

**BÚSQUEDA CONSTANTE: PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA
TIPOLOGÍA DE “EL PERSEGUIDOR” COMO PERSONAJE LITERARIO,
PRESENTE EN LA OBRA DE JULIO CORTÁZAR**

JOHN EDISON CARRILLO CARRILLO

Trabajo de Grado para optar por el título de Profesional en Estudios Literarios

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ D.C.
Julio 31 de 2009**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

RECTOR DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
JOAQUÍN SÁNCHEZ GARCÍA S.J

DECANA ACADÉMICA
CONSUELO URIBE MALLARINO

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO
LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMÍREZ S.J

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CRISTO RAFAEL FIGUEROA

DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA
JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ

DIRECTOR DE TRABAJO DE TESIS
OSCAR ALBERTO TORRES DUQUE

Artículo 23 del reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus Tesis de Grado. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

A mi hermana

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
CAPITULO I. CHARLIE PARKER	11
1.1 Biografía	11
1.2 El <i>bebop</i>	23
1.2.1 El blues	24
1.2.2 Armonía y melodía en el jazz	25
1.2.3 La improvisación	25
1.2.4 Ritmo y <i>swing</i>	26
1.3 La revolución del <i>bebop</i>	27
CAPITULO II. LECTURA Y ANÁLISIS DE <i>EL PERSEGUIDOR</i>	31
2.1 Contexto socio-cultural de París en los años cincuenta	31
2.2 Los tanteos metafísicos de Johnny Carter	35
2.3 La aprehensión de la realidad; la música como antagonista de la palabra	44
2.4 La búsqueda y el enmascaramiento del ser en <i>El perseguidor</i>	49
CAPITULO III. “LOS PERSEGUIDORES”	61
3.1 Para una Tipología. El caso de Johnny Carter y Horacio Oliveira	61
3.2 Una experiencia del mundo desde una mirada existencial,	

presente en Carter y Oliveira	62
3.3 La toma de conciencia del lenguaje presente en los personajes de <i>El perseguidor</i> y <i>Rayuela</i>	72
CONCLUSIONES	76
BIBLIOGRAFÍA	78

INTRODUCCIÓN

“¿Qué querías encontrar hermano?” (Cortázar, 262). Este es uno de los interrogantes que aparecen en la narración del cuento *El perseguidor*, el cual nos remite a una búsqueda, a interpelar y procurar descifrar el sentido de lo que se busca y nos hace pensar, en aquello que está oculto dentro de la búsqueda misma.

El presente trabajo de investigación pretende abordar a través de *El perseguidor* de Julio Cortázar, una posible interpretación de la búsqueda que se intuye en el protagonista del cuento, Johnny Carter. La relación de este personaje literario con el jazz y la forma como éste fue formado a partir de la vida del saxofonista Charlie Parker (en una de las crónicas que Cortázar leyó en una revista especializada de jazz, luego de la muerte de este músico) me llevaron a preguntarme por las características de este personaje histórico que llevaron a una motivación del mismo Cortázar para la escritura del cuento y cómo el lenguaje del jazz, dentro de la intención del relato, permite mostrar una apertura hacia ciertas indagaciones que descubren un sentido en una búsqueda ontológica.

En la forma en la que el jazz está presente en este relato de Cortázar observamos, como en los casos de *Rayuela* o en *La vuelta al día en ochenta mundos*, que la presencia de esta música es un cierto catalizador de experiencias, que permiten una trascendencia hacia ciertas vivencias metafísicas.

En *El perseguidor* es clara la forma como el relato nos sugiere la experimentación de estas vivencias que se dan a partir de la música. La manera como se pretende abordar esta relación de puente entre el jazz y este plano metafísico, en el presente trabajo de investigación, se dará a partir de aquellos sucesos que sirvieron como punto de partida para la creación del personaje, es decir, que no se puede dejar a un lado la figura de Charlie Parker, pues nuestra intención y nuestro objeto de estudio es analizar la forma como Cortázar resignifica muchos de los sucesos biográficos de este personaje para otorgarles dentro del cuento un sentido específico.

A partir de una cierta concepción del jazz, la construcción del personaje de *El perseguidor* se hace posible y esto nos hace pensar en la importancia que esta música

adquiere dentro del relato. Por otro lado, observamos cómo Cortázar desarrolla, a través de la representación del personaje Johnny Carter, un tipo de personaje literario dentro de su obra; tipología que será la apertura a ciertas preocupaciones del escritor, que serán ahondadas en su obra futura, posterior a *Las armas secretas* (1959).

A través de la figura de Johnny Carter, Cortázar nos manifiesta una intención de búsqueda por medio de la música. Esta búsqueda se nos ofrece como irresuelta y, desde esta perspectiva, este trabajo de investigación tiene la intención de profundizar en los motivos que se descubren en la búsqueda del personaje y cómo aquello que está implicado dentro de la búsqueda misma nos lleva a relacionarlo con ciertos factores que creemos importantes y cercanos al cuento, los cuales son parte del contexto en el cual se encontraba Cortázar en el momento de la escritura del cuento.

Para comenzar, este trabajo de investigación mencionará algunos de los sucesos relevantes en la vida de Charlie Parker en los que se hacen evidentes las coincidencias con lo narrado en el cuento. En el primer capítulo titulado “Charlie Parker”, además de comentar la vida del músico, se pretende contextualizar musicalmente al lector sobre el estilo del *bebop*, del que hacía parte Charlie Parker, y cómo a través de este movimiento se dieron ciertos adelantos importantes en el campo del jazz. En la parte final del mismo se hará un análisis sociocultural de las incidencias que esta música tuvo en Europa en los años cuarenta del siglo XX, durante el período de la posguerra de la segunda guerra mundial. En este análisis se abordará el estilo del *bebop* dentro de aquello que en su momento significó un medio de protesta de los negros contra la segregación racial que estos vivían en los Estados Unidos, y se expondrá cómo esta música, hecha principalmente por afroamericanos, representó la liberalidad de los ambientes marginales de Nueva York y de los ghettos negros de muchas ciudades norteamericanas.

En el segundo capítulo, “Análisis y lectura de *El perseguidor*”, a partir de algunas declaraciones de Julio Cortázar, trataremos de brindar un contexto histórico y social de lo que representó París durante los primeros años de la década de 1950, cuando este escritor argentino llega a esta ciudad para establecer allí su residencia permanente. Este análisis buscará relacionar estos factores que nosotros reconocemos como importantes dentro de este contexto de ciudad, factores que nos permitirán entender como la atmósfera intelectual que se vivía en ese momento, tras la muerte

de Charlie Parker y la lectura de Cortázar de este hecho en una revista, llevó al mismo escritor no sólo a realizar una construcción del personaje, sino también a darle cierta perspectiva desde donde el cuento nos sugiere una posible lectura. También se hará un análisis textual de algunos apartes del cuento relacionados con la obsesión del personaje con el tiempo, dado que es un músico y cómo ello encubre una cierta preocupación de tipo existencial. Más adelante, tomaremos algunas reflexiones del filósofo francés Jean-Paul Sartre en relación a la música, para hacer un énfasis en el lenguaje en relación con la música, relación que se hace notoria en la antinomia creada entre los personajes del cuento Bruno y Johnny Carter. Para finalizar, con este capítulo se pretende dar una idea de la búsqueda que precisamente Cortázar nos sugiere dentro del cuento, generada a partir de la música y de las imágenes que son manifestadas por Johnny Carter, como aquello que identifica la búsqueda del personaje a través de su música.

En el tercer capítulo, “Los perseguidores”, observaremos cómo desde las características del personaje Johnny Carter se puede pensar en una tipología específica de personaje, la de “el perseguidor”, que tendrá una importancia fundamental dentro de la obra cortazariana. En este sentido, este capítulo intentará reconocer tanto en Johnny como en Horacio Oliveira (personaje por antonomasia dentro de la obra de Cortázar) algunos cuestionamientos que estos se hacen y que no sólo descubren un sentido de la búsqueda sino que también nos llevan a pensar que dicha búsqueda se enmarca adecuadamente dentro de ciertas concepciones presentes en el existencialismo, como filosofía y visión de mundo.

Cortázar ve en el jazz una música que se sale de sí misma para lograr otros estilos, otros ritmos, y considera que su aportación es el de permitir precisamente nuevas aperturas, en el que el músico logra una exploración personal, “Desde ese punto de vista está probada la riqueza infinita del jazz; la riqueza de creación espontánea, total (dice Cortázar)” (González, 105). Es en este sentido como se nos presenta el protagonista del cuento *El perseguidor*: “Pero en cambio a Johnny se le escaparía lo que para nosotros es terriblemente hermoso, la ansiedad que busca salida en esa improvisación llena de huidas en todas direcciones, de interrogación, de manoteo desesperado” (249).

CHARLIE PARKER

*He aquí unos hombres negros, de pie ante nosotros, que nos miran; os invito a sentir,
como yo, la sensación de ser mirados. Porque el blanco ha gozado por tres mil años
del privilegio de ver sin ser visto.*

JEAN-PAUL SARTRE

1.1 BIOGRAFÍA

El 29 de agosto de 1920 nace en Kansas City, Kansas, Charles Parker, Jr. Hijo único de Addie Boyley y Charles Parker, Sr., durante su infancia no contó con una formación musical y es sorprendente cómo su aprendizaje autodidacta en la ejecución del saxofón llevó a Parker, a realizar grandes aportes dentro del campo del jazz, durante su carrera como músico.

Para abordar esta parte del trabajo nos basaremos principalmente en la información que aporta Ross Russell, en su biografía de Charlie Parker *Bird Lives*, así como en el texto de Joachim E. Berendt *El jazz* y en otras fuentes secundarias que en su momento serán mencionadas.

El padre de Charlie fue una figura importante en sus primeros años de infancia. Los primeros recuerdos que tendría de este hombre estaban relacionados con el *vodevil* y la música; ya que Charles Parker, Sr. era cantante y bailarín. Charlie Parker recuerda que en su casa su padre tocaba el piano y colocaba en el fonógrafo a Louis Armstrong, Bessie Smith y Duke Ellington, entre otros artistas; éste sería probablemente su primer acercamiento al jazz. Antes de que cumpliera los diez años, su padre había abandonado el hogar y desde entonces su madre Addie se encargaría de su crianza.

Durante los años de escuela en el Instituto Lincoln, Parker recibiría unas deficientes clases de música. Allí le dieron una tuba cuando éste tenía trece años, la cual no aprendió a tocar y utilizó solamente en algunos desfiles de su escuela. Viendo el

entusiasmo que Parker había tomado por la música y para complacer a su hijo, Addie decide comprarle con algunos ahorros un saxofón alto¹.

Kansas City, el lugar en donde Parker vivió sus primeros años, era entonces una ciudad en donde las mafias se habían organizado bajo la complacencia de su alcalde Tom Pendergast, y en donde la prostitución y las drogas abundaban en los clubes nocturnos y los demás sitios de diversión; en este ambiente Parker se forjaría como músico. Pendergast era un jefe político demócrata que con su carácter benigno hizo de Kansas City un lugar para la diversión y un negocio próspero con las miles de personas que por entonces, llegaron a esta ciudad huyendo de la aguda situación durante los años de la Depresión.

Pero esta ciudad no solamente atrajo a las personas que buscaban allí entretenimiento; Kansas City también se había convertido en el lugar de peregrinaje de los músicos de jazz, quienes eran los encargados de ofrecer sus espectáculos en estos sitios. Músicos de muchas partes de los Estados Unidos se desplazaron a esta ciudad, movidos por la prosperidad y por la buena concurrencia que había en las salas de baile, lo que sin duda beneficiaba a las grandes bandas de jazz.

Es significativo que casi todos los progresos y desarrollos de la música de Kansas City tuvieran lugar durante el reinado de Pendergast. A partir de su condena en 1938 por evasión de impuestos a los réditos, no ocurrió nada de verdadera importancia, y sólo en 1942 la banda de Jay McShann², con Charlie Parker y Walter Brown, produjo cierta impresión ulterior en el mundo del jazz. (Driggs, 213)

Desde muy pequeño y dado que el ambiente de Kansas City estaba invadido estas bandas, por las drogas y la prostitución, probablemente y tal como lo comenta Chan Richardson³ en una de sus cartas; a los quince años de edad, Parker ya era adicto a

¹ El biógrafo de Charlie Parker, Ross Russell, respecto a este primer saxofón que le regalaría Addie, anota lo siguiente: “Un viejo saxo hecho en París en 1898, que no servía para nada. Tenía tiras de goma y papel celofán por todas partes, las llaves se enganchaban continuamente y por las almohadillas siempre salía agua” (47). Cortázar también hace alusión a este saxofón viejo, en el cuento *El perseguidor*, en las siguientes palabras de Johnny Carter: “Cuando el maestro me consiguió un saxo que te hubieras muerto de risa si lo ves, entonces creo que me di cuenta enseguida. La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo” (229). Para todas las citas que se hagan del *El perseguidor* se utilizará el tomo I de los *Cuentos completos* de Julio Cortázar.

² Pianista y director de orquesta. Empezó a trabajar como músico en 1931 y fue creador de una de las bandas, para las cuales había tocado Charlie Parker, durante la era de las *big-bands*.

³ Una de las esposas de Parker, con la que el artista conviviría gran parte de su vida y con la cual tuvo dos hijos, Pree y Baird, respectivamente.

las drogas. Sobre estos primeros años de Parker, Berendt menciona: “En un principio Charlie Parker no llegaba mucho más allá de Kansas City. Su vida era deslucida y poco alegre; según cuenta él mismo, conoció los estupefacientes casi a la vez que la música. Leonard Feather cree que Charlie Parker era ya víctima del vicio a los quince años de edad” (167)

Durante esta época y debido a la aglomeración de músicos que llegaban a esta ciudad, poco a poco se constituyeron en práctica en las bandas las denominadas *jam session*. Éstas eran una reunión de músicos que tocaban después del espectáculo ofrecido al público, en las cuales intentaban nuevas cosas a las ya acostumbradas y desarrollaban libremente sus ideas musicales. Estas prácticas se hicieron comunes en Kansas City; y dentro del circuito de estos músicos muchos de ellos se tendían en una lucha musical, la cual duraba varias horas y se convertía en un desafío personal. Quien lograba demostrar su superioridad sobre los demás ejecutantes, obtenía el respeto general entre los músicos de las bandas.

Charlie Parker había empezado a introducirse en la atmósfera que vivían estos músicos y tiempo después de obtener su primer saxofón abandonaría sus estudios y empezaría a frecuentar los clubes nocturnos para luego ir a probar suerte en las *jam session*. Es muy conocida la historia, y la menciona Ross Russell en su libro: la ocasión en que el baterista Jo Jones le arroja uno de sus platillos a Parker, mientras este tocaba durante una *jam session*⁴. Esta experiencia traumática fue uno de los primeros acercamientos de Parker a la escena del jazz, en sus inicios como saxofonista.

Parker fue totalmente autodidacta y prácticamente aprendió a tocar el saxofón observando e imitando a varios saxofonistas, entre ellos a Lester Young⁵ y Coleman

⁴ Esto parece estar sugerido por Clint Eastwood dentro de los intervalos en algunas de las escenas de su película *Bird*, en el que un platillo de batería aparece como imagen recurrente.

⁵ Saxofonista neoyorquino, fue músico en muchas de las orquestas de las denominadas *big-bands*. Sus fraseos y la forma pausada y melodiosa de sus interpretaciones le han dado el lugar de ser considerado como uno de los saxofonistas tenores más importantes en la historia del jazz. Este personaje es mencionado por Cortázar en uno de los pasajes del *El perseguidor*.

Hawking⁶; quienes junto con sus bandas ofrecían sus presentaciones en los *night clubs*.

Durante estos años de formación y tras escuchar de seguido a estos grandes saxofonistas, Parker prácticamente desarrollaría “de oído” su habilidad para tocar: “Aunque él no era consciente de ello, sus ideas musicales iban peligrosamente por delante de su habilidad para ejecutarlas. Lo que había recogido formaba un todo desorganizado y masivo y no hacía referencia a ningún método coherente. Su teclado se había ido trabajando desde la observación visual” (Russell, 65).

El desconocimiento de Parker sobre la armonía musical durante sus primeros años sería una gran dificultad en su formación como músico a la hora de tocar el saxofón. Así que poco a poco se dio a la tarea de aprenderla: “Charlie se mantuvo con fiereza en su régimen de prácticas. Completó el ciclo de las doce escalas mayores, yendo del Do al Si natural, y de nuevo al punto de partida. Una vez que hizo esto, procedió a aprender a tocar blues en cada una de las doce tonalidades” (73).

Esto último sin duda permitió que Charlie Parker no sólo aprendiera la forma adecuada de reconocer las distintas líneas melódicas en sus digitaciones sobre el saxofón, sino que también le permitieron observar nuevos panoramas por los cuales se podría adentrar, respecto a la forma en que desarrollando sus fraseos, podría modificar las líneas melódicas del jazz tradicional, las cuales siempre se tocaban bajo las mismas tonalidades.

De estas prácticas, Parker menciona: “Ya no aguantaba las armonías estereotipadas que cualquiera tocaba entonces. No paraba de pensar que debía de haber algo diferente. A veces lo podía oír, pero no lo podía tocar” (Berendt, 169).

Respecto a la genialidad que Parker demostraba en sus improvisaciones y la naturalidad con que tocaba, Berendt recoge un testimonio en el que podemos entender un poco, el contexto en el que se movía Parker y la admiración que este músico despertaba en los demás saxofonistas: “Hasta hoy no se ha podido descubrir por qué se hizo músico Charlie. El saxo alto Gigi Grice, uno de sus mejores amigos

⁶ Saxofonista y clarinetista estadounidense; es un ejemplo de un intérprete del jazz tradicional, cuyo estilo está entre los límites de lo que en jazz se conoce como swing y *bebop*.

afirma: ‘Parker es un genio natural. Sí hubiera sido plomero creo que también hubiera logrado algo extraordinario’” (165)

A sus dieciocho años, Parker probó suerte en Nueva York. Luego de dormir en parques y de no tener un lugar fijo en donde habitar, encontraría un empleo como lavaplatos en un restaurante llamado Jimmy’s Chicken Shack. En este lugar tocaba un pianista que era invidente, el cual impresionaba por la forma en que ejecutaba el piano; su nombre era Art Tatum⁷. Más allá de su ceguera, a Parker le impresionaría la agilidad y la precisión con la que este pianista tocaba. Sobre esto Russell menciona:

Todo lo que tenía que hacer Art Tatum era sentarse al piano y comenzaba a surgir el flujo de sus ideas, que continuaba sin interrupción durante treinta minutos. Era como si abriera un grifo. Tatum tenía un truquito que a Charlie le gustaba: citaba partes de melodías populares en los cambios, parates de *The There Eyes*⁸ a mitad de *Beguine*⁹, *Goodbye Forever*¹⁰ en *The Man I Love*¹¹. Doblaba el tiempo de manera súbita. (93)

Sin duda esto último le resultó muy revelador a Charlie Parker, sobre todo si se piensa en la forma en que los músicos del *bebop*¹² realizaban sus improvisaciones sobre temas dados. En alguna medida para Parker durante el poco tiempo en el cual duró en este empleo, el haber escuchado la manera como tocaba este pianista, años más tarde, le sugería la rapidez y precisión con la que podría tocar el saxofón.

Esta estancia en Nueva York, según lo afirma Russell, sería su primer acercamiento a lo que posteriormente se convertiría en el laboratorio del *bebop*, en Harlem y los bares de la calle 52. Entre la vagancia y la toma de empleos temporales, de un lado para otro, se enteraría de la muerte de su padre, a través de un telegrama que le enviaba su madre Addie. Charles Parker, Sr. había sido acuchillado por una prostituta

⁷ Art Tatum era uno de los mejores pianistas de su época y fue ampliamente reconocido entre los músicos por el virtuosismo que mostraba y por sus creativas improvisaciones.

⁸ Canción compuesta por Maceo Pinkard, fue grabada por primera vez en 1938. Su versión más conocida fue hecha por Billie Holiday.

⁹ Canción compuesta por Coleman Porter en 1934.

¹⁰ Canción de blues.

¹¹ Canción grabada por Billie Holiday.

¹² Nombre dado a la música que Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk y otros músicos de jazz realizaron durante el periodo de la posguerra luego de la Segunda Guerra Mundial. Sobre este “estilo” se ampliará más adelante.

y días después su funeral se realizaría en condiciones de absoluta pobreza. Parker por esta época regresaría temporalmente a Kansas City.

