema tratado: angustia, exorbitación, exaltación y compulsión del escritor que genera una ‘anormalidad’, ‘sin ningún *think* previo’, un ‘coágulo’ o ‘bloque amorfo’.

Entre la génesis de este tipo de cuentos, la poesía a partir de Baudelaire, y también el jazz no hay diferencia, según Cortázar: “nacen de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia”. Añade que el cuento breve no tiene estructura de prosa y, como el poema y el jazz, posee tensión, ritmo y pulsación interna.

Posiblemente Cortázar usa el adjetivo ‘breve’ para catalogar un tipo de cuento esférico o cerrado más que para señalar su extensión. Su propio texto, **Las Armas Secretas**, tiene veinte páginas, dependiendo de las ediciones. Según la poética cortazariana, ¿será un cuento breve **El Perseguidor** que tiene cuarenta páginas aproximadamente? Aunque el tema de la extensión y su posterior clasificación en uno u otro género no es tocado aquí, es recomendable que los (as) estudiosos (as) de la literatura redefinan la abundante y arbitraria terminología en torno al cuento corto, cuento largo, nouvelle, novela, etc.

Desde el punto de vista de la poética cortazariana expuesta en los ensayos revisados en este capítulo, **El Perseguidor** y **Rayuela** sobrepasan o escapan al género literario, situándose como mega-textos o hipertextos, para usar la terminología computacional.

### III.- BÚSQUEDA ONTOLÓGICA DE LOS PERSONAJES BRUNO Y JOHNNY EN EL PERSEGUIDOR: LOS RÍOS TEMPORALES

(en referencia a los puntos 2.1 a 2.3 del marco teórico)

#### **Nadar sin agua**

**El Perseguidor** (Cortázar.1994 (I):225-266) está escrito en primera persona, en tiempo presente, como un diario de vida. Es el personaje Bruno V., crítico de jazz, el encargado de narrar una parte de la vida del saxofonista norteamericano Johnny Carter, contando, además, su propia historia, como biógrafo y amigo personal del músico. Dato clave es la dedicatoria : *In memoriam Ch.P.*, que evidencia que se trata de una biografía ficticia de Charlie Parker “Bird” y un homenaje póstumo a su vida y obra musical. En **El Perseguidor**, Cortázar - conciencia autorial de su texto- cambia los nombres de los personajes, pero levemente. Así, Johnny Carter es Charlie Parker; Lan es Chan; la marquesa Tica es la baronesa Pannonica de Koenigswarter, Nica; y Bee, la hija muerta, es Pree. (Russell,1972).

Los epígrafes *Sé fiel hasta la muerte* (Apocalipsis 2,10) y *O make me a mask* (Dylan Thomas)<sup>7</sup> revelan la doble condición de Johnny: La fidelidad o autenticidad hasta las últimas

---

<sup>7</sup> O make me a mask. Dylan Thomas

O make me a mask and a wall to shut from your spies  
Of the sharp, enamelled eyes and the spectacled claws  
Rape and rebellion in the nurseries of my face,  
*Gag of dumbstruck tree to block from bare enemies*  
*The bayonet tongue in this undefended prayerpiece,*  
*The present mouth, and the sweetly blown trumpet of lies,*  
*Shaped in old armour and oak the countenance of a dunce*  
*To shield the glistening brain and blunt the examiners,*  
*And a tear-stained widower grief drooped from the lashes*

consecuencias, y la necesidad de enfrentar a la muerte, de cruzar a *la otra orilla*, con una máscara, que puede ser la del cazador-perseguidor o la del guerrero. Tanto en la vida real como en la ficción, Charlie-Johnny muere riéndose a carcajadas frente a un televisor. La risa actúa como rito fúnebre y como catarsis. Johnny se desprende de su cuerpo enfermo, irreversiblemente dañado, para entrar en la dimensión del Aión: *...toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita...* (p.262). Ingresar a este tiempo eterno y sagrado es abrir la puerta a patadas o a puñetazos como él quería, solo y sin ayuda *de ese portero de librea, de ese abridor de puertas a cambio de una propina* (p. 264). La muerte física lo libera de las ataduras de la carne y lo zambulle en la búsqueda infinita de una realidad más amplia.

Las experiencias en vida de Johnny asumen la forma del viaje, del laberinto, de la búsqueda de lo subterráneo y del agua (río) como elemento sanador y generador de lucidez. Johnny viaja de los Estados Unidos a París, para regresar nuevamente a su país natal y morir. Sin embargo, los viajes o la compañía de sus músicos y amigos no lo eximen de la soledad. Johnny es capaz de comprender ese sentimiento de soledad. Él es fiel a su destartalado libro de poemas de Dylan Thomas, que siempre está leyendo y releendo. A Lan le envía desde Roma una postal donde dice : *Ando solo en una multitud de amores*, verso del poeta galés. La actividad creadora para un músico o un escritor debe ser ejecutada en solitario: el creador en comunión con su obra.

El episodio del metro -laberinto y subterráneo- le permite acceder a ese otro tiempo, donde perder el saxo es lo de menos. La música está dentro de él y puede seguir ejecutándola sin su instrumento: *... sólo en el méetro me puedo dar cuenta porque viajar en el méetro es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro...* (p.233).

Estas experiencias en el méetro también se pueden asociar al orfismo. Según Graciela Coulson (Coulson.1985:101-113 ).

---

*To veil belladonna and let the dry eyes perceive*

*Others betray the lamenting lies of their losses*

*By the curve of the nude mouth or the laugh up the sleeve.*

(Poema encontrado en <http://www.pinktink3.250x.com/poems/dylan-mask.htm>)

“...por su música y por sus intuiciones de una eternidad transindividual y a pesar de su violencia y su amargura, se acerca más al orfismo Johnny Carter, especie de Orfeo furioso en el que apuntan ambiguamente rasgos de Prometeo y Sísifo y que alcanza, sin pretenderlo, una relativa grandeza”. Johnny, como lo dice el mismo Bruno, “tocaba como yo creo que solamente un dios puede tocar un saxo alto, suponiendo que hayan renunciado a las liras y a las flautas.” (Coulson.1985: 111).

