

## EL PERSEGUIDOR, DE CORTÁZAR: BEAT Y OFF-BEAT DE UN GIRO ONTOLÓGICO

EL PERSEGUIDOR, BY CORTÁZAR:  
BEAT AND OFF-BEAT OF AN ONTOLOGICAL TURN

Izara BATRES CUEVAS  
Universidad Camilo José Cela  
ibatres@ucjc.edu

**Resumen:** El cariz simbólico de apertura o de acceso que Cortázar otorga a la música jazz, se muestra de una forma literaria, y por primera vez unido a la ficción, en *El perseguidor*, al igual que el vínculo entre el jazz y París. En este sentido, la primera ósmosis de Cortázar con la capital francesa determinará el giro existencial que hará que el escritor traslade el centro de su literatura al terreno ontológico e integre en su escritura la idea de la ciudad y la música jazz como pasajes hacia el estrato de una supra-realidad atemporal, solo aprehensible en fugaces accesos.

**Palabras clave:** Cortázar, París, jazz, giro.

**Abstract:** The symbolic aspect of openness or access that Cortázar grants to jazz music, is shown, in a literary way, and for the first time together with fiction, in *El perseguidor*. And the same goes for the link between jazz and Paris. In this sense, Cortázar's first osmosis with the French capital will determine the existential turn that will make the writer move the center of his literature to the ontological terrain and integrate in his writing the idea of the city and jazz music as passages to the stratum of a timeless supreal reality, only apprehendable in fleeting access.

**Keywords:** Cortázar, Paris, jazz, turn.

Someter a clasificaciones la obra de un «enormísimo cronopio»<sup>1</sup> como Julio Cortázar podría considerarse incluso un agravio, si no fuera porque establecer una división sin pretensiones de encasillamiento, en este caso es necesario para el tema que nos ocupa: dilucidar cómo se unen el jazz y el giro existencial en la literatura de Cortázar, teniendo por anfitriona y a la vez interesadora y pasaje, a la ciudad de la luz.

Empecemos pues con unas breves cuestiones cuyo objeto es situarnos respecto a estos temas esbozados, y crear un marco de referencia desde el que nos resultará más fácil comprender determinados conceptos clave en nuestro análisis.

La mayoría de los estudios realizados sobre la trayectoria literaria de Julio Cortázar coinciden en establecer dos grandes etapas: la de sus primeras obras, centradas en la dimensión fantástica —que concluiría con el libro, de título premonitorio, *Final del juego* (1956)—, y la que comienza a partir de la escritura de *El perseguidor*, relato incluido en el libro *Las Armas secretas* (1959) y del que existen ediciones posteriores como novela corta.

Esta segunda etapa literaria de Cortázar se inicia con el fermento de sus primeros años de estadía en París, de hecho, Saúl Sosnowski establece un paralelismo con el protagonista de *Rayuela*, Oliveira, cuando señala que «ese traslado geográfico lo cambiaría ontológicamente» (147), hasta el punto de que Cortázar se referirá a París como «mi camino de Damasco, la gran sacudida existencial» (González Bermejo 12). En la capital francesa tiene lugar una transición del plano literario estético al ontológico que será «el viraje decisivo de Cortázar hacia la problemática del hombre contemporáneo» (Shafer 132).

Si bien es cierto que «la conciencia de una comunión mayor con los hombres ya está planteada en sus lecturas del surrealismo y del existencialismo»<sup>2</sup>, y como señala Aronne-Amestoy, en las obras anteriores de Cortázar está presente el interés en la problemática del hombre, sin embargo, falta «la presencia de una conciencia crítica escindida del recurso plástico que pone en escena aquella problemática» (107). En opinión de la autora, «es el procedimiento de la mirada antropológica lo que varía sustancialmente a partir de *Las armas secretas*» (107), por ello, «se puede señalar la visible hegemonía de la conciencia antropológica a partir de *El perseguidor*» (107).