Durante los años en que Parker hizo parte de la banda de McShann, recorrería muchas de las ciudades de los Estados Unidos, cumpliendo con todo un itinerario que conformaba el circuito de lo que en los 20's y durante los 30's se conocería como "bandas viajeras". Estos músicos realizaban largos viajes en automóviles que los transportaban de una ciudad a otra; precisamente en uno de estos viajes, según Franklin S. Driggs, Parker se habría ganado el apodo de "Yardbird" o "Bird", como lo llamaban sus amigos:

Parker era ya conocido como "Bird" cuando llegó a Nueva York a causa de un incidente que le ocurrió en la carretera. Uno de los automóviles de la banda atropelló a un pollo y Parker llamaba a los pollos "pájaros del corral". Salió del coche, envolvió cuidadosamente el pollo muerto en diarios viejos y lo llevó hasta la ciudad próxima, donde insistió que el cocinero lo preparara para la comida de esa noche¹³. (Driggs, 270)

En 1942, Parker se encontraba en Nueva York haciendo parte de la banda de McShann. Durante este periodo "Bird" se reuniría con otros músicos en las *jam session* que se realizaban en un club nocturno llamado Minton's Playhouse; muchos negros se reunían allí a tocar y a elaborar nuevas ideas musicales sobre el jazz. Y fue así como reuniéndose en pequeños grupos, a diferencia de las *big-bands*¹⁴, servían como teloneros de las figuras importantes que se presentaban en este lugar. El pianista Thelonious Monk y el baterista Kenny Clarke fueron las personas que iniciaron estas pequeñas bandas y a menudo invitaban a otros músicos que desarrollaban un estilo similar; de este modo conocerían a Charlie Parker, Dizzy Gillespie¹⁵ y a Charlie Christian¹⁶.

En palabras de Gillespie, sobre lo que ocurría con Monk y Clarke: "Algunos de nosotros empezamos a reunirnos en lo de Minton, en Harlem, a principios del 40.

¹³ "Yardbird" o "Bird", según Russell, era el apodo que Parker se había ganado por su afición a comer pollo. Según John Fordham, los músicos le habían puesto este apodo por su estilo aéreo y rápido a la hora de tocar su saxofón. De todos modos, dentro del círculo de estos músicos negros, Charlie Parker era reconocido como Bird.

¹⁴ Orquestas de jazz que lograron reunir a un gran número de músicos. Tuvieron un auge dentro del periodo denominado como la era del swing.

¹⁵ Trompetista del *bebop*, y reconocido durante su época como el máximo representante de este estilo. Junto a Charlie Parker realizaron múltiples conciertos e hicieron algunas grabaciones.

¹⁶ Guitarrista. Figura clave en el desarrollo del *bebop*. Realizó grandes aportes técnicos a este estilo.

[...] A la tarde antes de reunirnos, Thelonious Monk y yo comenzamos a elaborar algunas complejas variaciones sobre acordes y cosas parecidas para asustar a la noche a los tipos sin talento” (Boeckman, 134). Y en palabras de Monk, sobre lo que resultaría siendo después el *bebop*: “Yo no estaba pensando en cambiar el curso del jazz. Sólo intentaba tocar algo que sonara bien” (Gioia, 285).

Durante 1945, Parker y Gillespie se convierten en las figuras visibles de lo que era denominado como *bebop*¹⁷. Numerosas presentaciones y el auge que se había creado entre los jóvenes negros, quienes eran sus seguidores y quienes se denominaban *hipsters*, habían hecho de los alrededores de la calle 52 el epicentro en donde se desarrollaba esta música. Muchos de estos jóvenes vieron en el *bebop* una forma de rechazo ante las formas estereotipadas que había alcanzado el jazz hecho por los blancos, quienes imitaban el sonido de los negros, y a cuyas bandas se las denominaba *Dixieland*¹⁸. También los *hipsters* habían reconocido en el *bebop* una expresión que negaba el prototipo de “negro” que el blanco se había hecho del afroamericano a través del jazz y en particular de las *big-bands*, de la misma manera como largos años atrás, los blancos en los *minstrel-show*¹⁹ se habían hecho una imagen de los negros.

El individualismo de los *beboppers* fue vilipendiado por la marginalidad de éstos como ciudadanos negros en este momento crítico de la historia de los Estados Unidos. La última generación anterior al fin de la segregación y la aprobación de la Ley de Derechos Civiles pretendió desafiar la limitación de los afroamericanos. Los miembros de la primera generación de músicos de jazz habían triunfado como gente del espectáculo, y la población blanca se conformaba con que estuvieran en ese nivel. Pero los músicos de jazz negros de los años cuarenta querían más. (Gioia, 274)

En relación a lo que menciona Ted Gioia, Charles Boeckman en el libro *Breve historia del jazz*, se refiere de la siguiente manera, a la segregación que vivieron en los años cuarenta los músicos negros: “El jazz tradicional era una válvula de escape emocional ante sus frustraciones en el mundo del hombre blanco. Los movimientos

¹⁷ *Rebop, bebop* o *bop*, fue el nombre que los músicos de jazz le dieron a esta música, nombre que surgía de un juego onomatopéyico de palabras, con el que se había nombrado al estilo surgido durante el periodo de la posguerra.

¹⁸ Llamadas así porque la primera grabación que se conoce del jazz fue realizada por la Original Dixieland Band, que era un conjunto compuesto por músicos blancos.

¹⁹ Espectáculo del *burlesque*, donde los blancos danzaban y cantaban, pintándose la cara para tener la apariencia de los negros. Esta parodia era la forma en la que el blanco ridiculizaba el comportamiento de los negros. Este espectáculo surgió aproximadamente a principios de 1830.

de jazz *bop* y *cool* en 1940 y 1950 reflejaron el rechazo de los modales Tío Tom o sea, tratar de agradar al hombre blanco conformándose a la imagen estereotipada que éste tenía del negro” (51).

Aunque Parker en sus primeros años como músico siempre había tocado dentro de las *big-bands*, luego del surgimiento del *bebop*, desarrollaría prácticamente su carrera musical dentro de pequeñas agrupaciones, en las que Parker decía sentirse cómodo para explorar sus ideas musicales. Sobre esto Berendt menciona: “Parker había encontrado en la forma del quinteto de *bebop* la instrumentación que mejor se avenía con él: saxofón y trompeta y sección rítmica” (172).

En 1946 Charlie Parker graba para el sello Dial Records uno de sus discos más importantes dentro de su carrera musical. Esta grabación reunía las canciones “Yardbird suite”, “Moose the Mooche”, “A Night in Tunisia” y “Ornithology”. Este último tema daría el nombre al disco de Parker. Ese mismo año “Bird” graba el tema “Lover Man” en los estudios de la Dial Records, en la ciudad de Los Ángeles. Por esta época, Parker había suspendido por largo tiempo el consumo de heroína, ya que en Los Ángeles no había conocido a ninguna persona que le suministrara esta droga. Los productores de la grabación decidieron darle unas pastillas de fenobarbital, a petición de Parker y al terminar de grabar “Lover Man”, Parker sufriría un desmayo. Luego de este incidente, “Bird” fue llevado al hotel donde se hospedaba. Luego de unas horas Parker despertó y al salir por los pasillos del hotel desnudo, y luego de repetirse este suceso dos veces, el director del lugar lo llevó a su habitación y cerró la puerta con llave; en un estado de delirio, Parker le prendió fuego al colchón de su cuarto. Los bomberos llegarían minutos después, y luego del escándalo ocasionado por este incidente, “Bird” sería recluido en un sanatorio mental por un tiempo de seis meses²⁰.

²⁰ Este incidente es mencionado en *El perseguidor*. Cortázar toma algunos sucesos biográficos del saxofonista Charlie Parker, para relatarlos como parte de la vida del personaje literario Johnny Carter. Cortázar hace una síntesis de muchos hechos que le ocurrieron a este saxofonista, muchos de ellos ocurridos en Nueva York, recreándolos en la corta estancia de Parker en París, en uno de los viajes que el saxofonista realizó entre 1949 y 1950. Julio Cortázar toma, pues, a este personaje histórico y ficcionaliza su figura. En *El perseguidor* le da el nombre de Johnny Carter; nombre extraído de otros dos saxos altos norteamericanos: Johnny [Hodges] y [Benny] Carter. En el cuento, la canción que Parker graba para la Dial con el nombre de “Lover Man” es titulada intencionalmente por Cortázar como “Amorous”. El sanatorio mental en el cual Parker estuvo internado por seis meses fue el Camarillo State Hospital, ubicado en California.

En 1949 Charlie Parker realizó su primer viaje a Europa y específicamente para presentarse en el Festival Internacional de Jazz de París. De este suceso, su biógrafo Ross Russell, menciona lo siguiente:

Después del concierto, Charlie se fue a una jam session, que se celebraba en el Club Germaine, donde el músico-escritor Boris Vian era el maestro de ceremonias. Jean Paul Sartre, que entonces empezaba a ser famoso, entró en el club y Boris Vian preguntó al filósofo si quería conocer a Charlie Parker.

— Sí, desde luego —contestó Sartre—. Me interesa.

Se hicieron las presentaciones. Charlie le dijo a Sartre:

—Me alegro de conocerle, señor Sartre. Me gusta mucho como toca usted.

Según Boris Vian, Sartre clavó unos ojos inexpresivos en Charlie. Pero se quedó el tiempo que duraron dos piezas. (228)

Un año más tarde, Parker volvía de nuevo a París, luego de realizar una gira por Suecia y Dinamarca. Charles Delaunay²¹ se enteró de la estancia del músico en la ciudad y le propuso que se presentara un fin de semana en un concierto. Parker había aceptado, pero había llegado del viaje con fuertes dolencias de estómago, ya que debido a sus excesos, Charlie sufría de varias úlceras. En su viaje había bebido demasiado y había probado algunas comidas en Suecia que hicieron que Parker se resintiera. El día del espectáculo, Parker se sintió muy mal y no dudó en tomar el primer avión que lo llevara de regreso a Nueva York. “Bird” había olvidado disculparse con Delaunay y al llegar a los Estados Unidos, lo convencieron para que se presentara esa noche en un espectáculo de jazz de Leonard Feather²², que era emitido por radio. Parker aceptó el ofrecimiento. Gracias a una conexión especial, las personas que en París asistían al concierto que había preparado Delaunay escucharon, en un sonido distorsionado, el concierto que Parker realizaba en Nueva York, y en el que ofrecía disculpas y daba explicaciones de su ausencia de París. Al día siguiente los diarios y las revistas especializadas de jazz, reseñaron el suceso²³.

²¹ Charles Delaunay. Director de la revista francesa *Jazz Hot*; en 1938 editaría la primera discografía mundial del jazz; fundador junto con Hugues Panassié, del primer Club de Jazz de Francia. Panassié es el autor de “Historia del verdadero Jazz”; allí afirmaba que la música que realizaba Charlie Parker, no debería ser considerada como jazz. Estos comentarios de este crítico francés, respecto a la música de Parker, también son mencionados por Cortázar en *El perseguidor*.

²² Crítico de jazz británico, pianista y compositor de jazz; es mencionado por Cortázar en *El perseguidor*.

²³ Posiblemente esta segunda estadía de Parker en París, es el punto de la biografía de Charlie Parker, desde donde Cortázar parte para recrear aquello que acontece con Johnny Carter en *El perseguidor*.

En 1953, muere Pree, la hija de Charlie Parker, debido a los permanentes problemas pulmonares que presentaba desde recién nacida. A pesar de que estuvo internada en una clínica de Nueva York, al parecer la poca atención de los doctores y el servicio deficiente de la clínica fueron los factores para que la hija de Parker muriera de forma prematura, antes de cumplir los tres años de edad²⁴. Pree había sido una de las hijas que el saxofonista había tenido con Chan Richardson, una de las mujeres con las cuales Parker se había casado. En marzo de ese año, Charlie se encontraba fuera de Nueva York y al recibir la noticia por teléfono había quedado fuera de sí. Una muestra de la forma en que Parker se vio afectado por esta noticia, está documentada en una serie de telegramas que “Bird” le había enviado a Chan, en el transcurso de la noche y parte de la mañana, momentos antes de emprender su viaje para asistir al entierro de su hija: “Mi querida. La muerte de mi hija me ha sorprendido más que a ti. No cumplimentes los preparativos del funeral hasta que yo esté allí. Seré el primero que camine hacia su capilla. Perdóname por no estar allí contigo mientras estaba en el hospital. Con toda sinceridad, tu marido, Charlie Parker.” Pasada una hora enviaría otro telegrama: “Querida mía. Por el amor de dios se fuerte. Chas. Parker.” Luego seguiría este mensaje: “Chan auxilio. Charlie Parker.” En las primeras horas del día siguiente, Parker le enviaría un último telegrama a su esposa Chan, antes de tomar el viaje de regreso: “Mi hija ha muerto. Lo sé. Estaré ahí tan pronto como pueda. Mi nombre es Bird. Es agradable estar aquí. La gente ha sido muy agradable conmigo aquí. Voy para allá. Tranquila. Déjame ser el primero que se te acerque. Soy tu marido. Afectuosamente. Charlie Parker” (269, 270).

Charlie Parker había tenido frecuentes problemas por su adicción a las drogas y la forma excesiva en que bebía. Muchas veces se embriagaba para lograr dejar por completo su adicción a la heroína, lo cual le produjo varias úlceras, cambios en su comportamiento y unos tics que durante un periodo de su vida se hicieron notorios, cuando Parker tocaba el saxofón.

²⁴ Este suceso aparece en *El perseguidor*, y Cortázar cambia los nombres de la esposa de Parker, Chan Richardson, por Lan, y la de su hija Pree por Bee. También en el cuento se menciona a Dédé, quien en la vida de Parker habría sido Doris Syndor; mujer con la que el saxofonista se había casado en Tijuana, en uno de sus recorridos con las bandas y con la cual compartiría sus viajes a Europa.

Charlie Parker lo probó casi todo: la benzedrina, la cocaína, la nuez moscada, la morfina, la heroína, las anfetaminas. Parker solía mezclar la benzedrina con marihuana y heroína, juntándolo con el alcohol; esta práctica poco a poco fue deteriorando su salud. Al igual que “Bird”, muchos músicos negros de los años cuarenta recurrían a estas sustancias de modo funcional para contar con la disposición suficiente a la hora de tocar. Parker por encima de muchos músicos de jazz de entonces, contaba con un mayor talento y con una inclinación tanática hacia las drogas, lo que sin duda lo condujo rápidamente a la muerte.

Durante el transcurso de su vida y tal como lo anota su biógrafo Ross Russell, Parker intentó suicidarse en varias ocasiones. En sus últimos años sufriría constantes recaídas a causa de su agudo alcoholismo y drogadicción. Russell nos da un testimonio de uno de los intentos de suicidio de Parker:

Charlie se hallaba sentado en el borde de la bañera. Se había bebido una botella de yodo y se había tragado un tubo de aspirinas. Chan llamó a la policía. Llegó un coche de policía, seguido de una ambulancia y un fotógrafo-reportero del *Daily Mirror*. El fotógrafo tomó fotos de Charlie cuando era introducido a la ambulancia. Fue enviado al Bellevue Hospital, donde le hicieron un lavado de estómago²⁵. (272)

Dado que Charlie Parker había crecido en una especie de marginalidad en su ciudad natal y que durante sus años como músico sus problemas de adicción eran menos llevaderos, Parker prácticamente llevó una vida problemática y desordenada. Según lo menciona Berendt, Parker era un personaje angustiado y sus amigos reconocían en él a una persona a la cual era difícil acceder y con la cual mantener un trato: Orrin Keepnews: “Es difícil dudar que fuese un hombre atormentado, hay muchos que señalan que fue muy solitario”. Con frecuencia se la pasaba la noche entera viajando sin rumbo en los trenes subterráneos²⁶. Como músico en el escenario, jamás tuvo la capacidad de “vender” su música y venderse a sí mismo. Estaba parado y tocaba” (176).

²⁵ Cortázar también parece mencionar estos intentos de suicidio en *El perseguidor*: “(cuatro reportajes a Johnny, noticias sobre una nueva tentativa de suicidio, esta vez con tintura de yodo, sonda gástrica y tres semanas de hospital, de nuevo tocando en Baltimore como si nada).

²⁶ Esta referencia del metro también aparece en *El perseguidor*: “Y ésta es igual. ¿Sabes por qué está furiosa? Porque he perdido el saxo. Tiene razón, después de todo. —¿Pero cómo has podido perderlo?— le he preguntado, sabiendo en el mismo momento que era justamente lo que no se le puede preguntar a Johnny. —En el metro —ha dicho Johnny—. Para mayor seguridad lo había puesto debajo del asiento. Era magnifico viajar sabiendo que lo tenía debajo de las piernas, bien seguro” (Cortázar, 226).

En algún sentido, la forma en que se precisa la vida de Parker como una existencia atormentada, también puede reconocerse a través de su música. De esto explica el mismo Berendt: “El saxo alto de Charlie Parker es la voz más expresiva del jazz moderno, ligada en cada nota a la tradición del blues, a menudo con imperfecciones, siempre proveniente de los abismos más profundos de un alma atormentada” (173-74).

En relación a la música de Charlie Parker, Martin Williams menciona lo siguiente:

Si el jazz ha tenido “genios” (sea por la forma o por la improvisación intuitiva), Parker figura indudablemente entre ellos. No puede ponerse en tela de juicio su autenticidad, su brillantez, su expresividad, su importancia; pero, aun considerada como la de un improvisador, buena parte de la obra de Parker parece audaz, excitante y, finalmente insatisfactoria. Uno siente que muchísimas de sus enunciaciones son incompletas, inacabadas; (Williams, 349)

Luego de tener varias recaídas a causa de su adicción, Parker decidió internarse voluntariamente en el Bellevue Hospital, donde fue remitido al pabellón psiquiátrico. Parker se sentía muy agotado, deprimido y aseguraba que temía por su integridad. El diagnóstico que se le hizo a Parker daba como resultado “alcoholismo agudo y esquizofrenia indiferenciada” (Russell, 273).

Charlie fue rebotando de un departamento a otro, de doctor en doctor, de psiquiatra en psiquiatra, encantando a miembros de la plantilla médica que no sabía quién era y suponían que era uno de los habituales desechos humanos. Un psiquiatra le dijo a Chan que necesitaba ser confinado en una institución mental, y dio como opinión personal, que Charlie estaba loco; añadió que la única terapia que podía dar algún resultado sería el electroshock. Cuando Chan protestó, el psiquiatra le preguntó que quería, si “un marido o un músico”. (274)

En 1955, mientras estaba convaleciente en la casa de su amiga Pannonica de Koenigswarter²⁷, Parker se niega a ir a un centro de salud por recomendación del doctor Freymann²⁸, debido al deteriorado estado en el que se encontraba. Luego de

²⁷ Pannonica de Koenigswarter, conocida por los músicos de jazz como “La baronesa del jazz”, fue amiga de Parker y Thelonious Monk. Según la describe Russell, era irónica, chistosa, sincera y distraída. Se la llamaba “La baronesa del jazz” porque su esposo tenía el título de barón; Pannonica, o “Nica” como era conocida, contaba con grandes recursos económicos, y al igual que en el cuento *El perseguidor*, en donde aparece bajo el nombre de Tica, era muy generosa con sus amigos y en especial con los músicos de jazz.

²⁸ El doctor Freymann era uno de los doctores personales de Pannonica. Russell lo describe de la siguiente forma: “El doctor Freyman sonrió y comenzó por decir que también él había tocado un poco, pero que cuando estudiaba medicina tuvo que dejarlo. Sus modales eran suaves y se veía mucha práctica en ellos” (284). Cortázar tal vez utiliza a este personaje histórico y podemos intuir

que pasaron dos días de la visita del doctor, Charlie parecía recuperarse en forma rápida bajo los cuidados caseros de “Nica”. Ese mismo día, en la noche, Parker se encontraba viendo televisión y mientras veía a un prestidigitador realizando algún truco, Charlie empezó a reír en forma convulsionada hasta percatarse de que tenía sangre en la garganta (su estómago se había perforado a causa de las úlceras que padecía), se desplomó del sofá y quedó muerto. Era el sábado 12 de marzo de 1955.

1.2 EL BEBOP

Como pudimos ver anteriormente, el *bebop* fue un grupo de músicos de jazz que durante los años de la posguerra desarrollaron su música en los bares y los ghettos negros de la ciudad de Nueva York. Este estilo de música, a diferencia de las *big-bands*, no estaba hecho para el baile y la diversión de la gente. El *bebop*, por el contrario, más allá de ambientar los grandes salones con su música, era otro tipo de música, que se había desarrollado en la clandestinidad y en las atmósferas del *underground*; los músicos del *bebop* transformaron al jazz de algo que se podía bailar a algo que se podía escuchar.

El *bebop* renovó algunas de las concepciones tradicionales que se tenía a la hora de hacer jazz. Si bien el *bebop* no descubrió nada nuevo, pues sus innovaciones provenían de algunas formas que habían estado explorando músicos como Art Tatum, Coleman Hawkins²⁹, e inclusive desde tiempo atrás, en los años veinte, con los aportes hechos por el cornetista Bix Beiderbecke³⁰, el *bebop* había desarrollado, sin darse cuenta, lo que sus predecesores habían intentado.

El *bebop*, sin embargo, había desarrollado un estilo que aumentaba la carga expresiva en las improvisaciones, respecto de aquellas que anteriormente habían realizado otros músicos. Por medio de estas improvisaciones se transformaban las

que también, a la manera del relato, el doctor Freymann aparece en el cuento *El perseguidor*: “El doctor Bernard es un triste idiota—ha dicho Johnny, lamiendo su vaso—. Me va a dar aspirinas, y después dirá que le gusta muchísimo el jazz ...” (227).

²⁹ Antes de la aparición del *bebop* este saxofonista desarrollaba unos solos en los que improvisaba sobre acordes señalados de antemano. Tras la aparición del *bebop*, Hawkins fue uno de los primeros artistas del “jazz tradicional” que tocaron junto a estos músicos.