La autora compara a Johnny con Cristo:

“Sus iniciales, J.C., ya nos recuerdan que Orfeo había sido una prefiguración de Cristo. Como el Maestro de “Las Ménades”, Johnny es el creador por excelencia que muere por su música y del que todos toman algo...Tal interpretación haría posible confirmar para Johnny un destino semiheroico.” (Coulson. 1985: 111).

Ante esta interpretación, agrego que si Johnny es visto en su esencia mesiánica, Bruno se comporta como su evangelista: *Empiezo a parecerme a un evangelista* (p.251), aunque luego se contradiga: *¿Qué clase de evangelista soy? En Johnny no hay la menor grandeza...En Johnny hay como el fantasma de otro Johnny que pudo ser, y ese otro Johnny está lleno de grandeza...* (p.252).

Después de la muerte de la niña Bee, Johnny y Bruno se encuentran en el Café de Flore. Johnny se arrodilla frente a Bruno y llora por su hija, *los ojos húmedos y mansos, la boca incapaz de contener la saliva que le brilla en los labios* (p.255). Bruno siente vergüenza por el ‘espectáculo’ de su amigo, los parroquianos miran sorprendidos, aunque el más sorprendido y con sentido de ridículo es Bruno. Exageradamente acota que aquellas personas lo han mirado *como miraría la gente que se trepara a un altar y tironeara de Cristo para sacarlo de la cruz.* (p.255). Después de salir del Café, Johnny y Bruno caminan por la ciudad: *Fumamos Gauloises, nos dejamos ir hacia el río.* (p.257). El diálogo que entablan es acerca de la biografía, el libro editado. Para Johnny “faltan cosas”, por ejemplo, el vestido rojo de Lan, imagen esencial en su disco *Amorous (Lover Man)*. O la visión de las urnas. La cercanía del agua -el río que fluye permanentemente- libera la lucidez intuitiva de Johnny. Él percibe su propia búsqueda a partir de ese vestido rojo, de Bee muerta. Expresa su insatisfacción con la imagen: *He querido nadar sin agua*, mientras Bruno piensa asuntos prácticos, como que del río sube la humedad y pueden resfriarse.

Nos dice Néstor García Canclini:

“A Johnny le interesa lo de esta tierra, y por eso pocas cosas le molestaron tanto como que Bruno le adjudicara en su libro un acceso a lo divino. “Sobre todo no acepto tu Dios...” No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí”. (García Canclini. 1968:44).

Una de las frases más emotivas y lúcidas en **El Perseguidor** son las que Johnny dice para Bee: ...ella era como una piedrecita blanca en mi mano. Y yo no soy nada más que un pobre caballo amarillo, y nadie, nadie, limpiará las lágrimas de mis ojos. (p.253). Frente a la muerte de su hija, lejos de ella, él no puede hacer nada, se siente impotente y torpe, como un animal. Bee representa la inocencia, lo valorable dentro de las cosas simples (una piedrecita blanca), lo atesorable. Recordemos que la Maga en **Rayuela** también atesoraba piedritas, plumas y otros objetos recogidos de las calles de París, actividad que H. Oliveira consideraba inútil. Johnny llena sus bolsillos de hojas de árboles. Dentro de su racionalismo, Bruno piensa que estas palabras son falsas, huecas, preparadas, como si Johnny hablara con una máscara. Más tarde, cuando ambos amigos discuten acerca de la biografía, Johnny volverá a este asunto: ...es la diferencia entre que Bee haya muerto y que esté viva. Lo que yo toco es Bee muerta... (p.262). En la madrugada aún oscura (3 am) Johnny acariciará a un gato blanco, quizás sintiendo a Bee, fugada ya, ida de sus brazos. Johnny y Bee solos, como el gato.

La música, como el Aión, representa “la verdad eterna del tiempo: pura forma vacía del tiempo” (Deleuze 1994:173). Es el instante atópico. En palabras de Johnny: *...el jazz no es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter* (p.261). Como el jazz, Johnny vive improvisando, no hay premeditación, sólo impulsos. Sus actos ‘anormales’ e ‘irracionales’ como andar a pie desnudo en las sesiones de grabación, emborracharse, perder el saxo en el metro, incendiar el colchón en la pieza de hotel, ser un mono desnudo abrigado con una frazada, en una pieza maloliente; olvidarse de contratos y grabaciones, son sólo su parte humana y falible. La genialidad de su jazz es precisamente la mezcla de estos actos con otros igualmente humanos, como llorar por Bee y expresar este sentimiento en la música, o recordar el vestido rojo de Lan, momentos de su infancia, la madre, los amigos. La música condensa esos instantes en un solo instante. Para Saúl Sosnowski la música le permite a Johnny acceder a una realidad más vasta:

“A través de la música intuye que lo aparental, lo empírico, el tiempo de relojería, ocultan algo esencial que quizá encierre el sentido de su ser. Esta intuición causa un extrañamiento ante el plano llamado realidad. Con ese sentimiento, Johnny partirá en busca de ese otro estrato que vislumbra a través de las notas del saxofón. Sus improvisaciones musicales son el verbo con el que

intenta penetrar la supra-realidad. Él es incapaz de apresar intelectualmente, mediante un conocimiento reductible a ecuaciones lingüísticas, esa otra realidad, ese nivel mítico. Intuye, siente, pero la expresión verbal le es vedada. Cada toma del saxo sería un nuevo intento de penetrar el nivel mítico de la realidad.” “Su música es un corredor entre el nivel empírico humano, que percibe físicamente, y el suprahumano, que siente estéticamente...Al intuir la supra-realidad, Johnny cree que caducan sus determinaciones empíricas como ser humano. Al sentir el tiempo mítico abandona la realidad física que lo circunda y las responsabilidades que ésta le impone.” (Sosnowsky.1972: 434).

‘Nadar sin agua’ es buscar más allá de todo, es el intento de corporizar las imágenes que lo rondan. Y toda búsqueda produce angustia y dolor. Johnny no se emborracha y droga gratuitamente, lo hace para mitigar ese extrañamiento, esa intuición de estar fuera del centro. En este sentido, Johnny se asimila al arquetipo del Loco en las imágenes del Tarot. El Loco es inocente, irracional, como un niño. La mayoría de los diferentes tarots lo muestran vestido de arlequín, con una rosa blanca en la mano, al borde de un precipicio. ‘Nadar sin agua’ es lanzarse a ese abismo.