---

<sup>1</sup> Del ensayo de Cortázar «Louis Armstrong, enormísimo cronopio», en *La vuelta al día en ochenta mundos*, mencionado más adelante en este texto (Cortázar, 2007b).

<sup>2</sup> En la *Teoría del Túnel*, Cortázar realiza una revisión histórica de la novela en la que se posiciona con respecto a las tendencias modernas y se involucra en el reto que supone la creación de la nueva literatura y del hombre nuevo. Cortázar propone una doble batalla humanista del existencialismo y el surrealismo —trasladable a todos los planos—, en pro de una búsqueda integral del sentido y de una nueva forma de concebir el libro, alejada de la estética fetichista, a través de un proceso que, como veíamos, tiene las características propias del túnel: destruye para construir (Cortázar, 1994b). La *Teoría del túnel*, por tanto, no sólo representa el primer postulado de las bases literarias de Cortázar, sino que también constituye los cimientos de su utopía.

Respecto a la génesis de *El perseguidor*, Cortázar precisa:

Hasta ese momento, me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico [...] pero cuando escribí *El perseguidor* había llegado un momento en el que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela*. En *El perseguidor* quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí *El perseguidor* (Goloboff 110).

Cortázar habla de una «condensación de presente y pasado» que se produce especialmente en su primer trienio en París, de 1951 a 1953 (González Bermejo 13). La condensación alude a una superposición de planos, ya que la ciudad actúa a modo de prisma<sup>3</sup>. De hecho, en una de sus cartas a los Jonquières, escrita en mayo de 1952, Cortázar se refiere a París como «el punto donde la placa del microscopio se vuelve de pronto nítida [...] No dura más que un segundo, pero en ese segundo veo. Veo lo que yo tendría que hacer si no fuera tan incapaz. Veo lo que espera del otro lado de esto que llamamos realidad» (Cortázar, 2010, 67-68)<sup>4</sup>.

La capital francesa se había articulado como mito en Hispanoamérica a través de una serie de testimonios de diversa procedencia: por una parte, los relatos y crónicas de los escritores hispanoamericanos que viajaban a París, o que escribían sobre la ciudad, incluso sin haberla visitado. Por otro lado, las últimas novedades de la literatura francesa, las revistas que recogían fragmentos de otra cultura, los catálogos, las mercancías importadas, y, en tercer lugar, la mimesis urbanística que hacía que París constituyese un canon para las nuevas burguesías hispanoamericanas en el aspecto urbanístico y social (Pera 33).

París es la *cosmópolis* mítica cuyo mito es «transmitido a través de un discurso textual nacido en la cultura occidental» (Pera 38) y relacionado con la búsqueda de la identidad latinoamericana a mitad del siglo XIX. En palabras de Cortázar: «París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse» (1991, 351).

Sin embargo, no sería exacto decir que París cambia a Cortázar en un sentido radical; más bien, la ciudad-mandala, cargada de simbolismo poético, es el centro catártico que Cortázar necesita para emprender la necesaria búsqueda metafísica que, desde hace tiempo, pugna por abrirse camino en su escritura y en su realidad:

Este proceso de descubrimiento del «otro lado» de la realidad en París —podríamos referirnos a una supra-realidad solo vislumbrada a través de la poesía— está estrechamente vinculado a la música. Si ya encontramos referencias al jazz<sup>5</sup> en la obra del escritor argentino, desde «Llama el teléfono

<sup>3</sup> «Composé, en effet, d'espaces en mouvement et en superposition, la ville kaléidoscope s'irise des lumières changeantes du mica». Louis Aragon veía así la ciudad a través de sus pasajes (Bancquart 128).

<sup>4</sup> Este artículo se acoge a la normativa MLA, sin embargo, cuando citemos libros de Cortázar y únicamente en este caso, precisaremos las fechas, dado que constan varios títulos del mismo autor en la bibliografía, con objeto de facilitar la consulta.