³⁰ Beiderbecke fue una de las primeras figuras del jazz. Realizó grandes aportes e innovaciones a esta música; se le conocía entre los músicos por su original forma de improvisación.

líneas melódicas tradicionales en el jazz, y con ello se logró una complejidad en las tonalidades y el ritmo; esto implicaba que la armonía usualmente utilizada como base en las canciones de jazz se transformara conforme aparecían estas nuevas líneas melódicas. El ir explorando a través de la complejidad de las tonalidades que lograba el *bebop* en sus improvisaciones, se hacía a partir de las líneas melódicas que el músico desarrollaba a través de sus solos.

Para entender un poco mejor esta terminología, explicaremos en forma corta cada uno de los componentes musicales que nos permitan entender las innovaciones que el *bebop* aportó al jazz.

1.2.1 El blues

El *blues* está considerado como el precursor primitivo del jazz³¹, y a través de esta expresión, los negros que eran esclavos y que se encontraban en las grandes plantaciones del sur de los Estados Unidos revelaban su tristeza y el sentimiento de amargura que los embargaba; el *blues* se habría originado en las canciones que los negros cantaban durante sus largas jornadas de trabajo.

En el *blues* podemos ver cómo la enunciación de lo que dice el músico cuando canta devela su tristeza. El cantante de *blues*, y tal como lo anota Paul Oliver: “canta para disipar la tristeza que lo embarga” (85); éste emite gritos, gime, murmura, canturrea sílabas abstractas; lo que nos revela el carácter patético del *blues*. También se puede anotar que el *blues* es una música improvisada, pues sus letras se basan en la repetición de la primera frase, en la que el cantante improvisa sobre lo que sigue después de ella. El *blues*, en general, se desarrolló a través de la oralidad, y la técnica con que los negros interpretaban la guitarra empleaba formas espontáneas. Los sonidos que se logran emitir a la hora de tocar el *blues* matizan aún más la tristeza que se expresa, y de esta manera los chasquidos generados en los punteos de las cuerdas y los rasgados intensos sobre la guitarra, daban cierta forma personal a esta

³¹ Respecto a las consideraciones de los críticos acerca *blues*, y su relación con el jazz, como su ancestro primitivo, Paul Oliver menciona: “Por lo tanto cabe subrayar enfáticamente el origen africano del negro americano, que estaba convirtiéndose en parte integrante de la sociedad de los Estados Unidos, aun cuando permaneciera en el fondo de la estructura. Más que cualquier otro factor, con toda probabilidad fue su posición peculiar en la sociedad americana, lo que estimuló al negro a crear sus *blues*: se veía forzado a conformarse con su suerte por un lado, y por otro se veía rechazado en virtud de su color” (Oliver, 79).

situación psicológica, reflejando así estos estados de ánimo sobre los que el cantante expresaba una suerte de descarga emocional.

De esta forma, aunque el *blues* no es propiamente jazz, podemos observar cómo algunas de sus características nos llevan a pensar en cierta concordancia entre el *blues* y la forma como se desarrollan las improvisaciones dentro del terreno del jazz.

1.2.2 Armonía y melodía en el jazz

Dentro del jazz los músicos realizan sus improvisaciones creando líneas melódicas sobre armonías dadas, que sirven casi como tema de base. El *bebop* logra que sobre las tonalidades en las cuales experimenta el ejecutante la línea melódica cambie y así mismo vayan creando posibilidades de tensión que luego tendrán una resolución, al momento en que la armonía logre acoplarse sobre estas nuevas líneas melódicas. Según explica Joachim E. Berendt, el jazz moderno (que surge con el *bebop*) funciona casi sobre la lógica que va creando constantes tensiones y resoluciones. Pensando en las tensiones, vemos cómo el desprendimiento de la armonía realizado por el ejecutante de una improvisación crea una tensión entre la armonía y la melodía. La resolución se puede entender como la introducción de nuevos acordes sobre la armonía que se acomodan a la línea melódica del ejecutante; o bien, a través de un estribillo que el mismo ejecutante acompañado de quienes llevan el ritmo y la armonía realizan al tiempo; volviendo a restablecer de este modo la conjunción entre la armonía y la melodía.

1.2.3 La improvisación

Tal como lo mencionamos anteriormente, la improvisación en el jazz y en algunas características del *blues*, se asemejan en tanto que las dos son resultado del estado de ánimo del músico y en que su expresión crea atmósferas psicológicas. La improvisación es una situación musical que revela el carácter emocional de quien lo ejecuta, de ahí que de algún modo sea muy personal y esté por fuera de la idea abstracta de la composición; pues en sí misma la improvisación nace como un medio de expresión entre el músico y su instrumento. En sí misma, la improvisación surge como producto del momento.

1.2.4 Ritmo y *swing*

Berendt anota lo siguiente respecto de la división y las funciones que desempeña la sección rítmica y melódica en las bandas de jazz:

Toda orquesta de jazz, pequeña o grande, está compuesta de un grupo melódico y un grupo rítmico: la *melody section* y la *rhythm section*. Al primero pertenecen instrumentos como la trompeta, el trombón, el clarinete y la familia de los saxofones; al segundo, la batería, el contrabajo, la guitarra, el piano, aunque estos últimos únicamente mientras no pasen a primer plano con sus propias improvisaciones solistas.

Entre las secciones melódica y rítmica predomina una tensión. Por otra parte, la sección rítmica apoya a la melódica. [...] Además, no solamente prevalece una tensión entre los grupos rítmico y melódico; ésta puede darse también entre instrumentos melódicos y rítmicos considerados en forma individual. De hecho, esto puede llegar tan lejos hasta que se mezclen las verdaderas funciones de las dos secciones: no es insólito en el jazz moderno que los “instrumentos de melodía” adopten funciones rítmicas, mientras que los “instrumentos de ritmos” desempeñen la parte melódica. (329)

Respecto del *swing* y su carácter fundamental, en las concepciones que se tienen del jazz, Berendt menciona: “No hace falta subrayar que el *swing* se relaciona con el sentido africano del ritmo, aunque, sin embargo —como ha señalado Marshall Stearns—, en el África no hay *swing*. Éste se produjo ahí donde el sentido rítmico del africano se “aplicó” al compás regular de la música europea y a través de un largo y complejo proceso de fusión” (331).

Acerca del valor subjetivo que este concepto ha tomado dentro de los músicos de jazz, respecto de quien tiene o no *swing* a la hora de tocar, Berendt recoge un testimonio de un músico y su explicación de lo que para él es el *swing*:

“La única forma en que puedo describir el *swing* —dice el pianista Wally Rose— está en el tipo de movimiento rítmico desde el cual colocas una nota en tal lugar en el justo momento en que tienes que tocarla. El único modo en que puede mantenerse unida a una banda radica en que se encuentre en el golpe, en aquella fracción de segundo en que todos piensan: es el momento del golpe. La mínima desviación causa inhibición y tirantez...” (339)

1.3 LA REVOLUCIÓN DEL *BEBOP*

La aparición del *bebop* suscitó muchos comentarios negativos, no sólo por parte de la élite blanca de los Estados Unidos, sino también por parte de los mismos músicos de jazz. El *bebop* había aparecido en un escenario en donde los desgastados acordes de las *big-bands* y la época dorada del swing llegaba a su agotamiento.

En este contexto, los críticos y periodistas se vieron obligados a tratar esta nueva música, aún cuando sólo fuese como moda o fenómeno pasajero, aunque las primeras reacciones de los principales medios fueron casi unánimemente desfavorables. Un artículo del *Collier's* proclamaba: “No se puede cantar. No se puede bailar. Puede que ni siquiera se pueda soportar. Es el *bebop*”. La revista *Time* hacía lo posible por definir el *bebop* a sus lectores, explicando que era un “hot jazz calentado con exceso, con letras exageradas y subidas de tono, llenas de dobles sentido y referencias a los narcóticos”. Los músicos más destacados de la “vieja escuela” estaban en sintonía con estas críticas: Cab Calloway³² definió el jazz moderno como “música china”; Louis Armstrong arremetió contra: todos esos acordes extraños que no significan nada [...], no hay ninguna melodía que se pueda recordar ni ningún ritmo que se pueda bailar” (Gioia, 289, 290)

Durante los años treinta y de la mano de la radio, las bandas de Duke Ellington, Count Basie y Benny Goodman habían tenido gran resonancia en los jóvenes de Norteamérica. El ambiente de los grandes salones sería el reflejo del entusiasmo que esta música había provocado en épocas en que en los Estados Unidos se vivían los años de la Depresión.

Se dice de las *big-bands* o de la época del estilo swing, que habría sido uno de los grandes negocios musicales de la historia (Berendt, 40), pues en esta época se empezaría a comercializar la figura del negro; así como el blanco a su vez, empieza por estereotipar las expresiones musicales de los afroamericanos hasta adoptarlos en su entorno. Debido a ello fue que cientos de blancos sintieron gran interés por esta música y lograron absorber casi por completo las formas musicales que habían creado los negros. Un ejemplo de ello son las bandas conformadas por blancos, llamadas Dixieland.

La música de las *big-bands*, a comienzos de los cuarenta, empezó a representar un estancamiento en la música que realizaban los negros, pues el jazz se había convertido en sinónimo de baile (en sinónimo de espectáculo). Ello nos hace pensar

³² Cantante y músico norteamericano; conformó una de las *big-bands* más populares entre los años 30 y 40.

en la forma que adopta el *bebop*, a mediados de los cuarenta, como modo de reacción ante esta música de espectáculo y la manera como se da, respecto de la espontaneidad con que surge en las exploraciones de los músicos negros durante las *jam session* y su relación con la droga y los ambientes marginales.

Sin duda, el negro habría logrado a través del *bebop*, sin darse cuenta, una expresión que se escapaba del amoldamiento que el blanco le había impuesto. El negro había dejado de ser ese bailarín y cantante; esa figura exotizada a través de la mirada del blanco, para vivir su propia liberalidad a través de la música y de los ghettos que se formaban alrededor de Harlem y los bares de la calle 52.

El negro había sido marginado por el blanco a través de la historia y ahora el negro expresaba su propia marginalidad; cosa que horrorizaba y atentaba contra los buenos modales y las buenas costumbres de los blancos. Pero no sólo los negros o los *hipsters*³³ atentaron contra las costumbres de los blancos durante el periodo de la posguerra; también la música lo hizo y así como el negro pasó de ser una figura exótica, luego de ser absorbida por la cultura blanca, el *bebop* se les salía de las manos a los músicos blancos y en el fondo reclamaba que el negro dejara de ser visto como el bufón que animaba los salones de baile, y fuese tratado como el músico y el artista que era: “El blanco esteta, o que se pretende tal, está, pues, escandalizado; hasta tiene la sensación de haber sido traicionado cuando ve la frente alegre de su negro excéntrico surcada de preocupaciones prosaicas: entre otras cosas, la danza ‘seria’ y la música ‘seria’” (Wolfe, 31-32).

Hay que recordar las observaciones que Hugues Panassié hacía, refiriéndose a la música de Parker, en las que mencionaba que ésta no debería considerarse como jazz. Ante el rompimiento del molde de la imagen del negro, el *bebop* aparece como un acercamiento a la música folklórica y tradicional que los afroamericanos desarrollaron en el siglo XIX; hacía algo que con la experimentación y la exploración de sonidos permitía que el jazz tuviera una re-valoración de sí mismo y fuera tenido en cuenta realmente como una música “seria”. Charlie Parker en alguna oportunidad afirmaba: “Me gustaría que llamaran aquello que toco simplemente música” (Berendt, 175).

³³ Seguidores del *bebop*, quienes hacían parte de los ghettos negros de la ciudad de Nueva York, durante los años de la posguerra.

Pero en el *bebop* también hay una vuelta hacia las raíces. Las polirritmias y la forma intuitiva que lograba el ejecutante de jazz en sus improvisaciones intensas, cargadas de nerviosismo y que terminaban en cierta precipitación y frenetismo, recordarían, en las formas del *bebop*, un legado perdido que provenía de África. Más allá de que el *bebop* lograra desde un punto de vista formal un sistema sofisticado de armonía a partir de sus improvisaciones, para el afroamericano significaba una liberación, pues lo que éste buscaba era una cierta libertad sobre su música. Esta música cargada de expresividad y de brillantez, con la que figuras como Gillespie, Monk y el mismo Parker demostraban una gran agilidad sobre su instrumento, nos revelaba de cierta forma que el negro de África, a pesar de la integración de nuevos valores y del tiempo largo transcurrido, no había desaparecido del todo como músico en su exilio a América.

Cito un fragmento de Jean-Paul Sartre, de su antología de poesía negra, que lleva por título “Orfeo negro”; el cual, aunque mencione la condición del negro en Europa y de las colonias francesas pobladas por negros, también nos revela el carácter de “inmigrante” en otra cultura que por naturaleza, lleva consigo el negro lejano a África, que se sabe como extraño en el lugar donde habita: “[...] el exilio, la esclavitud, la pareja África-Europa, y la gran división maniqueísta en negro y blanco. Ese exilio ancestral de los cuerpos alude al otro exilio: el alma negra es un África de la que el negro está exiliado en medio de los *buildings* de la cultura y de la técnica blancas” (51).

Tal como lo mencionábamos dentro de la biografía de Charlie Parker, este músico conoció a Sartre; y aunque su encuentro parece sólo haber quedado en una anécdota, es muy significativo para la música del jazz, hecha por estos afroamericanos, que en Francia, los intelectuales hayan tomado un interés por este estilo. Lo cual nos lleva a pensar en la forma como los existencialistas, en estos años de la posguerra, tuvieron alguna relación con el *bebop* y las posibles relaciones que ello nos pueda suscitar, serán mencionadas más adelante. Sobre el primer viaje de Parker hecho a París, Russell anota lo siguiente:

Estos hombres, intelectuales de gran cultura, trataban a Charlie con el respeto que sentían debía dársele a un artista importante. La recepción que le dieron los aficionados al jazz de Europa fue sumamente distinta de la que le dispensaban en Estados Unidos. Se tomaban en serio la música, para ellos no

sólo era una distracción. Los críticos que cubrieron la información del festival para los periódicos de París eran los mismos que asistían a los recitales importantes, a los conciertos sinfónicos, a las representaciones de óperas. Los nuevos discos eran comentados con la misma seriedad con que se comentaban los nuevos libros. (Russell, 228-29)

LECTURA Y ANÁLISIS DE *EL PERSEGUIDOR*

Ahora bien, me parecía que la música era una bella muda con los ojos llenos de sentido

JEAN-PAUL SARTRE

2.1 CONTEXTO SOCIO-CULTURAL DE PARÍS EN LOS AÑOS CINCUENTA

Luego de la ocupación nazi durante la Segunda Guerra Mundial, París tuvo un periodo de posguerra, en el cual el pensamiento y las tradiciones occidentales de Europa se sentían como llegados a un agotamiento. Después de la liberación de la ciudad, ocurrida en agosto de 1944, autores como Sartre y Beckett, y particularmente este último, quien hizo parte de la Resistencia durante la Ocupación; se convertirían una década después, en las figuras visibles de los intelectuales y escritores que expresaban el cansancio de su cultura. Obras como *Esperando a Godot* de Beckett, *El rinoceronte* de Ionesco y el *Ser y la nada* de Sartre, nos dan muestras de la situación que se experimentaba en Francia y en la mayoría de Europa. La conciencia y la condición del hombre de posguerra se expresarían en los 50's bajo un contexto literario permeado por el Teatro del Absurdo y el Existencialismo.

En un prólogo de Sartre al libro *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon³⁴ en el que se habla de la condición de colonia que Europa ha impuesto en los países de África y América, y en donde el autor hace duras críticas a este imperialismo que por siglos ha llevado la cultura europea, esclavizando a aquel que reconoce como inferior y distinto a sus valores; este filósofo francés anota lo siguiente: “En otra época, nuestro Continente tenía otros salvavidas: el Partenón, Chartres, los Derechos del Hombre, la svástica. Ahora sabemos lo que valen: y ya no pretenden salvarnos del naufragio sino a través del muy cristiano sentimiento de nuestra culpabilidad. Es el fin, como verán ustedes: Europa hace agua por todas partes” (Fanon, 25).

³⁴ Frantz Fanon. Psiquiatra y filósofo; publicó *Los condenados de la tierra* en 1961. A lo largo de sus trabajos se enfocó en el tema de la descolonización y la psicopatología de la colonización.

Durante este periodo de posguerra, Argel luchaba por liberarse de Francia, y prácticamente toda la década de 1950, dentro del contexto parisino del momento, estaría atravesada por las incidencias de este conflicto. Fueron muy mencionadas las torturas a la que los militares franceses sometían a los argelinos, un hecho que hizo que alguna parte de la opinión pública de aquel entonces, de una forma clandestina, estuviera en desacuerdo con las posturas del gobierno francés. Dentro de este contexto, Julio Cortázar llega a París en 1951, para establecer su residencia allí, en forma permanente.

Cortázar llega a esta ciudad luego de obtener una beca del gobierno francés y prácticamente desde entonces su producción literaria se hará desde París; y tal como lo es en el caso de *El perseguidor* y *Rayuela*, éste será el epicentro en donde ocurren algunas de las narraciones de sus obras. Desde esta migración voluntaria a Francia, Cortázar condensará la experiencia del encuentro con esta cultura y exorcizará, tal como lo afirma, “todos sus fantasmas”, que provenían de sus recuerdos de Buenos Aires. De allí surgirá la escritura de sus cuentos publicados en esta época.

Tal como lo hacen ver sus comentarios respecto de este momento de su vida, en una entrevista dada a Ernesto González Bermejo, Cortázar reconoce que este encuentro con París significó un contacto con diferentes personas, desde artistas hasta vagabundos y bohemios. Ello representó una experiencia que lo acercó más al hombre, visto como prójimo; un acercamiento vivenciado, distinto de la soledad y la vida disciplinada que llevaba como traductor y profesor en la Argentina: “Llegar a Europa significó justamente, la necesidad de confrontar todo ese sistema de valores mío, mi manera de ver, mi manera de escuchar. La experiencia europea, en muy pocos años, fue una sucesión de choques, desafíos, dificultades, que no me había dado el clima infinitamente más blando, apacible, de Buenos Aires” (González, 14).

Una de las cosas que perdurará en el modo de ver y sobretodo en el modo de escuchar de Cortázar y que saldrá a flote en su escritura, es la presencia del jazz. Cortázar reconoce en uno de sus textos de *La vuelta al día en ochenta mundos*, su encuentro con esta música desde sus primeros años: “Y aunque no soy más que un movimiento confuso dentro del pandemonio perfectísimo de la sala colgada como un globo de cristal de la voz de Louis, me vuelvo a mí mismo por un segundo y pienso en el año treinta, cuando conocí a Louis en un disco, en el año treinta y cinco cuando

compre mi primer Louis, el *Mahogany Hall Stomp* de *Polydor*” (Cortázar, 1973, 21-22).

Sería precisamente en París en donde los Hot-Clubs y los Festivales cumplirían con un papel importante dentro del circuito de los músicos de jazz que, desde Louis Armstrong, Duke Ellington, Dizzie Gillespie y Charlie Parker, entre otros muchos, visitarían la ciudad. Parker había asistido al Festival Internacional de Jazz de París un año antes de la llegada de Cortázar; hecho que corroboraría el escritor, luego de la muerte de este músico. En algún sentido, vemos como la circulación del jazz en París en estos años de la posguerra, justifica la narración del cuento ocurrida en esta ciudad y no desde Nueva York. Sobre lo anterior, Cortázar menciona: “Tomé, por lo tanto, los datos biográficos (de Parker) y los ubique en París porque la conocía mejor que a Nueva York y conseguí poner a andar mi relato” (González, 107).

La experiencia de su confrontación de valores, estaría de la mano del acercamiento mucho más próximo al jazz en el contexto europeo de lo que para este escritor había representado en Argentina.

Y en ese momento acababa de descubrir al verdadero Charlie Parker, cuyos primeros discos de 78 revoluciones había escuchado en la Argentina.

Entonces yo me hacía odiar por los aficionados al jazz tradicional porque me gustaba enormemente Charlie Parker. Cuando dejé la Argentina y vine a París, en 1951, sabía poco o nada de él. (González, 106)

Como lo mencionábamos en el capítulo anterior, precisamente el jazz no era ajeno a París y tampoco lo era para los intelectuales que se encontraban allí durante el contexto de la posguerra:

Después de la Segunda Guerra Mundial, las *jazz-boîtes* de St.-Germain-des-Près se convirtieron en el cuartel general del movimiento Dixieland, fortalecido por la filosofía existencialista. Se dieron cuenta los jóvenes existencialistas, sin embargo, de que para su filosofía se prestaba mejor una música en la que no se reflejara tanto la feliz falta de preocupaciones de la época anterior a la Primera Guerra Mundial, y que expresara la intranquilidad existencial de su propio tiempo. Hallaron formas de jazz que correspondían más a su época, y el centro de gravedad del renacimiento del Dixieland se desplazó a Inglaterra. (Berendt, 46)

Los existencialistas buscaron una música con la cual sintieran una identificación; esa música fue el *beb bop*. La forma en cómo muchos críticos de jazz describían el “nerviosismo” y el “frenetismo” con la que se tocaba el *bebop*, nos hace pensar como

la exploración individual de estos músicos a través de sus improvisaciones, llevaron a estos intelectuales a reconocer en este estilo, una forma musical que se emparentaba con el sentimiento de los días de la posguerra y como estos existencialistas, reconocieron en ella una expresión cercana.