## **Las limitaciones de Bruno**

Como se señala al principio de este capítulo, Bruno es el narrador-testigo de **El Perseguidor**. Él se compromete no sólo con la biografía sino consigo mismo como escritor, en su propia narración. Para Bruno existe un proceso de revelación en el acto de escribir, va más allá de lo meramente biografiado. Su discurso no siempre es lógico, está plagado de contradicciones. *Soy un crítico de jazz lo bastante sensible como para comprender mis limitaciones* (p. 229), dice Bruno, con respecto al tiempo que vive Johnny cuando toca música. Sin embargo, Bruno viste capas y capas de condicionamiento cultural. Valora lo que Johnny deshecha: la casa, su mujer, el trabajo, las diversas traducciones y ediciones de su biografía que elevan su prestigio. No transgrede las normas y sí lo hace es por culpa de otros (por ejemplo, su relación extra-marital con Baby Lennox). Mientras Johnny baja, él siempre está subiendo (sube escaleras de hotel para acceder a Johnny); actúa como proveedor y organizador (da dinero y alcohol a Johnny, provee el nuevo saxo, organiza contratos, conciertos); es el filtro de la conciencia del saxofonista y de su propio relato. *Él es la boca y yo la oreja...* (p.229), confiesa Bruno, consciente de sus limitaciones, de esa imposibilidad de acceder a la realidad a que accede Johnny. Preocupado de cosas superficiales, como la hora, las responsabilidades laborales y su prestigio como biógrafo y crítico de jazz, vive el tiempo cotidiano, pegado a Johnny, sintiéndose como un apéndice o una sanguijuela que se alimenta de los verdaderos



triumfos del otro. Pero Bruno no es totalmente un ser racional y aséptico (nombra varias veces la saliva de Johnny, el gris ceniciento de su cara, su cuerpo manchado), él también es un perseguidor, intenta ser auténtico, aunque esté metido en un mundo de apariencias. Bruno es profundamente humano en sus cuestionamientos, inseguridades, en su vanidad y en su afán de gloria. Él también persigue la inmortalidad con el libro escrito y traducido a muchos idiomas. Asimismo Johnny –que aparentemente no persigue nada- es inmortal a través de su música, que no sólo es escuchada, sino grabada. La carne se corrompe, es impermanente, pero el objeto libro y el objeto disco –ahora se habla de CDs- perduran a través del tiempo.

Bruno está empapado, sumergido del tiempo habitual y racional, preocupado de la hora, viviendo y escribiendo ese segmento de vida, ese recorte lleno de cotidianidad "real"; inmerso en Cronos. A Bruno le cuesta cada vez más atraer -como un imán- a Johnny a la realidad. Sin embargo, está consciente que hay algo más allá de esa realidad plana, incolora: *A la realidad; apenas lo escribo me da asco* (p.248). *Envidia a Johnny y al mismo tiempo me da rabia que se esté destruyendo... Envidia todo menos su dolor, pero aun en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado.* (p.237).

Saúl Sosnoswki acota que Bruno está dentro del marco prefijado por la sociedad y ha aceptado sus criterios básicos burgueses:

“Bruno, al igual que las mujeres y los instrumentalistas que rotan en torno a Johnny, se desplaza en el nivel empírico. La vida de Bruno está circunscrita a las imposiciones de su intelecto, a la crítica, a las ediciones de sus libros, a su mujer. Sabe que Johnny ofrece una nueva alternativa para explicar la realidad, para desmembrar los cimientos de las interpretaciones racionales. Pero esto lo sabe y lo acepta mientras está junto a Johnny. Sus reiterados alejamientos de esa órbita, su rechazo de las intuiciones de Johnny, son el escape de una interpretación existencial ajena a la suya que, de ser aceptada, requeriría cambios en su comodidad burguesa.” (Sosnoswki. 1972:436).

Sin embargo, cuando Bruno se aleja es para escribir y reflexionar sobre Johnny. Apenas se separa de él (escena Johnny-Dédé; visita al hospital), Bruno sale a la calle y busca un Café donde beber un cognac. Siente la necesidad de respirar aire limpio y olvidar las pestilencias y locuras de su amigo, pero lo único que hace es evocarlo, reconocer su propia cobardía y contradecirse:

*... Me es más fácil creer que es así, ahora que estoy en un café y a dos horas de mi visita al hospital, que todo lo que escribí más arriba forzándome como un condenado a ser por lo menos un poco decente conmigo mismo* (p.249). Su

*contradicción con Johnny es tan grande que en una misma página se lee lo siguiente: ...un pobre diablo enfermo y vicioso y sin voluntad y lleno de poesía y de talento. Aparentemente. Johnny es como un ángel entre los hombres,[...]es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros. (p.248 ).*

Según García Canclini: “...La admirada nostalgia con que Bruno presenta a Johnny acredita que no es otro el origen de su evocación”. (García Canclini. 1968: 104).

Como Oliveira, Bruno también vive el drama del racionalismo occidental, donde se privilegia la inteligencia y se condena lo sensorial, el goce impulsivo hacia las cosas que solo los niños poseen. Bruno está en constante pugna, se reprime, jamás dará el ‘gran salto hacia lo imprevisible’. Tal tensión de búsqueda está incluso evidenciada en su acto escritural. Él entra y sale de Johnny, lo evoca y lo condena, lo admira y lo denigra. Pero por sobre todas las cosas, está lejos de vivir la realidad que vive Johnny cuando toca música. Al escribir la historia (no la biografía) no logra trascendencia, sino temporalidad. El tiempo se acaba no sólo con la muerte de Johnny y con la conclusión de la biografía (fotos del entierro de Johnny), sino porque Bruno sabe que él está hecho de ese tiempo irreversible y agujereado. Sus ironías reflejan la angustia de estar atado al lastre temporal: por ejemplo, los paréntesis en donde prepara y pide atención al lector para lo que vendrá :

*(Atención)* (p.258). *(Atención, ahora)* (p.260), o repite una frase acentuando el verbo ser: *No sé por qué* (no sé por qué) (p. 252).(Mi destacado).