<sup>5</sup> Cortázar comenzó a escuchar jazz en la radio siendo un adolescente. Años después, confesaría «soy un músico frustrado [...] escucho, tal vez, más cantidad de música que lo que absorbo como literatura» (González Bermejo 23).

Delia» (1941), será en *El perseguidor* cuando realmente el jazz se identifique metafóricamente con el pasaje hacia el otro tiempo, al igual que la poesía, a veces imbricado en ella de hecho, cuya doble unión con la ciudad tomará consistencia en *Rayuela*, pues Cortázar considera que sólo a través de la música es posible acceder a «ciertas dimensiones de la realidad» (González Bermejo 107).

La prosa poética que Cortázar le dedica a París en el libro *París ritmos de una ciudad*, ilustrado por las fotografías urbanas de Andrade, incluye observaciones tremendamente significativas a este respecto:

Acaso, en último término, una ciudad sólo se deja aprehender por el ritmo, por esa lenta acumulación de proporciones y de perspectivas que la van cartografiando en la memoria del viajero y que, en algún momento, cuajará para siempre y la volverá imagen definitiva, al margen ya de las miles de imágenes acumuladas por la memoria discursiva [...] una vez más se salta a Goethe, el *entrevisor*: la arquitectura, música petrificada. La ciudad le da la razón, sus formas acaban siempre musicalizándose en otras facetas del poliedro mental, y en el instante de recordar la ciudad, cuántas veces lo que viene es un ritmo, una arquitectura de la música (5).

De hecho, la unión de la música con la ciudad de París determinará también la génesis de los cronopios, dibujados por primera vez, por la imaginación de Cortázar, en el Théâtre des Champs Elysées, durante un concierto de Stravinsky:

Durante el entreacto, me había quedado solo en la parte alta del teatro, la sala estaba vacía, y en un momento dado, todavía bajo la influencia de la música, vi a esos personajes que no podría definir, pero ellos estaban ALLÍ. Y se llamaban cronopios. Es una prueba entre tantas otras, de que la música me ayuda a entrar en un *état second*, como dicen los franceses, y hace 'pasar', y, muy frecuentemente, escuchando discos de jazz o de Mozart, detengo el pick-up para ir a la máquina de escribir a causa de un pasaje que me lanza sobre la escritura (González Bermejo 108).

En el capítulo decimoséptimo de *Rayuela*, donde Horacio Oliveira le dedica un extenso homenaje al jazz, resulta evidente que Cortázar establece un vínculo simbólico entre este tipo de música y la ciudad. Oliveira habla del jazz como «la única música universal del siglo» (Cortázar, 1991, 67), del mismo modo que París es una ciudad universal o *imago mundi*, un «centro» (351) El jazz es la «música-hombre» (67), al igual que París es la ciudad-mujer, así lo corrobora la célebre afirmación de Cortázar, «yo digo que París es una mujer y es un poco la mujer de mi vida» (Herráez 133). Además, Cortázar observa en el jazz una variedad de matices —oposiciones, líneas rectas, curvas y aristas—, casi tan amplia como la que convierte a la capital francesa en un cuerpo prismático. Si París tiene, para Cortázar, «infinitas formas, fiestas y catástrofes» (Cortázar y Andrade 12), si es «una mano enjoyada en la que perdura un olor a cebolla», o el «amor total que aroma y malhuele» (15), el jazz es «un árbol que abre sus ramas a derecha e izquierda, hacia arriba y hacia abajo, permitiendo todos los estilos, ofreciendo todas las posibilidades» (González Bermejo 105); es

[...] una música bastante primitiva para alcanzar la universalidad y bastante buena para hacer su propia historia, con cismas, renunciadas, su charleston, su black bottom, su shimmy, su foxtrot, su stomp, sus blues, para admitir las clasificaciones y las etiquetas, el estilo esto y aquello, el swing, el bebop, el cool, ir y volver del romanticismo y el clasicismo, hot y jazz cerebral, una música-hombre, una música con historia (Cortázar, 1991, 67).