Sin duda, Cortázar se encontraba en un contexto en donde tanto el jazz como la filosofía existencialista eran cercanos a este escritor. Pasados algunos años de su llegada a París, Cortázar encontraría en los diarios franceses la noticia de la muerte de Charlie Parker. Según lo menciona el escritor argentino, los sucesos biográficos de Parker lo impresionaron por el tipo de persona que era, lo cual lo llevó a pensar en él como el posible personaje que estaba buscando para ahondar sobre esas preocupaciones de tipo existencial y los problemas metafísicos, que Cortázar quería plantear dentro del cuento:

Un día leyendo un número de la revista francesa “Jazz Hot” supe de su muerte y de su biografía, me encontré con un hombre angustiado a todo lo largo de su vida, no solamente por los problemas materiales —como el de la droga— sino por el que yo, de alguna manera, había sentido en su música: un deseo de romper las barreras como si buscara otra cosa, pasar al “otro lado” y me dije: “éste, él es mi personaje.” (González, 106)

Muchos músicos de jazz afroamericanos y artistas reconocidos en Estados Unidos tuvieron una gran valoración y aprecio en Francia, y no es sospechoso que en *El perseguidor* aparezca un personaje como Bruno: un crítico de jazz que se hace cargo de todos los asuntos de Johnny Carter como músico. Tampoco es extraño encontrar en el relato los nombres de críticos de la época, tales como Hugues Panassié y Charles Delaunay.

Boris Vian³⁵ escribiría un artículo en 1947, acerca de los inicios de la crítica de jazz en Francia, que resumen de una manera corta, el panorama del jazz en París durante estos años:

Il se trouve, par un hasard étrange et bizarroïde, que cette première chronique coïncide avec l'apparition d'événements jazzistiques d'une assez grande importance, que je vais tenter de relater: au reste, il ne saurait y avoir de meilleure introduction.

Le jazz (précisons tout de suite qu'il ne s'agit pas de la musique dite de danse, plus ou moins sirupeuse, avec laquelle les maniaques égotants de la

³⁵ Escritor, cantante, poeta y músico francés. Dedicó parte de su vida a la crítica de jazz, además de escribir obras de teatro y algunas novelas.

radio française s'efforcent de nous dégoûter systématiquement de tout ce qui peut ressembler de loin ou de près à du vrai jazz), est défendu, chez nous, depuis une douzaine d'années par le Hot-Club de France, le premier en date de tous les Hot-Clubs. Organisé d'abord dans une certaine pagaïe, H.C.F. se développa peu à peu, sous l'impulsion de son président, Hugues Panassié et de son secrétaire général, Charles Delaunay. Jusqu'en 1940, l'ensemble fonctionne à peu près. Vers 1940 fatigué de changer d'avis tous les ans, Panassié se retire complètement en province et Charles Delaunay assume, à lui seul la responsabilité de la défense du jazz pendant l'Occupation. Vient la Libération; tout redémarre lentement (ô combien!) La revue JAZZ-HOT paraît à nouveau³⁶. (Vian, 225)

2.2 LOS TANTEOS METAFÍSICOS DE JOHNNY CARTER

Para abordar el análisis del cuento *El perseguidor*, es importante destacar la relación cercana del personaje Johnny Carter con el jazz, en su intención por acceder al ser; y cómo en su búsqueda ontológica de las cosas, está encuentra un espacio dentro de las dimensiones de la música. Dentro del relato, poco a poco Johnny se nos va presentando como un personaje buscador: sus fraseos en el saxofón intentan “agarrar” la realidad para procurar encontrar algún tipo de certeza en su intención por tomar las cosas, más allá de lo que en ellas mismas descubrimos como perceptible.

En el cuento se presentan algunas situaciones en que este personaje, a partir de circunstancias cotidianas, experimenta cierta trascendencia de sí mismo, y en que, podría afirmarse, existe una cercanía de estas experiencias con la improvisación en el jazz, dado que Carter logra esta trascendencia de sí a partir de su música.

Como lo mencionábamos anteriormente, la improvisación hace parte de la expresión del músico a través de su instrumento; es una especie de canalización de emociones

³⁶ “Por un azar extraño y bizarro, esta primera crónica coincide con el suceso de importantes acontecimientos en el mundo del jazz, así que voy a intentar relatarlos. No se me ocurre mejor introducción.

El jazz (habrá que decir que no se trata de esa música para bailar, más o menos melosa, que nuestros maniáticos difusores de la radio francesa nos quieren imponer sistemáticamente, se parezca de lejos o de cerca al verdadero jazz) ha sido defendido entre nosotros y por doce años por el Hot-Club de Francia, el primero de su clase en Europa. Organizado primero como una suerte de orden, el HCF creció poco a poco bajo el impulso de su presidente, Hugues Panassié y de su secretario general, Charles Delaunay. Hasta 1940, el grupo trabajó con relativa constancia. Desde la Ocupación nazi, en 1940, Panassié, cansado de cambiar de dirección, se retira por completo a la provincia, y Delaunay asume plenamente la responsabilidad de mantener la defensa del jazz frente a la Ocupación. Con la Liberación, todo se pone en marcha de nuevo, lentamente, y la revista *Jazz-Hot* aparece de nuevo”. Traducción hecha por Oscar Torres.

puestas en marcha en los solos que ejecuta el artista. En ella se descubren dos cosas: el carácter de un devenir que surge producto del momento de la improvisación y por otro lado, la atmosfera psicológica que esta música expresa. De esta forma las circunstancias en las cuales Johnny Carter logra una trascendencia de sí mismo, tendría relación con el momento propio de la improvisación; su búsqueda y su cuestionamiento de la realidad, tienen un encuentro con ella a través de su música, intentando penetrarla a modo de tanteo, a modo de improvisación. Para explicar esto, señalaremos los momentos en los cuales Johnny tiene ciertas experiencias trascendentes dadas a partir de sus vivencias personales.

El primer suceso que se señala en el cuento y en el que se da esta experimentación de lo metafísico, se describe cuando Johnny le cuenta a Bruno acerca de lo que le ocurre en el metro. Según lo manifiesta Johnny “La verdadera explicación no se puede explicar” (231) y dice además, que es necesario tomar el metro y esperar a que se experimente esta sensación en pleno viaje.

En este momento del cuento podemos observar cómo Cortázar toma la experiencia del desplazamiento en el metro, para mostrarnos a través de ella las particularidades vivenciales que en el viaje le ocurren a Carter. Esto nos lleva a pensar la manera como circunstancial y cotidianamente, Johnny tiene una experimentación de lo metafísico y, dado que Johnny es un músico, puede pensarse esto, como semejante a la experiencia que momentáneamente surge de la improvisación. De esta manera, Cortázar metaforiza en esta parte del cuento la circunstancia del músico de jazz en plena ejecución, ejemplificándola como viaje a través de la experiencia de Johnny en el metro.

Además, Johnny anota que en cada viaje no experimenta algo como *pensar*, pues Johnny no piensa en Lan³⁷, en su vieja³⁸ y en los muchachos³⁹ mientras viaja en el metro, sino que está ahí para ver pasar lo que piensa, pero luego aclara, sin que él estuviese propiamente *pensando* en ello. De este modo dentro del orden entrópico del

³⁷ Dentro del cuento, Lan es una de las mujeres que hacen parte de la vida de Johnny Carter y con la que tuvo una hija llamada Bee. Mientras que la narración del cuento ocurre en París, en el momento en que Carter realiza una serie de conciertos en Europa, Lan y su hija se encuentran en Nueva York.

³⁸ Mamá de Carter. La mención de este personaje en el cuento nos recuerda la figura de Addie Boyley, quien era la madre de Charlie Parker.

³⁹ Mencionados en el cuento como “los chicos”, dentro del relato representan los amigos y músicos allegados a Carter en Nueva York.

cuento, entendemos esto como la manera en que Johnny experimenta la presencia de los demás, mientras transcurre su viaje en el metro. Sobre ello, el mismo Johnny menciona: “Me puse a pensar en mi vieja, después en Lan y los chicos, y claro al momento me parecía que [estaba] caminando por mi barrio, y [veía] las caras de los muchachos, los de aquel tiempo. No era pensar, me parece que ya te he dicho muchas veces que yo no pienso nunca; estoy como parado en una esquina viendo pasar lo que pienso, pero no pienso lo que veo” (232).

Estas palabras expresan la forma como Johnny vivencia esta sensación de poder *ver* y *estar* con Lan, su vieja y los chicos, en el metro, como consecuencia de las circunstancias en que Johnny se abstrae del viaje. Las palabras resaltadas en el fragmento anterior, *estaba* y *veía*, son la manifestación de Johnny de sentir un encuentro con los muchachos y su familia, que no tienen que ver propiamente con *pensar*; sino más bien con una posibilidad de *estar* con ellos en un plano metafísico: “Entonces seguí pensando en Lan y vi a mi vieja cuando volvía de hacer las compras, y empecé a verlos a todos, a [estar], con ellos de una manera hermosísima, como hacía mucho que no sentía. Los recuerdos son siempre un asco, pero esta vez me gustaba pensar en los chicos y [verlos]⁴⁰” (232).

Su experiencia en el metro es un encuentro, que a su vez se hace de una forma lejana. Es el sentir la presencia de Lan y “los chicos” en Nueva York, en una ruta que va desde Odéon hasta Saint-Germain-des-Pres en París. En el momento en que Johnny le comenta a Bruno lo que vivencia en este viaje, afirma que mientras experimentaba *estar* con Lan y los demás, dice que había escuchado decir a su “vieja” “una oración larguísima” (233) y que recuerda como lentamente detallaba un vestido que Lan *llevaba* puesto. Lo que Johnny no comprende, es que todo ello haya ocurrido mientras el metro paró de una estación a otra en un recorrido de un minuto y medio.

En este sentido, el *tiempo* se descubre como algo distinto al tiempo del reloj. Aquí Johnny se reconoce en un tiempo distinto, en un tiempo otro; alcanza a vislumbrar que el *tiempo* como tal encubre una magnitud distinta a la de los minutos y las horas. Bajo esta experiencia en el metro se nos alcanza a describir las disimilitudes existentes entre el calendario, en el tiempo del reloj, y el tiempo tal como lo

⁴⁰ Las palabras en paréntesis son énfasis míos.

experimenta y lo entiende Johnny: “—Pasaría un buen cuarto de hora, eh, Bruno. Entonces me vas a decir cómo puede ser que de repente siento que el *metro* se para y yo me salvo de mi vieja y Lan y todo aquello, y veo que estamos en Saint-Germain-des-Près, que queda justo a un minuto y medio de Odéon” (233).

Otro aspecto importante, respecto del tiempo del reloj frente al tiempo que vivencia Johnny, está en la forma en la que él siente que el jazz lo introduce en el *tiempo*; y que por el contrario, no son propiamente el calendario o el reloj, lo que le marca a Johnny las magnitudes del *tiempo*. Johnny le menciona a Bruno su percepción distinta del *tiempo*, en lo que cuando era niño, reconoce un tiempo otro al tocar su saxofón. Al tocarlo, se distanciaba del tiempo de los problemas de su casa, de la hipoteca y la religión; lo que para Johnny no es abstraerse, sino cambiar de lugar:

Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor de tiempo, si te lo puedo decir así. No creas que me olvidaba de la hipoteca o de la religión. Solamente que en estos momentos la hipoteca y la religión eran como el traje que uno no tiene puesto; yo se que el traje está en el ropero, pero a mí no vas a decirme que en este momento ese traje existe. El traje existe cuando me lo pongo, y la hipoteca y la religión existían cuando terminaba de tocar [...] (230)

Mientras Johnny tiene el traje puesto, el traje existe; al igual que el tiempo del reloj. Pero si el traje o, mejor aún, el tiempo del reloj se encuentra por fuera de Johnny, éste deja de existir. Con ello Johnny no trata de ocultarse frente al tiempo del reloj; por el contrario, su inconsciencia frente a este tiempo lo lleva, como al traje a dejarlo en el ropero, a dejarlo por fuera de su tiempo, sin que por ello para Johnny el tiempo del reloj deje de existir.

Observamos cómo la preocupación de Johnny por el tiempo lleva a un cuestionamiento de las consideraciones cotidianas del *tiempo*, a modo de ser etiquetado en fechas, minutos y horas tal como Bruno y los demás lo hacen. Y vemos también como Johnny se cuestiona en un sentido existencial, pues descubre al hombre en su finitud, en relación con el tiempo del reloj.

—Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana... (233)

Otra situación que ocurre en el relato, y en la cual podemos observar cómo el personaje del cuento experimenta una vivencia metafísica, es el momento en el que Johnny descubre los campos llenos de urnas, a modo de visión, como una imagen que visualiza Johnny y en la que se intuye una revelación de su muerte⁴¹. Aquí, aunque las urnas tienen un sentido más profundo que el de la improvisación, hay un emparentamiento con la forma en que Johnny vislumbra las urnas y la música que éste realiza.

El momento de la grabación de *Amorous* es relatado por Johnny a Bruno, luego de que éste fuese recluido en el hospital por haber incendiado en el hotel el colchón de su cuarto, después de la sesión de estudio. La relación existente entre la muerte de Johnny y el momento en el que graba este disco nos da pistas de la posible relevancia que Cortázar quiso darle a este suceso del cuento.

Podemos intuir en las urnas encontradas por Johnny una referencia al mismo sentido que el poeta inglés Keats quiso darle a este objeto en su poema de “Oda On a Grecian Urn”. Cuando Johnny “ve” las urnas, *Amorous* también se convierte en una especie de testamento, tal como lo comenta el propio Bruno; pero será un testamento que expresará insatisfacción, que dejará un “remedo de su deseo” (250), en su camino de asir, por medio del jazz, lo que Johnny busca en la realidad. El vaso funerario de Keats y tal como lo analiza el propio Cortázar en su ensayo *La urna griega en la poesía de Keats*, representa en sí mismo un objeto intemporal, el cual, a través de la experiencia de quien contempla la urna, remitirá a algo que “ya es eterno en sí” (Cortázar, 1994, 57). Tal como lo expresa el siguiente verso del poema de Keats: “A thing of beauty is a joy for ever⁴²” (58).

⁴¹ De este fragmento de la aparición de las urnas como una imagen que nos da un indicio de la muerte de Carter, en la biografía de Parker parece haber un hecho que se relaciona con esta parte del cuento, de ello Russell menciona: “Una tarde, visitó el depósito de cadáveres de Boston. Inventando la historia de que quería identificar a un amigo que había sido víctima de un homicidio. Charlie pasó toda la tarde mirando un cadáver tras otro cuando eran extraídos de la cámara frigorífica para que los examinase. Hacía bromas sardónicas con los empleados del depósito, y esa noche explicó su experiencia a los hombres de la orquesta” (275) En *El perseguidor* el suceso de las urnas es narrado de la siguiente forma: “Tú dirás que lo he soñado, eh. Era así, fijate: de cuando en cuando tropezaba con una urna, hasta darme cuenta de que todo el campo estaba lleno, que había miles de miles, y dentro de cada urna estaban las cenizas de un muerto” (Cortázar, 245).

⁴² “Una cosa bella es una delicia para siempre.” Traducción hecha por Cortázar.

El sentido de la experiencia de quien observa la urna es el de apreciar en ella un placer estético, un carácter de *lo bello*; lo que para los griegos alcanzará la eternidad, pues a pesar de la finitud del hombre que la contempla, vendrá luego otro que reconozca en el mismo objeto esa <<eternidad estética>> de *lo bello*: el objeto bello siempre será contemplado de nuevo:

No podía escapar a la sensibilidad de Keats que lo eterno, por opuesto al orden humano, no se muestra poéticamente sin una obligada pérdida de valores estéticos próximos y caros a la sensibilidad del hombre. Las figuras de la urna no alcanzarían eternidad sin ser *inhumanas*, no podrían mostrar perfección sin acusar a la vez su absoluto aislamiento temporal. (Cortázar, 1994, 59)

En la urna se condensan dos tipos de temporalidades. Una que es finita, en la que yacen los restos de lo que era *bello* en lo humano y, a su vez, lo que encarna la dimensión *inhumana* de La Belleza, que perdurará en la atemporalidad de la urna.

Según lo menciona Cortázar en su análisis, en el siguiente fragmento del poema de Keats se revela la intención del poeta inglés por hacer aprehensible al hombre aquella eternidad espiritual del arte, entendido el arte, en este contexto, como el arte de la Antigüedad:

Heard melodies are sweet, but those unheard
 Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on
 Not the sensual ear but, more endear'd,
 Pipe to the spirit ditties of no tone⁴³: (Cortázar, 1994, 50)

Allí se hace alusión a las melodías no oídas, que son tocadas, no para los sentidos sino para el espíritu; lo cual devela la forma en que esta música que la urna encierra, para quien la observa, es aprehensible más allá de los sentidos, y esto tiene que ver para Keats, con el espíritu propio del arte; que bajo el sentido que este poeta inglés quiso darle a ese espíritu, se descubre al hombre de la Antigüedad, maravillado en la contemplación:

<<Beauty is truth, truth beauty>>, —that is all
 Ye know on earth, and all ye need to know⁴⁴. (51)

⁴³ "Sí oídas melodías son dulces, las no oídas/son más; tocad por eso, rescatadas zampoñas/no para los sentidos, sino más exquisitas/ tocad para el espíritu músicas silenciosas". Trad. de Cortázar.

Pero en este sentido, lo que para Keats representa La Belleza como algo verdadero y de lo que nada más se puede precisar del mundo; para Carter nos son más que la “cola de pegar, esa baba” que está en las palabras y por las cuales se explica todo: “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” (Cortázar, 247).

La realidad, lo *otro* que se nos descubre como distinto, como lo inaccesible del mundo, para Carter, nada tiene que ver con el sentido de La Belleza como una aprehensión de algo verdadero. *Lo bello, lo verdadero*, pasan a ser meras abstracciones que lo encubren todo; son un velo que monta una telaraña encima del *ser* de las cosas. Johnny intuye que no se puede estar tan seguro de la realidad tan sólo con darle un nombre y es por eso que por medio de su música, precisa tender un puente hacia ella para intentar asirla:

Pero ellos eran la ciencia americana, ¿comprendes, Bruno? El guarda polvos los protegía de los agujeros; no veían nada, aceptaban lo ya visto por otros, se imaginaban que estaban viendo. Y naturalmente que no podían ver los agujeros, y estaban muy seguros de sí mismos, convencidísimos de sus recetas, sus jergas, su maldito psicoanálisis, sus no fume y sus no beba. (246)

Johnny sabe que sus intentos son insuficientes, en la medida en que no encuentra certezas en su búsqueda hacia lo otro. Después de haber grabado *Amorous*, en palabras de Marcel⁴⁵, se menciona el descontento de Johnny por lo que acaba de grabar: “>>Pero ahora viene lo peor, y es que cuando acabamos, lo primero que ha dicho Johnny fue que todo había salido como el diablo, y que esa grabación no contaba para nada” (243).

La insatisfacción de Johnny ante *Amorous* es su desencuentro al querer ir hacia lo *otro* a través de la realidad. Pues Johnny no busca con su música establecer un sistema de abstracciones y hacer de ella un medio para lograr una forma estética. Por el contrario, su música es deseo, es ansia, refleja una preocupación existencial latente en cada fraseo (que es su modo de búsqueda de la realidad), preocupación que le permite trascender hacia lo metafísico. Sus improvisaciones pasan a ser una fuga del

⁴⁴ “Lo bello es cierto y cierto lo bello, —Nada más/se sabe en este mundo, y no más se precisa.” Trad. de Cortázar.

⁴⁵ Uno de los músicos que acompañan a Johnny Carter en la sesión de grabación de *Amorous*.

presente que marca el reloj y en sí mismas, poseen otras magnitudes que son dadas por un devenir de sonidos. Esa búsqueda, según lo manifiesta Bruno en el relato, intenta “morder en la realidad eso que se le escapa todos los días” (Cortázar, 242).

Era así fíjate: de cuando en cuando tropezaba con una urna, hasta darme cuenta de que todo el campo estaba lleno de urnas, que había miles de miles, y que dentro de cada urna estaban las cenizas de un muerto. Entonces me acuerdo que me agaché y me puse a cavar con las uñas hasta que una de las urnas quedó a la vista. Sí me acuerdo. Me acuerdo que pensé: <<Ésta va a estar vacía porque es la que me toca a mí >>. Pero no, estaba llena de un polvo gris cómo sé muy bien que estaban las otras aunque no las había visto. Entonces... entonces fue cuando empezamos a grabar *Amorous*, me parece. (245)

El tercer suceso en el cual el personaje Johnny Carter experimenta una dimensión del *ser* tiene que ver con lo que Johnny le dice a Bruno en el hospital acerca del momento en que intentó mirarse en el espejo: “Anoche se me ocurrió mirarme en este espejo, y te aseguro que era tan terriblemente difícil que casi me tiro de la cama. Imagínate que te estás viendo a ti mismo; eso basta tan sólo para quedarte frío durante media hora. Realmente ese tipo no soy yo, en el primer momento he sentido claramente que no era yo, lo agarre de sorpresa, de refilón y supe que no era yo” (247).