La muerte de Johnny es relatada por Baby Lennox en una carta dirigida a Bruno, que éste transcribe y critica irónicamente: *-agregaba deliciosamente Baby- , agregaba dulcemente esta querida Baby, esta pobrecita Baby, Eran los detalles que cabía esperar de una persona tan delicada como Baby Lennox* (pp. 265-266). Ya se sabe que Bruno ha tenido una aventura con Baby en París, a la cual considera *acentuadamente promiscua* (Mis itálicas). Así, la lectura que tenemos de Baby es la de una seductora atrapa-hombres. Hay un tono íntimo en la carta de Baby que Bruno desdeña. Él se autodescribe como el seducido, víctima de las circunstancias, muy típico de una actitud machista. La imagen de las otras mujeres, como Dédé y la marquesa Tica, también está degradada por los comentarios de Bruno. Ellas son las que proveen a Johnny de drogas, sexo y dinero. Son personajes secundarios, muy planos (la que tiene más descripción es Tica, en cuanto mecenas de Johnny), dependientes y que giran en torno a Johnny y a sus circunstancias. Sin embargo, Bruno también hace

prácticamente lo mismo: es un proveedor, su fama la logra a través de Johnny. Bruno prefiere que Baby relate la muerte de Johnny, de la cual ni siquiera fue testigo, sino que cuenta lo que le dijeron. Narrada así, su muerte no sólo está exenta de solemnidad, sino que se degrada porque Baby no es una escritora; une detalles poéticos (las últimas palabras de Johnny), con descripciones físicas morbosas (gordura de Johnny). Bruno sí es un escritor -aparte de ser crítico de jazz y biógrafo- y critica el estilo inocente e íntimo de escribir de la joven Baby, usando la ironía de modo tal que la lectura superficial nos muestra una segunda lectura, más profunda. ¿Qué encontramos debajo de estas palabras? La incertidumbre, una de sus mayores limitaciones.

Bruno está entre dos aguas. El biógrafo se ilusiona con la fama que le puede brindar su libro, se ilusiona con sus juegos literarios, por ejemplo, *six, sax, sex*, que Johnny detesta; pero el narrador tropieza, utiliza esas mismas palabras que Johnny considera engañosas: *No, no son las palabras, son lo que está en las palabras, esa especie de cola de pegar, esa baba.* (p.247). La historia narrada filtra entonces las propias inseguridades del narrador. Al lado de Johnny se siente la nada misma: *Tengo la sensación de que está solo, completamente solo. Me siento como hueco a su lado. Si a Johnny se le ocurriera pasar su mano a través de mí me cortaría como manteca, como humo* (p.247). Lo peor es que sin Johnny siente de igual manera. Cuando lo visita en el hospital, no sabe si él duerme o se hace el dormido, es como una muralla inaccesible. Se pregunta: *qué es Johnny* . (p. 248).

## **El diario de vida**

Paradójicamente, el nombre Bruno significa ‘moreno o quemado’. O negro. Bruno, como narrador, representa la ausencia de color. Metafóricamente, lo que escribe no se ve, es como si su narración tuviera un *black-out*, un velo. La historia que escribe es sumamente íntima, plagada de contradicciones, imágenes poéticas y digresiones. Se trata de un ‘yo’ tratando de comprenderse a sí mismo y al otro. La estructura narrativa de **El Perseguidor** es similar a la de un diario de vida: está escrito en presente y los pasos de tiempo están marcados con un doble espacio:

Como es natural **mañana escribiré** para Jazz Hot una crónica del concierto de esta noche (p.241).

**Ahora** se ha quedado dormido, o por lo menos ha cerrado los ojos y se hace el dormido. (p.248). (Mis destacados).

Lo que apunta Genette<sup>8</sup> se puede aplicar perfectamente al cambio de punto de vista de Bruno: Pero es lo de siempre, he salido del hospital y apenas he calzado en la calle, en la hora, en todo lo que tengo que hacer, la tortilla ha girado blandamente en el aire y se ha dado vuelta. Pobre Johnny, tan fuera de la realidad. (Es así, es así. Me es más fácil creer que es así, ahora que estoy en un café y a dos horas de mi visita al hospital, que todo lo que escribí más arriba forzándome como un condenado a ser por lo menos un poco decente conmigo mismo.) (p.249).

También hay abundancia de diálogos, en especial entre Bruno y Johnny, aunque siempre acotados por Bruno (verbos introductorios: ‘dijo que’, ‘pensó que’, etc.). Entre las páginas 253 y 255 la narración presente se intercala con otra, predictiva, como si el narrador se separara para mirar desde arriba lo que vive en su actualidad (omnisciencia juguetona): “**pasarán** quince días...”, “**pasarán** por ahí dos chicos del nuevo quinteto de Johnny”, los chicos no **aceptarán** una cerveza”, **será** divertido observar el doble manejo de Tica y de Baby...” “y yo **veré** que está llorando”, etc. (Mis destacados). La narración de Bruno sube y baja, el ritmo varía, hay pausas y silencios, cambian los tiempos verbales. Hay improvisación narrativa. ¿No será que Bruno quiere hacer jazz con la misma historia?

---

<sup>8</sup> Con respecto al diario y la epístola, Genette dice que “la proximidad muy grande entre historia y narración produce [...] muy a menudo un sutil efecto de roce, [...] entre el leve desplazamiento temporal del relato de acontecimientos (“Esto es lo que me pasó hoy”) y la simultaneidad absoluta en la exposición de pensamientos y sentimientos (“esto es lo que pienso de ello esta noche”). El diario y la confidencia epistolar aunan constantemente lo que se denomina en lenguaje radiofónico lo directo y lo diferido, el cuasi-monólogo interior y el relato a posteriori. En este caso, el narrador es simultáneamente todavía el héroe y ya otro distinto. Los acontecimientos del día pertenecen ya al pasado, y el “punto de vista” puede haberse modificado después. Los sentimientos de la noche o del día siguiente pertenecen de lleno al presente, y aquí la focalización sobre el narrador se convierte también en focalización sobre el héroe.”