De este modo, la ciudad y el jazz son una inmensa convergencia de oposiciones, vinculada también a los conceptos de espiritualidad y metamorfosis. En la complejidad de París nace esa «necesidad de síntesis, de aprehender la ciudad en su totalidad huyente o extremar hasta el límite la ubicuidad del recuerdo para coagular millones de fragmentos en la visión unitiva» (Cortázar y Andrade 13). La ciudad no abre fácilmente sus «barajas infinitas» (3), no se deja apresar en sus múltiples formas. Del mismo modo,

[...] el jazz es como un pájaro que migra, o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burla aduanas [...] una nube sin fronteras, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, los reincorpora al oscuro fuego central olvidado [...] los devuelve a un origen traicionado (Cortázar, 1991, 67-68).

Si el jazz devuelve al hombre a un fuego central, a la cosmogonía o al no-tiempo anterior a la creación, París, la ciudad del pasaje, hace lo mismo, pues «en su breve relámpago sonoro sigue latiendo un pulso fuera del tiempo» (Cortázar y Andrade 11). El anhelo de superar el tiempo y el espacio para alcanzar la verdadera libertad se dibuja en la literatura de Cortázar cada vez con mayor nitidez, a partir de *El perseguidor*, donde el acceso a lo atemporal tiene lugar a través de las líneas de fuga que traza la música.

La trama de *El perseguidor* comenzó a fraguarse como tal cuando Cortázar leyó, en París, un número de la revista francesa *Jazz Hot* que incluía una semblanza del saxofonista y compositor de jazz, Charlie Parker, tras su muerte.

Parker mantenía, en la música, una actitud semejante a la de Cortázar en el campo literario: se rebelaba contra el esquema tradicional, buscando siempre nuevos caminos a través del *bebop*<sup>6</sup>, enamorado de la línea de fuga que se escapa del *tempo* establecido.

Al leer detalles que desconocía sobre la vida del *jazzman*, Cortázar reconoció algo que, muchas veces, había sentido al escuchar su música: «un deseo de romper las barreras, como si buscara otra cosa, pasar al *otro lado*» (González Bermejo 106). Así fue como comprendió que Parker era su personaje. De alguna manera, el germen del relato fue esa complicidad; la angustia existencial que el escritor compartía con el músico desde la raíz de la búsqueda artística.

Porque *El perseguidor* no es sólo el título de un relato prelude de *Rayuela*, sino la inauguración de una figura literaria, prolongación, a su vez, del deseo, confesado por el autor, de «progreso espiritual» (Harsz 266). En el relato se fijan los primeros trazos de la búsqueda articulada por esa doble lucha cortazariana existencial y surrealista, que trata de acceder al núcleo y componer la utopía.

Después de Johnny —el primer perseguidor y el más puramente intuitivo—, tomarán el relevo en la búsqueda Persio y Medrano —*Los premios*, 1960— y después Oliveira, el protagonista de

---

<sup>6</sup> Charlie Parker fue uno de los principales exponentes del *bebop*. Como indica Pilar Peyrats: «el estilo *bebop* nace alrededor de 1943-44 en las *jam-sessions* de varios locales de Nueva York, y supone “el equivalente a la modernidad en la historia del jazz, no exento de un cierto dramatismo existencialista [...] Este nuevo estilo rompe con el estilo brillante pero gregario de las grandes orquestas y reivindica la creatividad personal poniendo la improvisación en primer término [...] se forja en tono a acentos inesperados y rupturas repentinas» (Peyrats 17).

*Rayuela*, aparentemente más cercano a Cortázar, pero en realidad, igual a Johnny «en esencia», pues, como señala el autor, ambos «cuestionan, ponen en crisis, niegan lo que la gran mayoría acepta por una especie de fatalidad histórica y social» (Goloboff 111).