Interpretando este fragmento, podemos mencionar que Johnny, al observar su figura, está mirando lo más próximo, pero también lo más lejano a su *ser*, pues al reconocerse allí, sólo se encuentra, tal como lo menciona Cortázar en uno de sus poemas, “al falso centinela del espejo” (Cortázar, 1970, 138). Para Johnny, mirarse en el espejo es encontrarse con una imagen que en un sentido ontológico no es uno mismo. De este modo, Carter reconoce que aquello que está en las palabras como esa “cola de pegar⁴⁶”, es algo de lo que lo llevaría a convencerse de que mirarse en el espejo es como mirarse a sí mismo.

⁴⁶ Entendiendo esto como un cuestionamiento a las palabras. Johnny considera que éstas deberían tener un sentido distinto al modo en cómo se utilizan. Johnny duda sobre eso que dicen las palabras y cuestiona, eso que las palabras mismas pueden encubrir. Un ejemplo de ello se menciona en el siguiente fragmento cuando Johnny le dice a Bruno que en su biografía, que éste ha escrito sobre él, faltan cosas: “Está muy bien tu libro. / [...] —Es como un espejo —dice Johnny—. Al principio yo creía que leer lo que escriben sobre uno era más o menos como mirarse a uno mismo y no en el espejo. Admiro mucho a los escritores, es increíble las cosas que dicen. Toda esa parte sobre los orígenes del *bebop*... /—Bueno, no hice más que transcribir literalmente lo que me contaste en Baltimore —digo, defendiéndome sin saber de qué. /—Sí, esta todo, pero en realidad es como un espejo —se emperrea Johnny. /—¿Qué más quieres? Los espejos son fieles. /—Faltan cosas, Bruno —dice Johnny—. Tú

Otra circunstancia presente en el cuento en la que se da un salto de lo circunstancial y cotidiano hacia lo trascendente, tiene que ver con el momento en el que Bruno y Johnny están conversando en los alrededores del Sena, cuando Carter recuerda cómo una noche en Nueva York, mientras tocaba con Miles (Davis⁴⁷), vislumbró cómo se daba una apertura a lo Absoluto a través de su música:

Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita... Me acuerdo en Nueva York, una noche... [...] Bueno, una noche estábamos Miles y Hal... llevábamos yo creo que una hora dándole a lo mismo, solos, tan felices... Miles tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué, cerré los ojos, volaba [...] Y lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo, sin que hubiese después... Por un rato no hubo más que siempre... (262-63)

Esta mención de Johnny de lo que vislumbra cuando toca junto a Miles y Hal, tiene relación con lo que Carter menciona al inicio del cuento, en donde afirmaba que la música lo introducía en el *tiempo*. Para Carter, el *tiempo* difiere del tiempo del reloj; Johnny considera que el verdadero <<Tiempo>> vendría a poseer otras magnitudes superiores, respecto de las que los demás miden su tiempo. Para este músico, el *tiempo* viene a ser un Absoluto, una eternidad, algo que fuera de los minutos y las horas, alcanza a lograr una dimensión de un siempre.

Pero esta dimensión que se hace posible a través de la música y en la que la apertura hacia ese Tiempo Absoluto es posible, termina cuando terminan los fraseos y los largos solos de las improvisaciones de Carter. Y sólo queda después de cada asalto hacia lo otro, una imagen de una puerta que se abre, pero que inevitablemente se cierra ante la finitud del ser humano. En ello se descubre, dentro de un sentido existencial que tiene este personaje del cuento, la imposibilidad del hombre ante el tiempo para trascenderlo y como su condición humana le impide ir más allá, frente a lo que en su existencia le dictamina el tiempo del reloj: “Por un rato no hubo más que siempre... Y yo no sabía que era mentira, que eso ocurría porque estaba perdido en la música, y que apenas acabara de tocar, porque al fin y al cabo alguna vez tenían que dejar que el pobre Hal se quitara las ganas en el piano, en ese mismo instante me caería de cabeza en mi mismo...” (263).

estás mucho más enterado que yo, pero me parece que faltan cosas” (257). En relación a esta concepción de Carter sobre el cuestionamiento de las palabras, este tema será ampliado más adelante.

⁴⁷ Se presume que este personaje mencionado por Cortázar es el trompetista Miles Davis.

2.3 LA APREHENSIÓN DE LA REALIDAD; LA MÚSICA COMO ANTAGONISTA DE LA PALABRA

Es importante observar cómo en el caso de Johnny Carter existe una especie de renuncia a la palabra; y ello entendido, no como que Carter se niegue a expresarse bajo la palabra misma, sino por el contrario, que este personaje encuentre la palabra como sospechosa en su intención de decir, aquello que Johnny intuye de la realidad y que pretende comunicar.

En ello sin duda descubrimos cómo para este personaje su terreno más próximo y estable está dado por la música y no por el lenguaje mismo. Carter encuentra que su instrumento más seguro para ahondar en la realidad se da través de su saxofón y no desde la palabra; y que, a su vez, el saxofón se convierte en medio, dado que busca en lo otro, para, a partir de su música, encontrar un conocimiento del mundo.

La imposibilidad de Johnny de expresar aquello que quiere decir se da en parte en la medida en que eso mismo que es dicho no cuenta con significación. Ello se explica por la ausencia de la palabra, en la manera en que Carter hace comprensibles las cosas: su correspondencia con ellas puede pensarse en el modo como están referidas en su música y no bajo un uso primordial de la palabra. De alguna manera, se puede afirmar que en Johnny existe una especie de desplazamiento de la palabra hacia aquello que se comunica a través de la música.

Por ello sus discursos son imágenes de aquello que ronda en su música, y de ahí que su lenguaje sea críptico y que sus palabras se encuentren oscurecidas casi bajo un simbolismo. Alusiones como el vestido de Lan, las urnas, la puerta que se abre, son algo de lo que está en su música; son parte de su entendimiento y de su búsqueda del mundo. Su forma de hablar es como su forma de tocar y en esta medida, los discursos de Johnny son también improvisación.

En Johnny descubrimos una ausencia de claridad en sus palabras; descubrimos un orden sintáctico que se rompe y se entrecruza con oraciones a mitad de camino, hay frases trucas con puntos suspensivos. En este sentido, desde las palabras de Johnny, aquello que dice, se descubre como una reticencia; lo cual nos permite pensar que a través de Carter, el lenguaje se nos presenta como una imposibilidad.

La narración de Bruno y sus menciones sobre el jazz se ven interrumpidas por las irrupciones de Johnny en el relato. La forma como éste aparece en el cuento nos da una idea de la oralidad, de aquello que es dicho en el momento. Johnny aparece dentro de la narración como si en vez de ser relatado fuese una presencia en el relato:

No hace frío, pero he encontrado a Johnny envuelto en una frazada, encajado en un roñoso sillón que larga por todos lados pedazos de estopa amarillenta. Dédée está envejecida, y el vestido rojo le queda muy mal; es un vestido para el trabajo, para las luces de la escena; en esa pieza del hotel se convierte en una especie de coágulo repugnante.

—El compañero Bruno es fiel como el mal aliento —ha dicho Johnny a manera de saludo, remontando las rodillas hasta apoyar en ellas el mentón. (225)

De otro lado, desde la perspectiva de Bruno, encontramos el relato como una reconstrucción de hechos, como un juzgamiento de lo vivido y lo ocurrido con Johnny. En este sentido, Bruno opera casi como un narrador en tercera persona que narra desde su mirada; pero en el momento en el que aparece Johnny hay un cambio en la perspectiva desde donde se cuenta todo, y con las palabras de Johnny, pareciese como si el relato mismo cambiara desde su punto de focalización. En *El perseguidor* la narración de los hechos está a cargo de Bruno. Este crítico de jazz se encarga de relatarnos las noticias de Johnny y sus experiencias con este músico, a modo de recopilar más información para su segunda edición del libro, su biografía de Johnny Carter: “Mi libro sobre Johnny se vendía muy bien en todas partes, y naturalmente Sammy Pretzal hablaba ya de una posible adaptación en Hollywood, cosa siempre interesante cuando se calcula la relación franco-dólar” (264).

Es en esta medida, que la imagen del personaje de Carter, está dada a través de las palabras de Bruno. A lo largo del cuento el lector encontrará varios paréntesis, en los cuales Bruno da sus puntos de vista, hace aclaraciones o imparte juicios sobre aquello que el mismo como narrador está relatando:

Ríe burlonamente, mirando el Sena. Como si él no supiera procurarse la bebida y la marihuana. Empieza a explicarme que Dédée es muy buena (y del libro nada) y que lo hace por bondad, pero por suerte está el compañero Bruno (que ha escrito un libro, pero nada) y lo mejor será ir a sentarse a un café del barrio árabe, donde lo dejan a uno tranquilo siempre que se vea que pertenece un poco a la estrella llamada Ajenjo (esto lo pienso yo, estamos entrando por el lado de Saint-Séverin y son las dos de la mañana, hora en que mi mujer suele despertarse y ensayar todo lo que me va a decir junto con el café con leche). (259)

Incluso observamos estos paréntesis dentro de las palabras que son mencionadas por Carter: “¿Te das cuenta? Jim dice que todos somos iguales, que en general (así dice) uno no piensa por su cuenta. Pongamos que sea así, la cuestión es que yo había tomado el *metro* en la estación de Saint-Michel y enseguida me puse a pensar en Lan y los chicos, y a ver el barrio” (232).

A través de *El perseguidor*, el personaje Johnny Carter es presentado desde la perspectiva de Bruno. Es por ello que las palabras de Johnny adquieren un matiz presencial dentro de lo narrado. La manera como se construye una cierta imagen de este personaje cuenta siempre con la mirada de Bruno, desde la cual se nos presentan las acciones del cuento: “La droga y la miseria no saben andar juntas. Pienso en la música que se está perdiendo, en las docenas de grabaciones donde Johnny podría seguir dejando esa presencia, ese adelanto asombroso que tiene sobre cualquier otro músico” (229).

El problema que surge del lenguaje que emplea Johnny, es que por momentos se hace inentendible; sus palabras se quedan a mitad de camino en su intención de comunicar, en su intención de decir aquello que busca en la música y que en sí mismo no es accesible por vía verbal (Vargas, 438). En este sentido, el jazz vendría a ser puente entre Johnny y el mundo como lenguaje; lo que para Bruno y para cualquier otra persona representaría una dificultad al momento de entablar con Carter un entendimiento por medio de la palabra. De esta forma, su puente con los demás no contaría con una estructura que sea comprensible plenamente.

En uno de los textos de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar parece ejemplificarnos mejor este problema de comunicación que surge a través del lenguaje de Carter:

Por si no bastara, cuando el doctor Morgenthaler se interesaba por el sentido de la obra de Wölfli y este se dignaba a hablar, cosa poco frecuente, sucedía a veces que en respuesta al consabido: <<¿Qué representa?>>, el gigante contestaba: <<Esto>>, y tomando su rollo de papel soplabla una melodía que para él no sólo era la explicación de la pintura sino también la pintura, o ésta la melodía, como lo prueba el que muchos de sus dibujos contuvieran pentagramas con composiciones musicales de Wölfli, que además rellenaba buena parte de los cuadros con textos donde reaparecía verbalmente su visión de la realidad. (Cortázar, 1973-79)

Las palabras de Johnny representan aquello que el lenguaje no alcanza a decir, eso que encierra la música como indecible⁴⁸. El lenguaje, en este caso, se descubre como imposibilitado para decir; dado que aquello que es expresado en la música de Carter como lenguaje para referir a las cosas, se hace incomunicable a través de la palabra. Las palabras representan un distanciamiento entre Bruno y Johnny, ya que para estos dos personajes, *ésta*s no son un medio seguro por el cual se puedan comunicar; en este sentido, ellos no cuentan con un lenguaje común que sea puente entre los dos:

Finalmente, explicarían estas observaciones el hecho conocido de que la comunicación efectivamente no sólo exige el conocimiento de las palabras y la sintaxis del lenguaje que se está empleando, sino el compartir cierto conjunto de experiencias comunes, así, por ejemplo, se señala con frecuencia que sólo un alcohólico puede entender a otro, y ello, con este punto de vista, resulta totalmente explicable.

En conclusión, las personas manejarían un lenguaje parcialmente privado, y es la parte no privada de ese lenguaje lo que permite la comunicación. (Vargas, 438)

Martin Heidegger, en sus reflexiones acerca del lenguaje en *Ser y tiempo*, anota lo siguiente: “La comunicación no es nunca un transporte de vivencias, por ejemplo de opiniones y deseos, desde el interior de un sujeto al interior de otro. La coexistencia ya está esencialmente revelada en la disposición afectiva común⁴⁹ y en el comprender⁵⁰ común” (Heidegger, 185).

En el sentido de esta “disposición afectiva común” y “en el comprender común” podemos ver cómo entre Bruno y Johnny no hay un acercamiento posible a través del lenguaje. Y ésta sería la razón por la cual en el cuento se explica el fracaso de Bruno en su intención por tratar de describir aquello que es Johnny y lo que busca su música: “[...] ¿cómo decir esto, cómo describir a Johnny cuando está de su lado, ya solo otra vez, ya salido? [...] Volvemos a lo de siempre: <<Esto lo estoy tocando

⁴⁸ Podemos ver en los siguientes fragmentos la forma en la que Carter se ve imposibilitado para expresar eso que busca a través de su música: “Lo que yo toco es Bee muerta, sabes, mientras lo que yo quiero, lo que yo quiero... [...] Bruno, yo me voy a morir sin haber encontrado..., sin... [...] —Sin haber encontrado —repite—. Sin haber encontrado...” (262)

⁴⁹ Entendido esto, en el contexto de *Ser y tiempo* desde la concepción de Heidegger, como la apertura del ser desde el Ahí, desde su existencia. La disposición afectiva es la forma por la cual el ser hace de su temple anímico (estado de ánimo), un modo existencial fundamental del ser-en-el-mundo.

⁵⁰ Entendido, desde el pensamiento de Heidegger, como la forma en que el ser del *Dasein* tiene un conocimiento de sí mismo, que puede pensarse como experimentar el propio ser como posibilidad existencial. El *Dasein* es en cuanto comprende y en el modo en que comprende éste está abierto al mundo.

mañana>>. El nombre de la estrella es Ajenjo y sus cuerpos serán echados desde hace seis meses. En las plazas de la grande ciudad. Salido, lejos” (Cortázar, 259).

Bruno, por momentos, en su afán de comprender a Carter, alcanza a vislumbrar aquello que este músico persigue. Pero dado que desde las palabras de Johnny el lenguaje esta velado; el verdadero sentido de lo que este músico busca desde el jazz, queda oculto por esas mismas palabras que emplea Bruno, en su afán de comprenderlo; dejando de lado, eso que busca Carter por intermedio de su música:

Y es así donde acaso está esperándome para desmentir todas las bases estéticas sobre las cuales he fundado la razón última de su música, la gran teoría del jazz contemporáneo que tantos elogios me ha valido en todas partes.

Honestamente, ¿qué me importa su vida? Lo único que me inquieta es que se deje llevar por esa conducta que no soy capaz de seguir (digamos que no quiero seguir) y acabe desmintiendo las conclusiones de mi libro. Que deje caer por ahí que mis afirmaciones son falsas, que su música es otra cosa. (260)

Y la forma en la que Johnny hace de su música otra cosa para ahondar en la realidad podría pensarse en relación con lo que Sartre consideraba respecto de la música:

Le doy aquí mi ingenua impresión de oyente demasiado poco cultivado: cuando ejecutaban delante de mí una composición musical, no encontraba en la sucesión sonora significación de ninguna clase y me era indiferente que Beethoven hubiese compuesto tal de sus de sus marchas fúnebres “sobre la muerte de un héroe” o que Chopin hubiese querido sugerir, al final de su primera balada, la risa satánica de Wallenrod; por el contrario, me parecía que aquella sucesión tenían un *sentido* y ese sentido es el que gustaba. He distinguido siempre, en efecto, el sentido de la significación. Creo que un objeto es significativo cuando se apunta, a través de él, a otro objeto. En este caso, el espíritu no presta atención al signo en sí mismo; va, más allá de él, hacia la cosa significada; sucede a menudo que ésta queda presente en nosotros cuando, después de un tiempo, hemos perdido la memoria de las palabras que nos la habían hecho concebir. El sentido, inversamente, no se distingue del objeto mismo y es tanto más evidente cuanto más atención prestemos a la cosa en que habita. Diría que un objeto tiene un *sentido* cuando es la encarnación de una realidad que va más allá de él, pero que no se puede aprehender fuera de él y que su infinitud no permite ser expresada adecuadamente por ningún sistema de signos; se trata siempre de una totalidad: totalidad de una persona, de un medio, de una época, de la condición humana. (Sartre, 1977, 24-25)

Con motivo de una entrevista realizada a este filósofo por el periódico francés *Le Monde*, en donde también hace referencia a la música, Cortázar anota lo siguiente de este artículo:

—Fíjese que, curiosamente, en una entrevista de Jean-Paul Sartre que ha publicado hace poco <<Le Monde>>, él dice que la música no puede comunicar información de tipo inteligible o de tipo discursivo pero que en cambio puede comunicar cosas que ningún lenguaje, ninguna escritura pueden comunicar. Y se refiere a sentidos —no solamente a la comunicación de placer o de estados de ánimo—; a la comunicación de ciertas dimensiones de la realidad. Estoy totalmente de acuerdo. (González, 107)

Johnny habla como toca; y se puede afirmar, en cierto sentido, que este músico encuentra una mayor comprensión de la realidad en ausencia de la palabra y desde la presencia de lo que se expresa a través de sus improvisaciones: “No es una cuestión de más música o menos música, es otra cosa...” (262).

2.4 LA BÚSQUEDA Y EL ENMASCARAMIENTO DEL SER EN *EL PERSEGUIDOR*

En esta parte del trabajo se analizará la forma en que Bruno y Carter están presentes en el relato dentro de la búsqueda. Bruno intenta tener un acercamiento hacia Johnny y por otro lado, intuimos en la narración de Bruno, una búsqueda de Johnny hacia lo otro. En este sentido el cuento se descubre como una doble búsqueda; en la persecución de lo otro por parte de Carter y en el enmascaramiento, ante la imposibilidad de Bruno al tratar de comprender a Johnny.

Johnny Carter se angustia en su imposibilidad de tocar aquello que realmente quisiera tocar con su música. Y mientras que para Johnny sus fraseos resultan ser los intentos fallidos de lo que busca, para Bruno, para Tica y los demás, son sin duda el producto del virtuosismo de un músico genial.

Y es a través de esta perspectiva que su música, como medio, resulta inútil; pues en el relato prima de algún modo la figura del artista sobre la del hombre, que se descubre en su búsqueda: “—No es una cuestión de más música o menos música, es otra cosa... Por ejemplo, es la diferencia entre que Bee haya muerto y que esté viva. Lo que yo toco es Bee muerta, sabes, mientras que lo que yo quiero, lo que yo quiero... Y por eso a veces pisoteo el saxo y la gente cree que se me ha ido la mano en la bebida” (262).

Carter intenta hacer de su música un encuentro con lo otro; lo que Johnny toca es el producto de su ansia, es el resultado de su deseo por buscar. A través de ella quisiera vislumbrar una certeza de eso que está oculto y de aquello que nos es velado de la realidad. Por intermedio de los momentos en que surgen sus improvisaciones, éste lanza un puente hacia el mundo; puente del que Johnny quisiera sentirse plenamente seguro para poder cruzarlo: “Somos mutuamente la ilusión el uno del otro; el mundo es siempre una manera de mirar. Cada uno de nosotros es, desde sí mismo (pero entonces ya no es ‘sí mismo’), la realidad total” (Harss, 267).

Johnny busca cruzar este puente al intentar mudarse, *ser*, a/en lo *otro* que está en el mundo. Lo que procura Johnny es el transmutar su *ser* para ser lo *otro*, para de este modo asir las cosas desde las cosas mismas y no desde su perspectiva o su mirada. De esta manera, se comprenden las palabras de Johnny acerca de su música: “Lo que yo toco es Bee muerta”; lo que Johnny quiere hacer de su música es habitar en el ser de las cosas mismas, como medio para que sus fraseos sean una posesión verdadera de *eso* que desde nuestra “segura” perspectiva observamos como realidad.

En este caso, Johnny Carter vendría a ser ese “(hacedor de intercambio ontológicos)” (Cortázar, 1994, 278) del cual Cortázar habla en un escrito suyo titulado “Para una poética”; en el sentido en el que para el poeta se manifiesta una intención por conocer aquello que se muestra como ajeno y que en ello, a su vez, en él se intuye un ansía de posesión de lo otro, como lo otro habitando en la palabra del poema. Intuimos en el caso de Carter, que esa intención de posesión y la manera como desde su búsqueda pretende tomar lo otro, se da a través de su música.