Con respecto a esto, Jesús Gómez M. acota que:

“[...] podríamos aseverar que (tanto en su manera de tocar como de vivir) en Parker la improvisación es un vuelo osado, un desprendimiento que se distiende e incluso se disloca, pero que no se pierde. En una palabra: digresión. Y ése es el modo como lo asimila Cortázar. La digresión (o anacoluto en terminología técnica) sería, pues, el elemento común entre la estructura de una pieza jazzística y la de un relato como El perseguidor. Desde su primer diálogo con Bruno, Johnny comienza a tejer, sobre un tema base de su discurso, otro que parece alterno pero que de algún modo se integra al anterior. La de Carter es una "digresión con amplificación" como se ejecuta en el jazz, porque aunque se explaya en una dirección imprevista a la secuencia del diálogo, de algún modo la está complementando y enriqueciendo.

En el texto es relativamente fácil localizar estas digresiones porque casi siempre están introducidas por los puntos suspensivos:

Eso lo sentía y cuando se siente... Pero es como en Palm Beach, sobre una ola te cae la segunda, y después otra... Apenas has sentido ya viene lo otro, vienen las palabras... No, no son las palabras, son lo que está en las palabras, esa especie de cola de pegar, esa baba. (p. 51)

No otra cosa sucede en el relato durante el episodio por las calles parisinas.[...] La forma como sobre una tema base el intérprete se aventura buscando las raíces anímicas de su música, es la misma que utiliza Cortázar al poner una y otra vez a su personaje en esa lucha a brazo partido para expresar lo que de otro modo sería absolutamente fallido:

—Para ti, ya sé [...] . Para Art, para Dédée, para Lan... No sabes cómo... Sí, a veces la puerta ha empezado a abrirse... Mira las dos pajas, se han encontrado, están bailando una frente a la otra... Es bonito, eh... Ha empezado a abrirse... El tiempo... (p. 85)

Así toda la conversación con Bruno (quien de igual manera, en varias ocasiones durante sus monólogos, ensaya algunas digresiones en las que también los temas se alternan y sustituyen) es disgregada e improvisada, un demostrar que aquello que no tiene que ver es justamente lo que tiene que ver, pasando de un tema a otro con entera libertad. Una huida hacia todos lados, un estar fuera de ninguna parte...

—El nombre de la estrella es Ajenjo— está diciendo Johnny, y de golpe oigo su otra voz, la voz de cuando está... ¿cómo decir esto, cómo describir a Johnny cuando está de su lado, ya solo otra vez, ya salido? Inquieto, me bajo del pretil, lo miro de cerca. Y el nombre de la estrella es Ajenjo, no hay nada que hacerle.

—El nombre de la estrella es Ajenjo —dice Johnny, hablando para sus dos manos—. Y sus cuerpos serán echados en las plazas de la grande ciudad. Hace seis meses.

*Aunque nadie me vea, aunque nadie lo sepa, me encojo de hombros para las estrellas (el nombre de la estrella es Ajenjo)... (pp. 76-77.)”*

*(Gómez Morán. Artículo encontrado en <[www.tallereando.com/ensayo1](http://www.tallereando.com/ensayo1)> ).*

## IV.- EL PERSEGUIDOR COMO UNA POÉTICA DE CORTÁZAR

(en referencia a los puntos 2.4 a 2.6 del marco teórico)

### ¿Qué persigue el perseguidor?

Después de pasar por casas tomadas, acuarios y sacrificios aztecas, Cortázar desemboca en **El Perseguidor** de forma tan natural que es una obviedad preguntarse por qué lo escribió. El cuento lo eligió a él, la historia de Charlie Parker lo sedujo. El mismo Cortázar cuenta que después de leer en el diario la noticia de la muerte del gran saxofonista, de inmediato escribió el cuento. Y brotó del escritor un tema que hace años intentaba darle forma, un tema netamente humano donde lo fantástico ya no era necesario, centrado en el sujeto y en su desasosiego metafísico, en su tentativa de comprenderse a sí mismo y a los demás que lo rodean. Búsqueda de *ser*, deseo de fundirse con la naturaleza y no de exiliarse de ella.

“Hasta ese momento -nos dice Cortázar- me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico. En todos los cuentos de *Bestiario* y de *Final del 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 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 tema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los Premios* y sobre todo en *Rayuela* [...] 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*.” (Hars. 1967:273).

Johnny opina que las simples y cotidianas actividades han sido olvidadas por la gente. La gran dificultad no es ser un artista que da lo mejor de sí mismo, hasta el desgarrar: *Mirar, por ejemplo, comprender a un perro o a un gato. Éstas son las dificultades, las grandes dificultades.* (p. 246). Él aspira a esa superrealidad de la que hablaba Cortázar en la **Teoría**

**del Túnel**, es el poeta- músico - explorador, el que barrena el túnel y logra vencer la superficialidad de la existencia humana. Johnny es persona, no personaje; no habla, sino que vive, es rebelde y lleva su rebeldía hasta el final. Como contraste, existe Bruno, aquel escritor-crítico de jazz sujeto a las convenciones, el que no sueña ni cree en la magia. Bruno, antítesis de Johnny, es representante de lo literario y lo retórico. Cae en el cuestionamiento ontológico que lo lleva a vivir verdaderamente un sentimiento del absurdo<sup>9</sup>. En **El Perseguidor** no hay héroes, hay seres humanos luchando por *ser*, por lograr una diferencia. Y si no hay héroes tampoco hay villanos. Cortázar ejemplifica con hombres, no con estereotipos. No es que Johnny sea bueno o mejor que Bruno; ellos son los dos lados de la moneda o las dos caras de Cortázar. Ambos buscan, ambos gozan y sufren, lloran y se ríen: son exacerbadamente humanos.

Dice García Canclini:

“En conexión con esta dialéctica entre la posesión del mundo y la búsqueda de nuestro lugar en él, otro problema, también central en el pensamiento contemporáneo, es propuesto por Cortázar con singular penetración: la relación entre lo racional y lo intuitivo. Uno de los modos en que el hombre cortazariano reconoce sus límites es aceptando los de su razón. El hombre es tan racional como poético; se humaniza al desplegar conjuntamente su inteligencia y su intuición, su capacidad abstractiva y su potencia imaginante. [...] Lo que busca, en definitiva, es un equilibrio creador entre lo racional y lo intuitivo, sin excluir ninguno de los dos términos.” (García Canclini. 1968:103-104).