Y la forma como Carter toma posesión de la realidad desde un plano del ser puede ejemplificarse en el sentido que guarda *Amorous* y su relación con las sucesivas imágenes de Johnny sobre el vestido de Lan: “Veía el vestido con unas cintas, un moño, una especie de adorno al costado y un cuello... No al mismo tiempo, sino en realidad me estaba paseando alrededor del vestido de Lan y lo miraba despacio” (232).

Esta imagen de Lan es vivenciada por Johnny en el metro; y tal como lo mencionábamos anteriormente, este viaje de estación a estación representa también un acercamiento, que desde sí mismo, en Johnny, trascende el espacio de París a

Nueva York, en lo vivenciado mismo. Es en este sentido que el distanciamiento que separa geográficamente a Lan de Johnny desaparece y hace posible un encuentro entre los dos desde la experiencia de Carter en el metro. Lan se encuentra en Nueva York, donde Johnny desearía estar junto a ella y estar reunido con su “vieja” y “los chicos”. Sabe que ése es su lugar y que su estadía en París es un paso momentáneo en esta ciudad, dado por los contratos y sus compromisos como músico. Cortázar muestra cómo Johnny insiste en regresar: “[...] volver a Nueva York. Sobre todo tengo que volver a Nueva York, Bruno” (231).

Otra parte del cuento en el que este músico logra vislumbrar el vestido de Lan es el momento en que le explica a Bruno aquello que ha olvidado escribir en su libro: “*Por ejemplo el vestido rojo de Lan* —está diciendo Johnny. Y en todo caso aprovechar las novedades de esta noche para incorporarlas a una nueva edición; no estaría mal. *Tenía como un olor a perro* —está diciendo Johnny— *y es lo único que vale en ese disco*” (258).

Otro suceso del cuento en el que observamos la imagen del vestido rojo, es el momento en el que Johnny recuerda haber estado tocando en Nueva York, junto con Miles y Hal, y en el que alcanza a entrever como se abre *esa* puerta de lo Absoluto; lo cual, Johnny había estado buscando durante mucho tiempo: “Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita... Me acuerdo en Nueva York, una noche... Un vestido rojo. Sí, rojo, y le quedaba precioso. Bueno, una noche estábamos con Miles y Hal... llevábamos yo creo una hora dándole a lo mismo, solos, tan felices...” (262).

En este sentido, vemos cómo la imagen de Lan con el vestido rojo y aquello que Carter busca en su música se nos descubre como algo cercano. Dentro de lo relatado por Bruno y tal como lo habíamos anotado en el cuento hay muchas menciones de este vestido por parte de Johnny; y ello nos lleva a pensar en la relación existente, entre lo que representó la grabación de *Amorous*⁵¹ y la imagen de este vestido, ante la ausencia de Lan en París; y en la que Carter intenta un posible encuentro, en un plano

⁵¹ Titulada así por Cortázar, se presume que esta “canción” corresponde al tema *Lover Man* que Parker grabó. Las coincidencias entre los sucesos de la narración del cuento, en donde se mencionan los episodios de la grabación de *Amorous* y los históricos, de la grabación del *Lover Man* hecha por Parker; nos hace pensar que este tema que Charlie Parker grabó es referido dentro del cuento bajo el título de *Amorous*.

metafísico, con esta mujer a través de su música. Para entender mejor esta relación que pretendo plantear, hay que recordar que Cortázar toma los sucesos biográficos de Parker en los que grabó *Lover Man*⁵²; de este modo, *Amorous* es entonces a su manera, en *El perseguidor*, lo que para nosotros es el *Lover Man* de Parker. En este sentido, hay que entender al *Amorous* del cuento a través de lo que representa el mismo *Lover Man* como tema.

La canción que Parker grabó instrumentalmente en 1946 contaba originalmente con una letra, cantada en su primera versión por Billie Holliday⁵³:

Lover Man

I don't know why but I'm feeling so sad
 I long to try something I never had
 Never had no kissin'
 Oh, what I've been missin'
 Lover man, oh, where can you be?

The night is cold and I'm alone
 I'd give my soul just to call you my own
 Got a moon above me
 But no one to love me
 Lover man, oh, where can you be?

I've heard it said
 That the thrill of romance
 Can be like a heavenly dream

I go to bed with a prayer
 That you'll make love to me

⁵² Como lo mencionamos en el primer capítulo, este tema fue grabado en 1946 para Dial Records.

⁵³ Cantante de jazz afroamericana. Se destacó por su voz dura y expresiva. Durante su carrera musical realizó grabaciones con las grandes figuras de las *big-bands*, tales como Count Basie y Benny Goodman, entre otros músicos de jazz.

Strange as it seems

Someday we'll meet

And you'll dry all my tears

Then whisper sweet

Little things in my ear

Hugging and a-kissing

Oh, what I've been missing

Lover man, oh, where can you be?⁵⁴

Como podemos ver, esta canción expresa la espera de una mujer: “The night is cold and I'm so alone/I'd give my soul just to call you my own”. Es la forma como ella desea un encuentro en el que anhela terminar con su soledad: “I got to bet with a prayer/That you'll make love to me/Strange as it seems”. Allí vislumbramos la forma como el anhelo de esta mujer toma un tono de erotismo, en el que su ansia es precisamente el poder tener un encuentro con un hombre. Pero después se nos revela que quien se espera no es un hombre en particular, sino el *hombre amante*, casi como un genérico, una especie, con el que esta mujer pretende acabar con su soledad: “Oh, what I've been missing/Lover man, oh, where can you be?”.

Debemos intuir que bajo el sentido y las proporciones de *Amorous*, en el cuento, hay una semejanza muy significativa con aquello que se expresa en *Lover Man*, tanto en las circunstancias de su grabación por Charlie Parker como a partir de la letra de la canción original.

La forma como Johnny va a su encuentro con Lan y como trata de poseer esa imagen del vestido rojo con su música, es lo que se explica en su intento de *Amorous*. Esta búsqueda de posesión queda aún más clara desde la letra de *Lover Man*. El sentido

⁵⁴ “No sé por qué me siento tan triste./Añoro vivir lo que nunca he tenido:/nunca me han besado./¡Ay, lo que me estoy perdiendo!/Hombre Amante, ¿dónde estarás?//La noche es fría y yo estoy tan sola.../Daría mi alma por llamarte mío./La luna está en el cielo/pero nadie viene a amarme.../Hombre Amante, ¿dónde estarás?//He oído decir/que el hechizo del amor/es como un sueño celestial.//Cada noche me acuesto con una oración,/pidiendo que vengas a hacerme el amor,/así parezca extraño.//Sé que un día nos encontraremos/y secarás todas mis lágrimas./Luego susurrarás/dulces palabras en mi oído./Me abrazarás y me besarás./¡Ay, lo que me estoy perdiendo!/Hombre Amante, ¿dónde estarás?”. Trad. Oscar Torres.

que guarda *Amorous* se devela también a través de su título, pues al traducirlo del inglés encontramos como equivalentes las palabras “amoroso-amorosa”, pero especialmente en el sentido de fuertemente atraído/a, y sexualmente atraído/a por/hacia alguien. Interpretando esto, podemos afirmar que *Amorous* es la manera como Carter está prendado de alguien, y se infiere que ese alguien es Lan, a quien erotiza a través de su deseo y de quien sólo alcanza a vislumbrar la imagen del vestido rojo.

Ante la lejanía de Lan en Nueva York, Johnny pretende tener un acercamiento con ella a través de su música. De esta manera, Lan representa el sentido de lo que busca Carter a través de su intento de *Amorous*.

Para entender mejor la forma como Johnny busca poseer a Lan desde un plano del ser, a través de *Amorous* y de su imagen del vestido, cito un fragmento de un poema escrito por Cortázar en *Último roud*, en el que se descubre esa intención por tomar lo *otro* desde su misma esencia:

*

Quiero llegar hacia ti desde ti misma,
mirándote desde tus ojos,
besándote desde esa boca que me besa. (Cortázar, 1979, 183)

En este fragmento del poema claramente vemos la intención por tomar al otro. Por ir hacia esa otra persona y tomarla, no sólo desde lo físico sino también desde su *ser*. En este sentido la intención del poema se nos descubre como un intento de una total posesión de lo *otro*, al procurar ser eso otro. De igual forma, Carter busca un ser-ella en Lan, en el que podemos intuir como las frases de la canción de *Lover Man* cantada por Billie Holiday, cobran un sentido, desde esta “feminización” de Johnny Carter, a través de su música.

Pero por otro lado alrededor de la figura de Carter existe también un enmascaramiento de su búsqueda del ser. La imposibilidad de Bruno por lograr adentrarse en Johnny, gracias a que el lenguaje en este caso distancia aún más a estos dos personajes, hace que precisamente quede oculto aquello que Johnny pretende buscar por medio de su música.

Tica⁵⁵, Dédée⁵⁶, Art⁵⁷ y el mismo Bruno observan en Carter al artista, al drogadicto, al genio echado a perder. Su visión de Johnny no va más allá, y dado que éste se angustia por no poder hallar una certeza de eso que busca; esto hace que dentro del relato, Carter sea erigido entre ellos como una figura mesiánica, como un Cristo que padece por ellos a través de su música. Al respecto Bruno declara:

Es más bien como un aplazamiento, un respiro. No necesito buscarle explicaciones cuando lo siento tan claramente como puedo sentir la nariz pegada a la cara. Me da rabia ser el único que siente esto, que lo padece todo el tiempo. Me da rabia que Art Boucaya, Tica o Dédée no se den cuenta de que cada vez que Johnny sufre, va a la cárcel, quiere matarse, incendia un colchón o corre desnudo por los pasillos de un hotel, está pagando algo por ellos. Sin saberlo. (251)

La forma como Johnny es visto por todos como un músico genial, hace que dentro de la música que hace Carter, los demás encuentren una especie de “satisfacción personal”; ésta hace que se sientan “complacidos” al escuchar los solos de este saxofonista. Los demás ven el nombre de <<Johnny Carter>>, mientras este personaje en el relato se va descubriendo como un personaje limitado. Johnny es una persona solitaria que vive casi en la “misericordia”, como lo menciona Bruno, y que vive constantemente angustiado por preocupaciones que rondan en *eso* que intenta hacer con su música. En este sentido, en algún modo, Johnny toma esta imagen de Cristo sufriente y, mediante su padecimiento, se convierte en una especie de “redención” para los demás: “Que la música salve por lo menos el resto de la noche, y cumpla a fondo una sus peores misiones, la de ponernos un buen biombo delante del espejo, borrarlos del mapa durante un par de horas” (241).

Esta intención de mostrarnos a Johnny como un Cristo sufriente tiene matices interesantes en el siguiente fragmento del cuento, en el momento en el que Bruno visita a Johnny al hospital, luego de la grabación de *Amorous* y en donde Carter dice lo siguiente:

⁵⁵ Dentro del cuento Tica es una mujer cercana a Johnny Carter y a los demás músicos de jazz. En el relato Bruno se refiere a ella como “la marquesa” y anota que es muy generosa y que ayuda económicamente a estos músicos. Podemos recordar en la figura de Tica al personaje histórico de Pannonica de Koenigswarter, “Nica”, quien era llamada por Parker y los demás músicos como “La baronesa del jazz”.

⁵⁶ Esta mujer es la acompañante de Johnny en su estadía en París. Se presume que este personaje es tomado de una de las esposas de Charlie Parker. Precisamente fue Doris Sydnor, la mujer que por entonces acompañaría a Parker en uno de sus viajes a París.

⁵⁷ Uno de los músicos de jazz que acompañan a Johnny Carter en su grabación de *Amorous*.

¿Tú has cortado un pedazo de pan con un cuchillo?

—Me suele ocurrir—he dicho, divertido. [...]

Es una cosa sólida, no se puede negar, con un color bellissimo, un perfume. Algo que no soy yo, algo distinto, fuera de mí. Pero si lo toco, si estiro los dedos y lo agarro, entonces hay algo que cambia, ¿no te parece? El pan esta fuera de mí, pero lo toco con los dedos, lo siento, siento que eso es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir realmente que sea otra cosa, o ¿tú crees que se puede decir?

—Querido, hace miles de años que un montón de bardos se vienen rompiendo la cabeza para resolver el problema.

—En el pan es de día—murmura Johnny, tapándose la cara—. Y yo me atrevo a tocarlo, a cortarlo en dos, a metérmelo en la boca. No pasa nada, ya sé; eso es lo terrible. ¿Te das cuenta de que es terrible que no pase nada? Cortas el pan, le clavas el cuchillo, y todo sigue como antes. Yo no comprendo, Bruno. (247)

Esta imagen del pan nos remite a un poema de Dylan Thomas⁵⁸, como la personificación de Cristo sacrificado:

This bread I break

THIS bread I break was once the oat,
 This wine apun a foreign tree
 Plunged in its fruit;
 Man in the day or wind at night
 Laid the crops low, broke the grape's joy.

Once in this wine the summer blood
 Knocked in the flesh that decked the vine,
 Once in this bread
 The oat was merry in the wind;
 Man broke the sun, pulled the wind down.

This flesh you break, this blood you let

⁵⁸ En el cuento se menciona en varias ocasiones fragmentos de los poemas de Dylan Thomas y se hace referencia al gusto de Johnny por la poesía de este autor: “[...] Multa (ya pagada), otro hotel (ya conseguido por Tica) y Johnny está convaleciente en una cama grandísima y muy linda, tome leche a baldes y lee el *Paris Match* y el *New Yorker*, mezclando a veces su famoso (y roñoso) librito de bolsillo con poemas de Dylan Thomas y anotaciones a lápiz por todas partes” (Cortázar, 249).

Make desolation in the vein,
 Were oat and grape
 Born of the sensual root and sap;
 My wine you drink, my bread you snap.⁵⁹ (Thomas, 66)

Hay que anotar que el poema tiene una clara alusión a la última cena y a la imagen del cuerpo de Cristo, en comunión con el vino y el pan; en este caso, el hombre viene a beber y a quebrar ese cuerpo que metafóricamente representa la figura de Cristo y que bajo la intención del poema se estaría violentando. Esto nos lleva a relacionarlo con el fragmento del pan que se citaba del cuento, no sólo a través de la imagen del pan que es cortado, sino también desde la forma cómo se alude a Cristo, a través de este símbolo que representa la última cena y que nos lleva de nuevo a pensar en la intención de Cortázar por mostrar la condición de Carter como una imagen de un Cristo sufriente.

Es en este sentido que, dado que existe una gran incompreensión y un alejamiento de Johnny frente a los demás, Cortázar se vale de la figura de Cristo para hacer de la experiencia de Johnny una analogía de la forma en que este personaje literario, al igual que la imagen de Cristo, se nos revela como una persona que padece; en el sentido en que reconocemos en Johnny a un personaje atormentado.

Carter es un personaje solitario, su indagación de lo otro a través de su música y su insatisfacción ante la misma, hace que reconozcamos en él a un personaje angustiado. De alguna manera, lo que para Johnny representa un fracaso ante su búsqueda, para los demás son los discos, los conciertos, son la gran genialidad de un músico con talento, la cual hay que aprovechar:

En el fondo somos una banda de egoístas, so pretexto de cuidar a Johnny lo que hacemos es salvar nuestra idea de él, prepararnos a los nuevos placeres que va a darnos Johnny, sacarle brillo a la estatua que hemos erigido entre todos y defenderla cueste lo que cueste. El fracaso de Johnny sería malo para mi libro (de un momento a otro saldrá la traducción al inglés y al italiano), y

⁵⁹ **ESTE PAN QUE PARTO:** “*ESTE pan que parto antaño fue avena/este vino sobre un árbol foráneo/se abismaba en su fruta; /el hombre de día o por la noche el viento/ tumbaron las mieses, partieron el júbilo de la uva. Antaño en este vino la sangre de verano/golpeaba en la carne que adornara la viña, /antaño en este pan/la avena se alegraba en el viento; /el hombre partió el sol, el viento derribó. Esta carne que partís, esta sangre que dejáis/crear en la avena desolación/eran uva y avena/nacidas de la raíz sensual y de la savia; /mi vino lo bebéis, mi pan lo quebráis*” (Thomas, 67). Traducción hecha por Niall Binns y Vanesa Pérez-Sauquillo.

probablemente de cosas así está hecha una parte de mi cuidado por Johnny. Art y Marcel lo necesitan para ganarse el pan, y la marquesa, vaya a saber qué ve la marquesa en Johnny aparte de su talento. (Cortázar, 240)

Esta imagen de Cristo padeciente en relación con Johnny, se hace más notoria en el siguiente fragmento del cuento:

Mi reacción es tan natural, he querido levantar a Johnny, evitar que hiciera el ridículo, y al final el ridículo lo he hecho yo porque no hay nada más lamentable que un hombre esforzándose por mover a otro que está muy bien como está, que se siente perfectamente en la posición que le da la gana, de manera que los parroquianos del Flore, que no se alarman por pequeñas cosas, me han mirado poco amablemente, aún sin saber en su mayoría que ese negro arrodillado es Johnny Carter me han mirado como miraría la gente a alguien que se trepara a un altar y tironeara de Cristo para sacarlo de la cruz. El primero en reprochármelo ha sido Johnny, nada más que llorando silenciosamente ha alzado los ojos y me ha mirado, y entre eso y la censura evidente de los parroquianos no me ha quedado más remedio que volver a sentarme frente a Johnny, sintiéndome peor que él, queriendo estar en cualquier parte menos en esa silla y frente a Johnny de rodillas. (255)

Por otro lado, la relación entre Carter y la poesía de Dylan Thomas⁶⁰ se da a partir del “librito de bolsillo” que Johnny lee. En ello podemos ver como en estos dos personajes, tanto en el histórico como en el literario, reconocemos a dos hombres que vivieron una especie de “decadentismo”. Lo que nos llama la atención de esta alusión de Cortázar de Dylan Thomas en el cuento, es la forma en la que Johnny utiliza sus palabras para a través de ellas referirnos ciertas cosas. Esto nos lleva a pensar en la imposibilidad de Carter ante el lenguaje a través de sus palabras y la forma cómo este poeta galés encontró una expresión en su poesía, en oposición a Johnny y su música:

Hasta su manera de plantar a Lan lo pinta de cuerpo entero. He visto la postal que le mandó desde Roma, después de cuatro meses de ausencia. (se había trepado en un avión con otros dos músicos sin que Lan supiera nada). La postal representaba a Rómulo y Remo, que siempre le han hecho mucha gracia a Johnny (una de sus grabaciones se llama así) y decía: <<Ando solo en una multitud de amores>>, que es un fragmento de un poema de Dylan Thomas a quien Johnny lee todo el tiempo. (237)

Sin embargo, existe una preocupación de Bruno por lograr un acercamiento a Johnny y esto se evidencia en lo que él escribe en su afán por comprenderlo: “Sé muy bien

⁶⁰ Poeta galés. Uno de sus libros más notables fue *Deaths and entrances*, publicado en 1946. Su vida se caracterizó por la bohemia y son mencionados sus constantes problemas con el alcohol dentro de aquello que definió su vida y que a su vez, representó la imagen que el poeta quiso exteriorizar a los demás.

que para mí Johnny ha dejado de ser un jazzman y que su genio musical es como una fachada, algo que todo el mundo puede llegar a comprender y admirar pero que encubre otra cosa, y esa otra cosa es lo único que debería importarme, quizá porque es lo único que verdaderamente le importa a Johnny” (241). Y afirma más adelante: “Otra vez me doy cuenta de lo difícil que resulta saber qué es lo que está haciendo, qué es Johnny. Si duerme, si se hace el dormido, si cree dormir. Uno está mucho más fuera de Johnny que de cualquier otro amigo” (248). Esta incompreensión de Bruno se hace mucho más clara, en la forma como Carter se distancia de las palabras: “Me pregunto que ha visto, qué ha sentido en estos últimos días. No quiero excitarlo, pero si se pusiera a hablar por su cuenta... Fumamos, callados, y a veces Johnny estira el brazo y me pasa los dedos por la cara, como para identificarme” (246).

Carter es un enigma para Bruno; es un personaje que se diluye en las consideraciones que este crítico hace para su libro, dado que el mismo Johnny, es incapaz de expresar aquello que busca: “Y no es culpa tuya no haber podido escribir lo que yo tampoco soy capaz de tocar. Cuando dices por ahí que mi verdadera biografía está en mis discos, yo sé que lo crees de verdad y además suena bien, pero no es así. Y si yo mismo no he sabido tocar como debía, tocar lo que soy de veras... ya ves que no se te pueden pedir milagros, Bruno” (260-61)

La ausencia de claridad en las palabras de Carter hace que entre Johnny y los demás, no haya algo que los aproxime más allá de la música; entre ellos no existe un acercamiento distinto de los compromisos musicales. Entre Bruno y Johnny, parece haber una doble incompreensión en su afán por asir aquello que persiguen; *eso* que Bruno busca de Johnny y *eso* que Carter busca en lo *otro*.

Y es a través de esta incompreensión, que desde las palabras de Bruno, aparece la máscara de Johnny: “Sé muy bien que el libro no dice la verdad sobre Johnny (tampoco miente), sino que no he querido mostrar al desnudo su incurable esquizofrenia, el sórdido trasfondo de la droga, la promiscuidad de esa vida lamentable” (260). Respecto a este enmascaramiento que Bruno hace de Carter, vemos esto más claramente a través de las mismas palabras de Johnny: “Bruno, el jazz no es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter” (261).