Aquí reside la diferencia entre **El Perseguidor** y lo anterior escrito por Cortázar. Esta obra es el delta donde confluyen sus ideas, su modo de aprehender la literatura y su modo de

---

<sup>9</sup>”Durante todos los días de una vida sin brillo, el tiempo nos lleva. Pero siempre llega un momento en que hay que llevarlo. Vivimos del porvenir: “Mañana”, “más tarde”, “cuando tengas una posición”. Estas inconsecuencias son admirables, pues, al fin y al cabo, se trata de morir. Llega, no obstante, un día en que el hombre comprueba o dice que tiene treinta años. Así afirma su juventud. Pero al mismo tiempo se sitúa con relación al tiempo. Ocupa en él su lugar. [...] Pertenece al tiempo, y a través del horror que se apodera de él reconoce en aquél a su peor enemigo. El mañana, anhelaba el mañana, cuando todo él debía rechazarlo. Esta rebelión de la carne es lo absurdo.”

CAMUS, ALBERT. 1985. El mito de Sísifo. Madrid, Alianza Editorial. pp.27-28.



transgredirla. Estructuralmente, quiebra sus propios límites, permitiendo que afloren múltiples significados, esa ‘apertura’ de la cual hablaba Cortázar en sus teorías sobre el cuento. Es un *knock-out* trágico para quien lo lea porque esas palabras, esas simples palabras, significan más, van más allá de ellas mismas. **El Perseguidor** es el cuento-poema que gatillará a **Rayuela**, la novela-poema, el anti-libro, el anti-lenguaje, con dos personajes gemelos a Johnny y Bruno: la Maga y Oliveira. En ambos textos, sin embargo, la inocencia muere tempranamente (Bee y Rocamadour). Los niños se sacrifican por los adultos, permitiendo que éstos ingresen a esa zona de máximo extrañamiento.

## V.-EL PERSEGUIDOR Y LAS BABAS DEL DIABLO : LA EXPERIENCIA DE LA ESCRITURA EN BRUNO Y ROBERTO MICHEL

Bruno y Roberto Michel -protagonista de **Las Babas del Diablo** (Cortázar.1994 (I):214-224)- tienen en común el doble oficio. Ya vimos que Bruno es biógrafo y crítico de jazz. Por su parte, Roberto Michel es fotógrafo y traductor. Además, tiene doble nacionalidad (sus dos nombres lo constatan). La historia en **Las Babas del Diablo** se narra desde dos puntos de vista entrelazados: el de Roberto Michel narrador-protagonista, y el de un narrador básico omnisciente.

Para Mar Estela Ortega, “el narrador en tercera persona es muy objetivo y serio, es una especie de guiño burlesco que hace Cortázar al narrador omnisciente que cree saberlo todo y resuelve los conflictos sin sufrirlos. En cambio, cuando el fotógrafo habla de sí mismo en primera persona, es más descomplicado y locuaz, y sufre en carne propia los acontecimientos. Ellos se corrigen mutuamente, es decir, Michel se autocorrige, se coarta, se reprocha su propio lenguaje, cree no encontrar muchas veces las palabras perfectas para expresarse.” (Ortega. Artículo encontrado en <[www.la.casadeasterion.homestead.com/v1n2babas](http://www.la.casadeasterion.homestead.com/v1n2babas)>).

Roberto Michel, en mi opinión, es un narrador desdoblado e imita la voz del otro que se sitúa fuera de la historia. Los cinco primeros párrafos se refieren al proceso de creación en sí y la problemática de lo literario. La alusión a las personas gramaticales como *formas que no servirán de nada*, la analogía entre ‘contar’ y la cámara fotográfica ‘Contax’ (escribir-ver), el deseo de liberarse de la historia (el cuento como alimaña), el por qué y desde dónde contarla, nos sugiere a un Roberto Michel inasible, incorpóreo, pero a la vez cuestionador y real. Él esta vivo y muerto: *Yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie...)* (p.214). Nuevamente la duplicidad. Como dice Ortega, se autocorrige, cuestiona y contradice constantemente. En este sentido, su experiencia escritural es similar a la de Bruno porque a partir de ella se produce una búsqueda ontológica y una revelación en el proceso de escritura

en sí y en la historia narrada. La revelación también se produce en el (la) lector (a) enfrentado a estos dos textos, revolucionarios para la década del '60.

Roberto Michel: (qué palabra, **ahora**, qué estúpida mentira) (p.216). (Mi destacado).

Bruno: A la realidad; apenas lo escribo me da asco (p.248).

Dos narradores inseguros que buscan un 'sitio' (en el espacio-tiempo) desde donde escribir y vivir.

Así como Bruno y Johnny salen a caminar en la madrugada hasta llegar al *Quai de Conti*, Roberto Michel llega al *Quai de Bourbon*, un 7 de noviembre, con ganas de sacar fotografías (*porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo*). En este espacio, una placita cerca del río, le tomará una foto a un trío de personas: un hombre, una mujer y un muchacho. La fotografía representa una realidad inmóvil, petrificada<sup>10</sup>, en contraste con la realidad variable e inestable que vive el personaje. Lo que él cuenta ya es un recuerdo, ha imaginado y elucubrado una situación con respecto a estas tres personas. El espacio desde donde cuenta ( las nubes y palomas) es el único presente que vive y su discurso se genera por esos 'hilos de la Virgen' que también son las 'babas del diablo', corriente de conciencia desdoblada entre la lucidez y la locura. Roberto Michel opera desde un no-tiempo, o como él mismo lo dice, desde "una nada" (pp.218, 216). Hace alusiones al tiempo cronológico, aparte de las que hace acerca del tiempo climático: *La foto había sido tomada, el tiempo había corrido(p..223); nada más que dejándome ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo (p.216); ahora*

---

<sup>10</sup> [...] "Una cuestión central, tanto para el fotógrafo como para el escritor, es capturar una realidad que es *móvil y cambiante*, sabiendo que la imagen que la captura será *fija y petrificada*. [...] En LBD los acontecimientos asentados en el mirar se duplican en la escritura; originan los sucesos de la historia, y se discuten en el discurso a través de varias reflexiones. El juego metaliterario básico es la construcción de un fenómeno y su inmedita destrucción. Ambos procesos, construcción y destrucción, se logran por medio de un discurso de calidad altamente 'desconfiable'".

MORA, GABRIELA. 1993. En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica. Bs.As, Editorial Danilo Albero Vergara. pp. 205-206.

*pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable.* (p.224). (Mis destacados).