De esta forma se hace más evidente la relación del epígrafe del cuento, de Dylan Thomas, con aquello que Baby Lennox le comenta en una carta que le envía a Bruno (tiempo después de que Carter regresara a Nueva York), en la que menciona los sucesos de la muerte de este músico y en donde habla acerca de las últimas palabras que Johnny dijo: “[...] Tica le dijo a Bob Carey que las últimas palabras de Johnny habían sido algo así como <<Oh, hazme una máscara>>, pero ya te imaginas que en ese momento...>>” (266)

“LOS PERSEGUIDORES”

... el mundo de las explicaciones y razones no es el de la existencia.

JEAN-PAUL SARTRE

3.1 PARA UNA TIPOLOGÍA. EL CASO DE JOHNNY CARTER Y HORACIO OLIVEIRA

Como pudimos observar en los dos capítulos anteriores, en *El perseguidor* hay una cierta recreación de sucesos históricos, desde los cuales parte Cortázar. Dentro del cuento hay una construcción de este personaje literario que dentro del relato y a través de sus acciones, se va perfilando un carácter de un tipo de personaje, que a través de la obra de Julio Cortázar será recurrente.

Tal como lo mencionamos, la búsqueda de Johnny Carter es una búsqueda que implica ciertas preocupaciones de tipo existencial e indagaciones en el plano del ser. Es en este sentido que a través de este personaje observábamos a un “personaje buscador”, en el que se intuye también una suerte de apertura a lo que vendrá a ser la “gran búsqueda” como tópico articulador tanto de los cuentos de *Las armas secretas*⁶¹ como de *Rayuela* publicada en 1963.

Vemos, entonces, como existe una posible prefiguración de Horacio Oliveira, protagonista de *Rayuela* en Johnny. Esto se explica en la forma como el carácter que identifica a ese “personaje buscador”, se va revelando a partir de sus diversos cuestionamientos, preocupaciones y angustias, que evidencian una clara intención de asumirse como ser y preguntarse por el mundo. Carter y Oliveira, en su condición de personajes pueden ser pensados desde una determinada tipología del *perseguidor*, en la cual no sólo se estaría describiendo al personaje en su acción de buscar, sino que también reconoceríamos en él una forma particular de mirar al mundo, que se va descubriendo a través de su misma búsqueda.

⁶¹ Publicado en 1959. Allí aparece el cuento *El perseguidor*.

Es en este sentido, y pensando también en Medrano⁶² de *Los premios*⁶³, que entendemos que hay una configuración del *perseguidor* en la obra de Cortázar a partir del relato *El perseguidor*, y cómo esta configuración nos descubre unos personajes en su intención de trascender las cosas y vislumbrar una dimensión del ser; es decir, en cuya búsqueda, en algún sentido, reconocemos un cuestionamiento ontológico, puesto en evidencia por su afán de buscar.

3.2 UNA EXPERIENCIA DEL MUNDO DESDE UNA MIRADA EXISTENCIAL, PRESENTE EN CARTER Y OLIVEIRA

Las perspectivas con la cuales se narran el cuento *El perseguidor* y la novela *Rayuela* tienen como trasfondo el existencialismo. Observamos en los protagonistas de estas dos obras preocupaciones de tipo existencial. Por el lado de Carter, esto se hace evidente en sus diversas meditaciones acerca del tiempo y la finitud del hombre; y por el lado de Horacio Oliveira, en su afán por tratar de encontrarse como ser individual y, a su vez, en la manera como emprende la búsqueda de su centro, en la que se vislumbra una idea de la condición del hombre.

Desde esta perspectiva, el trasfondo del existencialismo en estas dos obras es el marco desde donde se proyecta la búsqueda de los dos personajes. La forma como Johnny y Horacio se descubren como seres angustiados hace posible que en su accionar se manifieste lo humano como más propio, dentro de aquello que para el existencialismo representa *la condición humana*. Aquello que buscan se encuentra despojado de una mirada impropia construida por convenciones o el intento de algún tipo de explicación por vía de la razón. Su búsqueda en este sentido es auténtica, pues trata de liberarse de todas las ataduras que el hombre lleva consigo en su manera de pensar y de ver el mundo como ser situado social e históricamente.

La angustia es el signo que marca sus búsquedas, y ellas carecen de métodos y de *la dura costra mental*, como lo expresa Cortázar, dada por la ciencia o por la mirada del

⁶² Personaje de Cortázar en la novela *Los premios*. Medrano dentro del relato es un personaje con una cierta iluminación, el cual también se descubre como un personaje perturbado y que logra entrever cierta dimensión del ser.

⁶³ Novela de Cortázar publicada en 1960, anterior a *Rayuela* y posterior al cuento *El perseguidor*.

hombre de Occidente. La angustia⁶⁴, desde una concepción del pensamiento existencialista, descubre lo que en sí mismo viene a ser parte de *la condición humana*.

Tanto en Carter como en Oliveira, la búsqueda personal se nos presenta como propia del hombre y que desde una concepción sartriana, es una búsqueda en la que el hombre mismo se descubre en su intención de conocer⁶⁵. La mirada del existencialismo confronta al hombre con sus posibles máscaras, desde las cuales el Conocimiento y la Historia ya no son, de igual manera, una seguridad para obtener un conocimiento verdadero del mundo. En ello se reconoce la condición existencial de lo humano y la forma como el hombre particular mismo se asume como un ser solitario y vuelto hacia la muerte⁶⁶.

Desde esta condición de lo humano, podemos identificar algunos puntos concordantes en la mirada de Carter y la de Oliveira. Para estos dos personajes, estar inmersos en el mundo hace que sus acciones estén encaminadas a hallar contactos con los demás seres humanos, lo que precisamente devela su ser-en-el-mundo. La forma en que Johnny y Horacio actúan lleva consigo el ansia de la corroboración; sus actos son indagaciones que pretenden llegar a algún tipo de certeza, y es en este sentido que el mundo, desde sus miradas, no es tanto lo “visible” y “palpable” que vemos cotidianamente. Por el contrario, para Carter y Oliveira el mundo es denunciado como algo inseguro e inestable. Carter explica:

Pero hasta el más modesto se sentía seguro. Eso era lo que me crispaba, Bruno, *que se sintieran seguros*. Seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco,

⁶⁴ Ver en *El concepto de la angustia* de Soren Kierkegaard. Este libro expone el concepto de la angustia a través de una exposición del pecado original; Kierkegaard considera al hombre como lejano a Dios y esta conciencia de lejanía, haría precisamente que el hombre se reconocería en su estado natural: la *angustia*.

⁶⁵ Sartre considera que el conocimiento que el hombre tiene del mundo es un conocimiento del mundo humano, en donde se reconoce *la condición humana* en aquello que este reconoce del mundo: “El conocimiento nos pone en presencia de lo absoluto, hay una verdad del conocimiento. Pero esta verdad, aunque nos entrega nada más y nada menos que lo absoluto, permanece estrictamente humana” (Sartre, 1966, 287). Es en este sentido que, dentro de la búsqueda de Johnny y Horacio, su mirada del mundo, también es una suerte de reconocimiento de sí mismos, al tiempo que se descubre lo humano en la intención del hombre por obtener un conocimiento del mundo.

⁶⁶ Ver la descripción de esta condición humana en la segunda sección del capítulo primero en *Ser y tiempo* de Martin Heidegger.

callarse un poco, para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo un colador colándose a sí mismo. (246)

En el capítulo 57 de *Rayuela*, en el momento en el que Horacio se encuentra con Gregorovius, luego de que éste le contará los incidentes del entierro del bebé Rocamadour, reconocemos en Oliveira una experiencia similar a la de Carter, cuando éste afirma:

Cuando te despertás, con los restos de un paraíso entrevisto en sueños, y que ahora te cuelgan como el pelo de un ahogado: una náusea terrible, ansiedad, sentimiento de lo precario, lo falso, sobre todo lo inútil. Te caes hacia adentro, mientras te cepillas los dientes sos verdaderamente un buzo de lavabos, es como si te absorbiera el lavatorio blanco, te fueras resbalando por ese agujero que se te lleva el sarro, los mocos, las lagañas, las costras de caspa, la saliva, y te vas dejando ir con la esperanza de quizá volver a lo otro, a eso que eras antes de despertar y que todavía flota, todavía está en vos, en vos mismo, pero empieza a irse... Sí, te caes por un momento hacia dentro, hasta que las defensas de la vigilia, oh la bonita expresión, oh lenguaje, se encargan de detener.

—Experiencia típicamente existencial—dijo Gregorovius, petulante.

—Seguro, pero todo depende de la dosis. A mí el lavabo me chupa de verdad, che⁶⁷. (Cortázar, 2007, 513-14)

Mientras que Carter cuestiona en los demás “el sentirse seguros”, ante esa imposibilidad de ver los agujeros que éste observa de la realidad, para Oliveira la realidad parece ser ilusoria. Para Horacio, pareciese que la realidad misma fuese un espejismo que nos toma del pelo y que nos lleva a reconocerla bajo las palabras como estable y segura. Cortázar nos relata, en el capítulo 12 de *Rayuela*, el momento en el que Oliveira se reúne con los integrantes del Club de la Serpiente y en el que Horacio entrevé la realidad como algo ilusorio:

<<Los intercesores, una irrealidad mostrándonos otra, como los santos pintados que muestran el cielo con el dedo. No puede ser que esto exista, que realmente estemos aquí, que yo sea alguien que se llama Horacio. Este fantasma ahí, esa voz de una negra muerta hace veinte años en un accidente de auto: eslabones de una cadena inexistente, cómo nos sostenemos aquí, cómo podemos estar reunidos esta noche sino es por un mero juego de ilusiones, de reglas aceptadas y consentidas, de pura baraja en las manos de un tallador inconcebible...>>. (179)

Y luego, capítulos más adelante, Horacio afirma:

⁶⁷ Para todas las citaciones que se hagan de *Rayuela* se utilizará la edición de Cátedra de Andrés Amorós

Lo único que cuenta es eso de entenderla a nuestra manera—dijo Oliveira—. Vos creés que hay una realidad postulable porque vos y yo estamos hablando en este cuarto y en esta noche, y porque vos y yo sabemos que dentro de una hora o algo así va a suceder aquí una cosa determinada. Todo eso te da una gran seguridad ontológica, me parece; te sentís bien seguro en vos mismo, bien plantado en vos mismo y en esto que te rodea. Pero si al mismo tiempo pudieras asistir a esa realidad desde mí, o desde Babs, si te fuera dada una ubicuidad, entendés, y pudieras estar ahora mismo en esta misma pieza desde donde estoy yo y con todo lo que soy y lo que he sido yo, y con todo lo que es y lo que ha sido Babs, comprenderías tal vez que tu egocentrismo barato no te da ninguna realidad válida. Te da solamente una creencia fundada en el terror, una necesidad de afirmar lo que te rodea para no caerte dentro del embudo y salir por el otro lado vaya a saber adónde. (310-11)

Y es desde esta mirada, que estos dos personajes se descubren en la ausencia de un alrededor, de *un mundo*. Aquello que no les es posible ver y aquello de lo que está vedado para comprender la realidad en su totalidad, hace que sientan como ausente aquello en donde buscan. Para Carter y Oliveira, en su intención por corroborar la realidad, resulta siendo no más de lo que observan. Esta mirada del mundo como algo no seguro y estable, tiene cierta relación con las concepciones de Heidegger, en tanto indeterminación del mundo a través del ser, en lo que menciona en *Ser y tiempo*:

El Dasein⁶⁸ no ocupa una parte del espacio a la manera de una cosa real o de un útil, de tal suerte que sus límites, en relación con el espacio que lo rodea, sólo fuesen una determinación espacial del espacio mismo. El Dasein ocupa espacio en el sentido que toma posesión de él. De ningún modo está solamente presente en el trozo de espacio que ocupa su cuerpo. Existiendo, ya ha dispuesto y ordenado siempre un espacio donde moverse. (Heidegger, 383)

En este fragmento, Heidegger cuestiona la espacialidad más allá de la corporeidad y del ocupar un lugar en el espacio. Bajo este cuestionamiento que se hace de la pregunta por el ser, en *Ser y tiempo*, Heidegger estaría pensando en una “nulidad de lugar” en la que al ser le fuese propio un “estar”, dentro de algo que pudiese ser determinado, como una espacialidad del ser. En este sentido, Heidegger afirma que la espacialidad del *Dasein* es algo de lo que le es propio ópticamente, en su manera de ser-en-el-mundo. Su determinación del espacio se hace a través de lo que Heidegger denomina como “zona”; entendida como la posesión del espacio por parte del *Dasein*, en tanto que dirección y orientación. En un sentido óptico, el *Dasein* toma

⁶⁸ En la concepción de Heidegger, esta palabra hace alusión a “ser-ahí”. La palabra *Dasein* designa a la existencia dentro de lo que es propio de la existencia humana.

posesión del espacio en el modo en el que éste se orienta en una determinada dirección, en tanto que su espacialidad es una *zona*. Las relaciones que el *Dasein* establece ópticamente como espacialidad, están dadas en el modo de la observación y del reconocimiento del mundo circundante como sucesión de cosas que están ocupando un “lugar”. En este sentido, la espacialidad se descubre como *cosas* que están presentes en su ahí, en un allí indeterminado:

En la aproximante presentación de algo desde su allí, la presentación se pierde en sí misma, olvidando el allí. Esa es la razón de que, cuando la “observación” del ente intramundano⁶⁹ parte de una presentación de este tipo, surja la apariencia de que lo “primero” que hay es tan sólo una cosa que está presente, ciertamente aquí, pero indeterminadamente, en un espacio cualquiera. (384)

De esta manera, la filosofía de Heidegger estaría afirmando la posibilidad de existencia de un sujeto sin mundo. Un sujeto que comparece ante el mundo y que descubre su modo de ser en su manera propia de ser-en-el-mundo, pero al cual, ontológicamente, le estaría imposibilitado demostrar la existencia de un “mundo circundante”. En un cierto conocer Ontológico, el *Dasein* sabe que es un ser porque existe, pero su dificultad radicaría en poder comprender o demostrar la existencia de sí y de las demás cosas por medio de su ser; lo cual lo lleva a suponer que alrededor suyo existe “algo como un mundo”. El *Dasein* supone la existencia del mundo ante su imposibilidad de demostrarlo; en este sentido, el *Dasein* estaría imposibilitado de “tener” un mundo, pues la existencia de los demás entes queda indeterminada. En esta medida, para Heidegger, el mundo pasa a ser una “subjetividad” del *Dasein* mismo, en el cual éste comparece ante un “mundo”, que se descubre fuera de su ahí.

Estas consideraciones del espacio en el pensamiento de Heidegger, en relación con la ausencia de lugar, la ausencia posible de <<un mundo>> como sitio, y que podemos relacionar con las experiencias ficcionalizadas de los personajes Carter y Oliveira, también guardan relación, en alguna medida, con las observaciones sobre el espacio que son mencionadas por Sartre en el *Ser y la nada*:

Tomemos, por ejemplo, la noción de distancia, que condiciona la determinación de un sitio, la localización de un punto. Es fácil ver que esa

⁶⁹ La palabra “ente” entendida como cosa. La palabra “intramundano”, dentro del pensamiento heideggeriano, hace referencia al carácter de perteneciente al mundo; aquel ente determinado por un mundo. El “ente intramundano” en su ser-en-el-mundo sólo puede comparecer y mostrarse en su ser, en la medida en que hay un “mundo”.

noción posee un momento negativo: dos puntos distan entre sí cuando se hallan *separados* por cierta longitud. Es decir que la longitud, atributo positivo de un segmento de recta, interviene aquí a título de negación de una proximidad absoluta e indiferenciada. Se querrá acaso reducir la distancia a *no ser sino* la longitud del segmento cuyos límites son los dos puntos, A y B, considerados. Pero ¿no se ve que en tal caso se ha mudado la dirección de la atención y que, encubriéndose bajo una misma palabra, se ha dado a la intuición un objeto diferente? El complejo organizado constituido por el segmento de recta *con* sus dos términos límites puede ofrecer, en efecto, dos objetos diversos al conocimiento. En efecto, puede darse *el segmento* como objeto inmediato de la intuición; en tal caso, ese segmento representa una tensión plena y concreta, cuya longitud es un atributo positivo y en que los dos puntos A y B no aparecen sino como un momento del conjunto, es decir, en tanto que están implicados por el segmento mismo como tales límites: entonces la negación, expulsada del segmento y de su longitud, se refugia en los dos *límites*: decir que el punto B es límite del segmento es decir que el segmento *no se extiende* más allá de ese punto. La negación es aquí la estructura secundaria de objeto. Al contrario, si la atención se dirige a los puntos A y B, éstos se destacan como objetos inmediatos de la intuición sobre el fondo de espacio. El segmento se desvanece como objeto pleno y concreto: se lo capta, a partir de los dos puntos, como el vacío, lo negativo que los separa: la negación escapa de los dos puntos, que dejan de ser *límites*, para impregnar la longitud misma del segmento, a título de *distancia*. Así, la forma total constituida por el segmento y sus dos términos con la negación intraestructural es susceptible de dejarse captar de dos maneras. (Sartre, 1966, 60-61)

En este sentido, Sartre considera la noción de *distancia* desde dos puntos de vista. El primero determinaría lo que viene a ser la longitud como el segmento que separa a dos puntos sobre el espacio. El segundo viene a ser la forma en que la longitud, determinada como distancia, se descubre como negación; en tanto que ésta ya deja de ser un segmento comprendido por la medida de una longitud, para establecerse como ausencia entre estos dos puntos, como puro vacío. En este sentido, Sartre estaría afirmando la nada como posibilidad, en aquello que estaría separando los puntos A y B.

Dentro de la concepción de la Nada, en la filosofía de Sartre, ésta está determinada como una afectación del Ser, puesto que la Nada por sí sola *no es* y no se podría hablar de ella como un *ser*. En este sentido, para Sartre la Nada surgiría producto del Ser, en tanto que esta es “nihilizada” por el Ser mismo, como una *nada*. El Ser como Existente se descubre en su plena positividad como ser, tanto como en su negatidad como no-ser; es decir, que el hombre y el mundo se descubren desde la concepción sartriana, en sus posibilidades, como una oscilación permanente entre el ser y el no-ser.

En otras consideraciones acerca del espacio, Sartre anota lo siguiente:

El espacio geométrico, es decir, la pura reciprocidad de las relaciones espaciales, es una pura nada, según hemos visto. El único asiento concreto que pueda descubrirse es la extensión absoluta, o centro, y para el cual las distancias se cuentan absolutamente desde el objeto hasta mí, sin reciprocidad. Y la única extensión absoluta es la que se despliega a partir de un lugar que soy absolutamente. Ningún otro punto podría elegirse como centro absoluto de referencia, sin ser arrastrado al momento a la relatividad universal. (Sartre, 1966, 604)

Es este orden de ideas, que desde la perspectiva del existencialismo el espacio no quedaría determinado como lugar específico en donde las cosas se “encuentran”, en donde estas ocuparían un “lugar”. Esta visión del espacio en Heidegger y Sartre, como una nulidad de lugar, estaría configurada, en las perspectivas de Johnny y Horacio, a través de sus búsquedas.

En estos dos personajes existe un punto concordante que como espacio geográfico, estaría determinado como lugar. París es la ciudad en la cual Johnny y Horacio están ubicados en el espacio, es el entorno por el cual se desplazan en una cierta espacialidad. Lo que llama la atención, respecto a este lugar, es la forma como para Carter y Horacio, dentro de aquello que buscan y en la medida en que ahondan en sus indagaciones, París como lugar desaparece como sitio específico. En esta medida, París es el espacio desde donde estos dos personajes se fugan para establecer su búsqueda.

Pero en su experiencia del espacio en París, Johnny y Oliveira tienen una mirada distinta. En Johnny reconocemos esta experiencia de París a través de la ausencia. Su estadía en el hotel, en donde vive casi en condiciones de miseria, sus visitas a los estudios, los días en los que estuvo internado en el hospital, nos dan referencias del espacio en el que Johnny permanece. A través del distanciamiento y del carácter solitario de este saxofonista, París parece estar *afuera* de donde se encuentra. El hotel, el hospital y los estudios de grabación son lugares aislados de lo que es París como espacio. Las únicas referencias que como lugar dentro del cuento, configuran a París como un espacio, son las alusiones de los viajes de Johnny en el metro y el momento en el que Carter y Bruno caminan por los alrededores del Sena.

En este sentido, la experiencia de Carter en París se nos descubre en el relato como una suerte de desposesión del mundo, pues aunque Johnny sabe que está allí de paso

y que su verdadero lugar es Nueva York, en él reconocemos a un sujeto aislado que más allá de procurar ampliar su “espacio” en un fuera del “lugar” en que se encuentra encerrado (hotel, hospital, incluso el estudio de grabación, adonde va casi contra su voluntad) y más allá de su afán de establecer una relación cercana con los demás, en su ruina, revela a un sujeto que se sabe extraño en París y como un desposeído de su mundo.