La fotografía cobra vida y los personajes de la foto ‘actúan’, viven y se mueven. El muchacho huye del payaso enharinado y de la mujer, cuyos ojos son “dos ráfagas de fango verde”. Roberto Michel colapsa o se rigidiza: *de mí no quedó nada...* ( p.222). El mismo sentimiento tiene Bruno cuando está con Johnny: Es nada.

El excelente ensayo de Gabriela Mora señala el carácter antimimético de Las Babas del Diablo, partiendo por el narrador ‘desconfiable’, inseguro; las pistas falsas que deja; el afán de hacer literatura (empleo de metáforas, oximorones) y a la vez, de destruir ese afán; se añaden todas sus contradicciones. Para la autora, “el verdadero enigma a resolver por el lector es Roberto Michel” (Mora. 1993: 212).

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. (p..220).

Es fácil decirlo, mientras soy todavía la música de Johnny. (p..241).

Como se puede apreciar en estos dos ejemplos, la experiencia escritural de Roberto Michel y Bruno nace de la certeza y de la contradicción. Siendo textos diferentes, en cuanto al tratamiento de lo fantástico en uno y el acercamiento al realismo en otro, se asimilan en cuanto la idea básica de Cortázar de subvertir el modo de escribir y el modo de ‘ver’ la realidad. Ambos cuentos reúnen la poética o programa literario cortazariano. Roberto Michel también persigue y es perseguido por sus obsesiones, es ‘culpable de literatura’ al igual que Bruno. Los monstruos son ellos: imaginan y son imaginados; contemplan y actúan, construyen y destruyen.

## VI.- CONCLUSIONES

Encargo

No me des tregua, no me perdones /nunca.

Hostígame en la sangre, que cada cosa

/cruel sea tú que vuelves.

No me dejes dormir, no me des paz!

Entonces ganaré mi reino,

naceré lentamente.

No me pierdas como una música fácil, /no seas caricia ni guante;

tállame como un sílex, desespérame.

Guarda tu amor humano, tu sonrisa, tu

/pelo.Dalos.

Ven a mí con tu cólera seca de fósforo y

/escamas.

Grita. Vomítame arena en la boca, /rómpeme las fauces.

No me importa ignorarte en pleno día,

saber que juegas cara al sol y al /hombre.

Compártelo.

Yo te pido la cruel ceremonia del tajo,

lo que nadie te pide: las espinas

hasta el hueso. Arráncame esta cara /infame,

oblígame a gritar al fin mi verdadero /nombre.

**París, 1951/1952**

**Algunos pameos y otros prosemas**

**Julio Cortázar**

He querido finalizar este análisis de **El Perseguidor** con un poema del propio Cortázar, un desesperado encargo a los hombres y a un dios de cartón piedra ('el pajarito mandón' de **La vuelta al día en ochenta mundos**), un grito de alerta que exige vida y movimiento constante con tal de evitar una existencia apagada, informe, inauténtica. Como los personajes de **El Perseguidor**, el hablante de este poema se sitúa desde el dolor, pero también desde la rebeldía. No busca compasión ni esa anestesia que hunde a la gente en el conformismo. Ante todo, Cortázar es un indagador de realidades, se sumerge en el complejo mar de la existencia humana no como observador, sino como actor comprometido hasta las últimas consecuencias. No siempre encuentra el 'verdadero nombre', no siempre la búsqueda tiene resultados inmediatos. Cortázar se duele con sus personajes errantes, enfrentados a su tragedia y comedia diarias.

**El Perseguidor** es también un llamado de atención sobre la condición humana. Los personajes se aferran con fruición a sus hábitos: dormir, comer, tener sexo, trabajar, crear, morir; y esos hábitos -tan humanos, por lo demás- dejan un gusto amargo en la boca, una extrañeza, una angustia de vida. Es la baba de la cual hablaba Johnny, ingrediente cultural que borra toda huella de lucidez. Aquellos personajes escriben, tocan música, sacan fotografías, y Cortázar no se salva ni es más feliz como creador. La única redención está en la búsqueda. Nadie es feliz por el hecho de buscar al otro. Quizás ahí reside el epicentro de la nostalgia en cuentos como **El Perseguidor**. Nostalgia es dolor, pero un dolor utópico, entrelazado en la malla del absurdo<sup>11</sup>. La esencia de la búsqueda es la búsqueda misma. Como Sísifo, el escritor es dueño de sus días, eligió un destino personal. *Crear es también dar una forma al destino propio*, dice Camus (Camus.1985:p.53), y Cortázar renueva esta cita construyendo obras extraliterarias como **El Perseguidor** o **Rayuela**. La condena es el tiempo que amarra a los hombres, no es la roca que deben llevar una y otra vez. Al plantear esta problemática, **El Perseguidor** nos abre muchas puertas y es nuestro deber mantenerlas abiertas. Johnny

---

<sup>11</sup> "Extraño a mí mismo y a este mundo, armado únicamente con un pensamiento que se niega a sí mismo en cuanto afirma, ¿qué condición es ésta en la que no puedo conseguir la paz sino negándome a saber y a vivir, en la que el deseo de conquista choca con muchos que desafían sus asaltos? Querer es suscitar las paradojas."

representa al Aión; Bruno a Cronos. Ambos representan la libertad ansiada en cuanto a su diversidad de ser. Sin embargo, ellos representan mucho *más* que lo planteado aquí.

Vivir y escribir para Cortázar es lo mismo<sup>12</sup>. Él logró reunir estas esencias en un texto como **El Perseguidor**, sin recurrir al dogmatismo ni a la cátedra, sin literaturizar a sus personajes, seres que perfectamente pueden ser definidos como existencialistas. Por sus actos despojados de toda proclama inútil<sup>13</sup>, son capaces de morderse la cola y completar su ciclo.

## BIBLIOGRAFÍA

BATARCE B., GRACIELA. 2002. La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del Camaleón. Acta Literaria (27): 145-155. Universidad de Concepción .

---

<sup>12</sup> Con respecto a Antonin Artaud y el surrealismo, Cortázar dice: “Antonin Artaud es ese hombre para quien el surrealismo representa el estado y la conducta propios del animal humano.” [...]El ahondamiento surrealista pone más el acento en el individuo que en sus productos, avisado ya de que todo producto tiende a nacer de insuficiencias, reemplaza y consuela con la tristeza del sucedáneo. Vivir importa más que escribir, salvo que el escribir sea -como tan pocas veces- un vivir.”