Dédée me ha alcanzado una silla y yo he sacado un paquete de Gauloises. [...] Creo que lo más irritante era la lamparilla con su ojo arrancado colgado del hilo sucio de moscas. Después de mirarla una o dos veces, y ponerme la mano como pantalla, le he preguntado le he preguntado a Dédée si no podíamos apagar la lamparilla y arreglarnos con la luz de la ventana. Johnny seguía mis palabras y mis gestos con una gran atención distraída, como un gato que mira fijo pero se ve que está por completo en otra cosa; que es otra cosa. [...] En lo que quedaba, una mezcla de gris y negro, nos hemos reconocido mejor. Johnny ha sacado una de sus largas manos flacas de debajo de la frazada, y yo he sentido la flácida tibieza de su piel (Cortázar, 225)

Por otro lado, para Horacio la configuración del espacio está dada a modo de encuentro, a la manera de un estar presente o ausente en un determinado lugar. Por medio de La Maga, Oliveira parece encontrar o, mejor aún, identificar en París, un espacio. Sus caminatas por las calles, los parques, los cafés, las plazas y por todas las referencias que éste pueda tener de París como lugar, están dadas no porque en sí mismos esos lugares correspondan a un punto de ubicación en relación en donde se encuentra Horacio, sino, por el contrario, porque esos lugares están reconocidos dentro de cierta espacialidad; como lugares en los cuales Oliveira compartió con la Maga. Esto nos lleva a pensar en una ubicación o un reconocimiento de estos sitios dado por la evocación de la presencia de La Maga en estos lugares.

De todas maneras subí hasta el puente, y la Maga no estaba. Ahora la Maga no estaba en mi camino, y aunque conocíamos nuestros domicilios, cada hueco de nuestras dos habitaciones de falsos estudiantes en París, cada tarjeta postal abriendo una ventanita de Braque o Ghirlandaio o Max Ernst contra las molduras baratas y los papeles chillones, aún así no nos buscaríamos en nuestras casas. Preferíamos encontrarnos en el puente, en la terraza de un café, en un cine-club o agachados junto a un gato en cualquier patio del barrio latino. (Cortázar, 2007, 120)

Bruno hace la siguiente reflexión, respecto de aquello que toca Carter:

Este jazz desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo por decirlo así, para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en

absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura. Pero entonces, dueño de una música que no facilita los orgasmos ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad que se le escapa todos los días. Veo ahí la alta paradoja de su estilo, su agresiva eficacia. Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad. (242)

Al emprender su búsqueda a través de sus fraseos de saxofón, y tal como lo anotábamos en las consideraciones del espacio por parte de Heidegger y Sartre, Johnny estaría desplazándose en un espacio agujereado (en esos agujeros que Johnny ve de la realidad), que dentro del cuento, nos a llevan a pensar en ello como una forma por sugerir un vacío. Sus improvisaciones, y pensando en lo citado anteriormente, permite pensar en esas reiteraciones como lo que intenta generar un espacio, con lo cual Johnny trata de llenar los agujeros, en eso que observa de la realidad.

En este sentido, Carter pretende obtener una certeza de lo otro; pretende hacer con su música que “del otro lado”, pueda vislumbrar algo que realmente esté *allí*. Ese “otro lado” hace parte de las cosas que Johnny observa y de las cuales pretende poseer su ser a través de su música. La imposibilidad ante su búsqueda de lo otro, en un sentido ontológico y dentro de la entropía del cuento, está en que Johnny se descubra como en una nada, al vislumbrar la gran vacuidad que lo rodea. Su música estaría incapacitada para ser música, al igual que sus palabras están incapacitadas para decir. Desde la premisa de que la música es sonido, podríamos pensar entonces a la música, como presencia que viaja, que se fuga del en sí. El poeta toma posesión de lo *otro* nombrando a la cosa. En el cuento, intuimos de algún modo, que la música de Carter procura trascender hacia lo otro desde la experiencia propia que trae consigo la música, la cual fuera de su en sí, toma posesión de lo *otro* a través de su presencia (aérea) en las cosas.

Con la imagen de los agujeros, Cortázar probablemente esté intentando figurarnos un vacío, y tal como lo explica Heidegger, puede asemejarse con esta concepción que el filósofo alemán hace sobre el puro acontecimiento de la existencia: “Sólo resta el puro existir en la conmoción de ese estar suspenso en que no hay nada de donde agarrarse” (Heidegger, 1994, 47), en medio de esa indeterminación del ser, en lo

inaccesible del ser de lo otro. La música de Carter puede intuirse entonces, como un intento por buscar un *ser* en lo otro, a través de este “espacio” difuso. En este orden de ideas, en Carter hay una desposesión del mundo, pues su intento de posesión de lo otro se manifestaría como una imposibilidad, como una insatisfacción. Finalmente, *Amorous* es para Carter una gran frustración, pues siente, no ha llegado a ninguna parte, a eso *otro*, a Lan.

Por otro lado, Horacio Oliveira pretende hallarse, encontrar su centro; está sediento de sí mismo y procura encontrar alguna respuesta de sí como individuo:

Acabo siempre aludiendo al centro sin la menor garantía de saber lo que digo, cedo a la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea. Incluso esta existencia que a veces procuro describir, este París donde me muevo como una hoja seca, no serían visibles si detrás no latiera la ansiedad axial, el reencuentro con el fuste. Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto. (38)

En esta medida, la problemática existencial en la búsqueda de Oliveira se nos descubre como una nulidad del espacio; en este sentido el personaje de *Rayuela* se nos presenta como un desposeído del mundo en relación con un lugar, en lo cual el lado de *Allá* o el lado de *Acá* no parecen ser, ninguno de los dos, el espacio donde Horacio busca configurar o hallar un centro; pues al buscar su centro, a través de sus constantes meditaciones y cuestionamientos, Oliveira procura cada vez más *encontrarse* en su propio ser:

¿Qué es lo que busca ese tipo? ¿Se busca? ¿Se busca en tanto que individuo? ¿En tanto que individuo pretendidamente intemporal, o como ente histórico? Si es esto último, tiempo perdido. [...] Terrible tarea la de chapotear en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna, por decirlo escolásticamente. ¿Qué se busca? ¿Qué se busca? Repetirlo quince mil veces, como martillazos en la pared. ¿Qué se busca? ¿Qué es esa conciliación sin la cual la vida no pasa de una oscura tomada de pelo? (674)

En otro capítulo de *Rayuela* observamos cómo se confronta la manera como Horacio busca un ingresar al ser, busca encontrarse desde sí mismo:

Pero esa unidad, la suma de los actos que define una vida, parecía negarse a toda manifestación antes de que la vida misma se acabara como un mate lavado, es decir que sólo los demás, los biógrafos, verían la unidad, y eso realmente no tenía la menor importancia para Oliveira. El problema estaba en aprehender su unidad sin ser un héroe, sin ser un santo, sin ser un criminal, sin ser un campeón de box, sin ser un prohombre, sin ser un pastor. Aprehender la unidad en plena pluralidad, que la unidad fuera como el

vértice de un torbellino y no la sedimentación del matecito lavado y frío.
(Cortázar, 2007, 215)

Al reconocer el espacio como una nulidad de lugar desde Carter y Oliveira, reconocemos cómo el sentido de la búsqueda desde estos dos personajes lleva consigo cuestionamientos ontológicos que nos permiten abordar la problemática del ser visto desde una mirada existencialista. En esta medida estos personajes construyen un “espacio” a través de sus indagaciones, en las que se logra intuir un cierto plano del ser.

Harss anota lo siguiente, en relación con esa búsqueda que se descubre en estos personajes y que según este crítico, también caracteriza una búsqueda del escritor argentino:

También Cortázar, a su manera —por medio de su protagonista, Oliveira, un hombre entre dos mundos, como el autor— ha tocado fondo en *Rayuela*. O por lo menos ha tratado de hacerlo. “La tentativa de encontrar un centro era y sigue siendo un problema personal mío”, dice (Cortázar). Es un problema que con los años ha ido avanzando en progresión geométrica en su obra sin alcanzar nunca una solución concreta. (Harss, 268)

3.3 LA TOMA DE CONCIENCIA DEL LENGUAJE PRESENTE EN LOS PERSONAJES DE *EL PERSEGUIDOR* Y *RAYUELA*

En el anterior capítulo se analizó la forma como Johnny Carter ausentaba a las palabras en su forma de comunicarse. En ello, de algún modo, vemos cómo Cortázar expresa *la forma* como la música se aproxima a una realidad mucho más profunda, y en contraste con la manera como los convencionalismos del lenguaje y las formas desgastadas de la palabra nombran la realidad.

El personaje de Bruno representa dentro del cuento la forma como el lenguaje es utilizado dentro de esos mismos parámetros convencionales, donde las palabras no van más allá para lograr un acercamiento a esas realidades profundas. Precisamente dentro del relato, lo dicho por Bruno (quien es el narrador) se queda a mitad de camino al intentar describir y comprender a Johnny. De esta manera vemos cómo el lenguaje que utiliza Bruno no pretende ahondar sobre *eso* que es Carter y lo que éste intuye. Por el contrario, se queda sólo en la superficie de las cosas y de este modo vemos cómo hay un encubrimiento:

Es lo de siempre, de pronto me alegra poder pensar que los críticos son mucho más necesarios de lo que yo mismo estoy dispuesto a reconocer (en privado, en esto que escribo) porque los creadores, desde el inventor de la música hasta Johnny pasando por toda la condenada serie, son incapaces de extraer las consecuencias dialécticas de su obra, postular los fundamentos y la trascendencia de lo que están escribiendo o improvisando. (258)

Las palabras que utiliza Bruno, ese lenguaje que no pretende ir más allá, es lo que en *Rayuela* Morelli viene a denunciar en su intención de expurgar la palabra. El personaje de Morelli, en *Rayuela* representa un metalenguaje en que la novela, el lector y la escritura están implicados a manera de cuestionamiento. En sus cuestionamientos, Morelli es consciente de que las palabras mismas, en su intención de decir, también pueden convertirse en un lenguaje hecho de retóricas y adornado por usos estilísticos:

Lo que Morelli quiere es devolverle al lenguaje sus derechos. Habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar <<descender>> por <<bajar>> como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo <<descender>> todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común. (Cortázar, 2007, 611)

Por otro lado, vemos cómo tanto en Johnny como en Horacio podemos intuir cierta desconfianza hacia el lenguaje. En el análisis hecho de *El perseguidor*, observábamos cómo las palabras que Carter utiliza están oscurecidas, cómo sus discursos, en cierto modo, se hacen incomprensibles (mediante puntos suspensivos, conexiones ilógicas, frases truncas etc...). En *Rayuela* ocurre algo similar y lo observamos, como ejemplo significativo, a través de las anotaciones que Oliveira hace sobre sus indagaciones, en el capítulo 90, cuando trata de transcribir lo que piensa. En estas notas vemos cómo la ortografía, en la escritura de Horacio, se trastoca y tiene un uso particular. También vemos cómo eso que escribe parece ser indescifrable, pues las anotaciones de Oliveira son confusas:

En esos casos Oliveira agarraba una hoja de papel y escribía las grandes palabras por las que iba resbalando su rumia. Escribía, por ejemplo: <<El gran hasunto>> o la <<encrucijada>>. Era suficiente para ponerse a reír y cebar otro mate con más ganas. <<La hunidad>>, hescribía Holiveira. <<El hego y el hotro>. Usaba las haches como otros la penicilina. Después volvía más despacio al asunto, se sentía mejor. <<Lo importante es no hinflarse>>, se decía Holiveira. A partir de esos momentos se sentía capaz de pensar sin que las palabras le jugaran sucio. Apenas un progreso metódico porque el gran asunto seguía invulnerable. << ¿Quién te iba a decir, pibe, que acabarías metafísico?>>, se interpelaba Oliveira. <<Hay que resistirse al

ropero de tres cuerpos, che, conformate con la mesita de luz del insomnio cotidiano. >> (581)

En este ejemplo, vemos como la escritura de Horacio se asemeja a las divagaciones de Carter, en la manera como el lenguaje es expresado en una forma confusa. Dice Carter a Bruno:

—No es eso, tu libro está bien porque... porque no tiene urnas, Bruno. Es como lo que toca Satchmo, tan limpio, tan puro. ¿A ti no te parece que lo que toca Satchmo es como un cumpleaños o una buena acción? Nosotros... Te digo que he querido nadar sin agua. Me pareció... pero hay que ser idiota... me pareció que un día iba a encontrar otra cosa. No estaba satisfecho, pensaba que las cosas buenas, el vestido rojo de Lan, y hasta Bee, eran como trampas para ratones, no sé explicarme de otra manera... Trampas para que uno se conforme, sabes, para que uno se diga que todo está bien. [...]
(Cortázar, 263)

La toma de conciencia del lenguaje se hace evidente en la forma como el personaje Johnny Carter se ve imposibilitado para expresarse por medio del lenguaje, es decir, a través de una imposibilidad. Y es en este sentido que intuimos cómo en el cuento la palabra queda relegada, pues la herramienta para indagar aquello que busca Johnny se da a partir de la música y no a través del lenguaje mismo. La palabra es aquello de lo cual duda Oliveira en su búsqueda. Sabe que lo dicho es algo de lo que la palabra misma puede negar; y aunque sus indagaciones sean sus constantes pensamientos y aunque el pensamiento en sí mismo se traduce como lenguaje, Horacio reconoce que al hacer uso de la palabra, ésta podría volverse contra él. Oliveira reconoce a las palabras como portadoras de sentido pero también de significación, y es en esta medida que Horacio huye de las palabras mismas al reconocerlas como aquello que pretende explicarlo y entenderlo todo; y no como verdadero vehículo por el cual se acceda a una *iluminación*.

Esas gentes se montaban un sistema de principios jamás refrendados entrañablemente, y que no eran más que una cesión a la palabra, a la noción verbal de fuerzas, repulsas y atracciones avallasadoramente desalojadas y sustituidas por su correlato verbal. Y así el deber, lo moral, lo inmoral y lo amoral, la justicia, la caridad, lo europeo y lo americano, el día y la noche, las esposas, las novias y las amigas, el ejército y la banca, la bandera y el oro yanqui o moscovita, el arte abstracto y la batalla de Caseros pasaban a ser como dientes o pelos, algo aceptado y fatalmente incorporado, algo que no se vive ni se analiza porque **es así** y nos integra, completa y robustece. La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir — ¿cómo y con qué medios, en qué noche

blanca o en que tenebroso día?— hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba. Sin palabras llegar a la palabra (qué lejos, qué improbable), sin conciencia razonante aprehender una unidad profunda, algo que fuera por fin como un sentido de eso que ahora era nada más que estar ahí tomando mate [...] (Cortázar, 2007, 215-16)

Capítulos más adelante vemos cómo Oliveira vuelve a mencionar su relación con la palabra, en la que se evidencia la forma como Horacio duda de ésta: “Hace rato que no me acuesto con las palabras. Las sigo usando, como vos y como todos, pero las cepillo muchísimo antes de ponérmelas” (233)

Pensando en esto, Cortázar afirma lo siguiente en declaración a Luis Harss, respecto de recobrar en las palabras un verdadero sentido, fuera de los convencionalismos y del desgaste por el uso habituado del lenguaje: “Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, luche contra la palabra. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles...” (Harss, 286).

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo vimos cómo existe un trasfondo histórico y biográfico desde el cual se escribió el cuento *El perseguidor*. La forma en que Cortázar expresa un gusto personal por el jazz, en relación con la noticia del deceso de Parker, y su configuración ficcionalizada en el cuento, nos llevó a determinar cómo tanto Charlie Parker como el personaje literario (Johnny Carter), se asemejan en tanto que la angustia y el acto de la búsqueda se intuye en los dos (tanto en la exploración musical como en los tanteos metafísicos que realiza el protagonista del cuento). El jazz ha sido un referente importante en esta investigación y vimos cómo su presencia en el relato nos lleva a pensar en una apertura hacia otras búsquedas, no solo musicales.

En el análisis del cuento identificamos especialmente las vivencias e imágenes que están relacionadas con lo que toca Johnny y las articulamos con un sentido de la búsqueda a que se refiere el título mismo, y que consideramos como una búsqueda desde un plano del ser. Allí observamos cómo, desde una cierta cotidianidad, Johnny trasciende este espacio en donde siente “no se halla” y determinamos la forma como su aprehensión de la realidad está dada a través de su instrumento, a través de su saxofón.

En este proceso de aprehensión de la realidad, y tal como lo anotábamos en el segundo capítulo, en Johnny hay una sucesión de imágenes que nos revelan el sentido de su búsqueda y sobre las cuales se hizo una lectura cuidadosa. La forma como Carter logra darnos a entender aquello que vislumbra a partir de su música está dada por la aparición de estas imágenes, y fue a través de su interpretación, dentro del análisis del cuento, que nos aproximamos a su posible sentido y su valor estructural dentro del relato.

Entendemos, dentro del análisis que hemos hecho, que las imágenes del vestido rojo, la puerta que se abre, las urnas, los agujeros que Johnny observa de la realidad son parte de aquello que ronda en la música de este personaje, y que a su vez, hacen parte de su entendimiento del mundo. Dentro de la interpretación dada en el trabajo, estas imágenes fueron identificadas como aquello de lo que Johnny hace aprehensible de

la realidad por medio de su música. Comprendemos, es la manera como en el cuento Carter con su saxofón (en ausencia de la palabra y la razón) y de forma intuitiva, descubre el mundo como algo circundante.

También analizamos cómo desde el personaje Johnny Carter es posible una configuración tipológica, que en la obra de Cortázar, anticipa al personaje de *Rayuela* (Horacio Oliveira), y que nos permite intuir en la existencia de otros personajes de *Los premios* y *Todos los fuegos el fuego*, una evolución o una concentración en la forma como Cortázar empieza a construir sus personajes, los cuales identificamos dentro del carácter de un tipo de “personaje buscador”. Dadas las conclusiones a las que llega este trabajo, queda abierta la posibilidad de profundizar más adelante, en la presencia del jazz dentro de la obra de Cortázar y cómo en la “escritura” de esta música se manifiesta una exploración por parte del escritor argentino.

BIBLIOGRAFÍA

Berendt, Joachim. *El jazz de Nueva Orleans a los años ochenta*. Trad. Jas Reuter, Juan José Utrilla, Julio Colón Gómez. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Bird (1988), [película]. Eastwood, Clint (dir). Estados Unidos: Warner Bros (prods.).

Boeckman, Charles. *Breve historia del jazz: Cool, hot, blue*. Trad. Pola Suárez Urtubey. Buenos Aires: Victor Leru, 1979.

Cortázar, Julio. *Último round*. México: Siglo XXI, 1970

----- *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI, 1983.

----- *Cuentos Completos*. Madrid: Santillana, 1994.

----- *Obra crítica*, vol. 2. Madrid: Alfaguara, 1994.

----- *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2007.

Driggs, Franklin S. “Kansas City y el sudoeste” en *Jazz, psicología y sociología*. Nat Hentoff, Albert J. MacCarthy (Eds.). Trad. Roberto Bixio. Buenos Aires: Paidós, 1968.

Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Trad. Julieta Campos. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Fordham, John. *Jazz: historia, instrumentos, música, grabaciones*. Trad. Juan Manuel Ibeas, Flora Casas. Tolosa: Editorial Raices, 1994.

Gay, Peter. *Modernidad la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Trad. Marta Pino Moreno. Barcelona: Paidós Iberica, 2007.

Gioia, Ted. *Historia del jazz*. Trad Paul Silles. Madrid: Turner; México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.

Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

Heidegger, Martin. *¿Qué es metafísica?*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1992.

----- *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera Cruchaga. Santiago de Chile: Universitaria, 1998.

Oliver, Paul. “Blues para disipar la melancolía” en *Jazz, psicología y sociología*. Nat Hentoff, Albert J. MacCarthy (Eds.). Trad. Roberto Bixio. Buenos Aires: Paidós, 1968.

Russell, Ross. *Bird Lives*. Trad. Iris Menéndez. Barcelona: Ediciones B, 1972.

Sartre, Jean-Paul, “Orfeo negro” en *El negro y su arte*. Trad. Bernardo Guillén. Buenos Aires: Editorial Deucalion, 1956.

----- *El ser y la nada*. Trad. Juan Valmar. Buenos Aires: Losada, 1966.

----- *Literatura y arte: Situaciones IV*. Trad. María Scuderi. Buenos Aires: Losada, 1977

Thomas, Dylan. *Muertes y entradas (1934-1953) antología poética*. Trad. Niall Binns, Vanesa Pérez Sauquillo. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2003.

Vargas Calvo, Jorge. “¿Qué se sentirá se Charlie Parker?” en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 83-84, vol. 34 (Dic. 1996): 433-43.

Vian, Boris. *Autres écrits sur le jazz*. París: Christian Bourgois Editeur, 1981.

Williams, Martin. “Bebop y después: un informe” en *Jazz, psicología y sociología*. Nat Hentoff, Albert J. MacCarthy (Eds.). Trad. Roberto Bixio. Buenos Aires: Paidós, 1968.

Wolfe, Bernard. “El negro danzarín y cantor” en *El negro y su arte*. Trad. Bernardo Guillén. Buenos Aires: Editorial Deucalion, 1956.