CORTÁZAR, JULIO. 1994. Muerte de Antonin Artaud (1948) . En: Obra crítica. España, Alfaguara. (II). p.154.

<sup>13</sup> Me parecen iluminadoras las siguientes palabras de Cortázar: “Por mi parte –y en materia de novelas no cabe retaceo, porque es materia entrañablemente humana-mi elección está hecha: pienso con André Gide que “el mundo será salvado por unos pocos” y agrego que esos pocos no estarán instalados en el poder, ni dictarán desde la cátedra las fórmulas de la salvación. Serán tan sólo individuos que –a la manera de un Gandhi, por ejemplo, aunque no necesariamente *como* un Gandhi- mostrarán sin docencia alguna una libertad humana alcanzada en la batalla personal. Lo suyo no será una enseñanza, sino una presencia, un testimonio. Y un día, lejanísimo, los hombres empezarán a tener vergüenza de sí mismos. El clima de las novelas existenciales es ya el clima de esa vergüenza.”

CORTÁZAR, JULIO. 1994. Situación de la novela (1950). En: Obra Crítica. España, Alfaguara. (II). p.237.

- CAMUS, ALBERT. 1985. El mito de Sísifo. 3ª ed. Madrid, Alianza Editorial. 181 p.
- CORTÁZAR, JULIO. 1968. La vuelta al día en ochenta mundos. México, D.F., Siglo Veintiuno. 214 p.
- , 1994. Cuentos Completos. Madrid, Alfaguara. (I). 601 p.
- , 1994. Obra Crítica. Madrid, Alfaguara. (I y II). 137 p.; 385 p.
- , 1994. Algunos aspectos del Cuento. En: Obra Crítica. Madrid, Alfaguara. (2). 385 p.
- , 1996. Del cuento breve y sus alrededores. En: Último Round. México, D.F., Siglo Veintiuno. 292 p.
- Algunos Aspectos del Cuento y del cuento breve y sus alrededores. Ensayos completos encontrados en <[www.literatura.us](http://www.literatura.us)>
- COULSON, GRACIELA. 1985. Orfeo y el orfismo en la obra de Cortázar. Revista Chilena de Literatura (25):101-113. Universidad de Chile.
- DELEUZE, GILLES. 1994. Lógica del sentido. España, Paidós. 329 p.
- FUENTES, CARLOS. 1969. La nueva novela hispanoamericana. 2ª ed. México, Editorial Joaquín Mortiz. 98 p.
- EL GRAN LIBRO DE LA MÚSICA. 1990. España, Onix de Comunicaciones.
- ELIADE, MIRCEA. 1998. Lo sagrado y lo profano. Barcelona, Paidós. 191 p.
- GARCÍA, ELADIO. Dic. 1976. Lo fantástico y el problema de su interpretación en los relatos de Cortázar. Revista Chilena de Literatura (7):77-106. Universidad de Chile.
- GARCÍA CANCLINI, NESTOR. 1968. Cortázar. Una antropología poética. Buenos Aires, Nova. 123 p.
- GENETTE, GÉRARD. 1972. Figures III. “La voz”. Paris, Editions du Seuil. 282 p.
- GOIC, CEDOMIL. 1980. La nueva novela hispanoamericana. Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso. 316 p.
- GÓMEZ MORÁN, JESÚS. Fuera de cualquier parte (Una definición literaria y una asimilación de la estructura jazzística en El Perseguidor de Julio Cortázar). Artículo encontrado en <[www.tallereando.com/ensayo1](http://www.tallereando.com/ensayo1)>
- GONZÁLEZ RIQUELME, ANDRÉS. 2003. La máquina musical en El Perseguidor. Acta Literaria 28 :33-44. Universidad de Concepción.
- HARSS, LUIS. 1967. Cortázar o la cachetada metafísica. En: Los Nuestros. Bs.As., Sudamericana. 461 p.
- KRISTEVA, JULIA. 2001. La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis. Universidad de Buenos Aires, Eudeba. 314 p.



MORA, GABRIELA. 1993. En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica. Bs.As, Editorial Danilo Albero Vergara. 231 p.

ORTEGA G., MAR ESTELA. Las voces narrativas en “Las babas del diablo” de Julio Cortázar. Artículo encontrado en :  
<[www.la.casadeasterion.homestead.com/v1n2babas](http://www.la.casadeasterion.homestead.com/v1n2babas)>

PÉREZ NAVARRO, PAU. El sueño creador de María Zambrano. Filosofía, Tiempo y Tragedia. Artículo encontrado en: <[www.antroposmoderno.com](http://www.antroposmoderno.com)>

PICON GARFIELD, EVELYN. 1978. Cortázar por Cortázar (Entrevista), Cuadernos de Texto Crítico. México, Universidad Veracruzana.  
Entrevista encontrada en : <[juliocortazar.com.ar/cuentos/corpor](http://juliocortazar.com.ar/cuentos/corpor)>.htm

PREGO G., OMAR. Entrevista de Omar Prego a Julio Cortázar: Juego y compromiso político. Entrevista encontrada en: <[literatura.org](http://literatura.org)>

PREGO G., OMAR Y CORTÁZAR, JULIO. 1997. La fascinación de las palabras. Madrid, Alfaguara. También encontrado en : <[sololiteratura.com](http://sololiteratura.com)> y <[literatura.org](http://literatura.org)>

RUSSEL, ROSS. 1989. Bird. Biografía de Charlie Parker. España, Ediciones B. 297 p.

SONTAG, SUSAN. 1984. Contra la interpretación. 2ª ed. Madrid, Seix Barral. 342 p.

SOSNOWSKI, SAÚL. 1972. Conocimiento poético y aprehensión racional de la realidad. Un estudio de El Perseguidor de Julio Cortázar. En: Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra. Long Island, N.Y. , Las Américas Publishing Co. 489 p.

WATTS , ALAN. 2000. El camino del tao. 7ª ed. Barcelona, Kairós. 179 p.

WILSON ROSS, NANCY. 1990. Para vivir el camino de Buda. México, Árbol Editorial. 211 p.