Como explica Sosnowski en su libro *Julio Cortázar, una búsqueda mítica*, los perseguidores de Cortázar ansían, necesitan, llegar al nivel mítico de la realidad, al plano donde «el tiempo que crea la dicotomía vida-muerte es reemplazado por un flujo donde convergen todos los tiempos» (59), concepto que está estrechamente vinculado a la teoría poética de Cortázar, que tiene su raíz en la negativa romántica a interpretar la realidad desde una perspectiva puramente científico-empírica (54).

Para preservar lo que Cortázar denomina «cosmovisión mágica» (Cortázar 1994a, 270) el romanticismo se opone a un criterio únicamente científico-racional, acogiéndose a una visión que trasciende la realidad, según la cual los fenómenos u objetos del estrato empírico también son manifestaciones de otra realidad, es decir, de un nivel supra-real, como lo denomina Sosnowski.

En su ensayo *Para una poética*, Cortázar hace referencia a las teorías del sociólogo y antropólogo francés Lévy-Brühl, desarrolladas a partir de la observación de la mentalidad primitiva, cuya característica principal es la de situar en un mismo plano los elementos de la realidad empírica con los espirituales que capta a través de la intuición, de forma que no hay diferencia entre la realidad percibida por los sentidos y la intuida<sup>7</sup>. Esto hace posible concebir una esfera de tiempo mítico.

A este respecto, Sosnowski precisa que el tiempo «sagrado», al contrario que el profano, es reversible, pues

[...] la supra-realidad no está delimitada por un tiempo irreversible y un espacio unidimensional. Los múltiples segmentos que integran el pasado, el presente y el futuro están dados en un estrato único de fluidez constante. Esto permite que, en toda manifestación supra-real, los pasajes de un segmento a otro sean posibles y que la dualidad vida-muerte deje de serlo (41).

En el flujo temporal continuo no existen barreras, sino pasajes que permiten tránsitos e interconexiones, lo cual posibilita que un modo existencial participe de otros (el sueño de la vigilia, lo real de lo imaginario, etc.).

Así pues, el poeta y las imágenes que crea, manifiestan un anhelo de irrupción, de participación en otras esencias a través del camaleonismo espiritual que permite la poesía, en una especie de «urgencia existencial». Todos estos elementos constituyen la búsqueda de la supra-realidad<sup>8</sup> del perseguidor Johnny Carter, que, en confrontación con el racionalismo estático del crítico musical, Bruno, pone de relieve la inevitable dicotomía: la perspectiva poética intuitiva, capaz de entrever una supra-realidad, frente al pensamiento racional científico instalado en la realidad, lo cual presupone: tiempo mítico versus tiempo real.

<sup>7</sup> Lo que Cortázar llama «homogeneidad mística común» (Cortázar, 1994a, 274).

<sup>8</sup> En la mayoría de los cuentos de Cortázar, la penetración de la supra-realidad en el nivel empírico del hombre causará modificaciones en su régimen de vida, señala Sosnowski. Las modificaciones varían, desde la resignación de los hermanos en «Casa tomada», hasta la felicidad de Marini en «La isla a mediodía» o el comportamiento, a veces delirante, de Johnny Carter en *El perseguidor*.

Johnny Carter, el saxofonista inspirado por el músico de jazz Charlie Parker<sup>9</sup>, encarna la actitud de la imaginación artística y del poeta en *El perseguidor*. Su vía de comprensión y de acceso no es la racional sino la de la intuición pura. Es el hombre que lucha por salir del encierro en el gran escenario de la realidad, o, utilizando una metáfora del libro, sueña con escapar de la jaula del leopardo<sup>10</sup> (Cortázar 258).

Bruno, el crítico de jazz, antagonista de Johnny, representa la mirada racional que clasifica la realidad y la reduce a datos o a coordenadas estables. Para Sosnowski, «Bruno y Johnny representan la dicotomía entre la perspectiva racional de la realidad y la intuitivo-sensual» (65). Dicho de otro modo, se trata de una oposición entre dos actitudes humanas o dos concepciones ontológicas: aquellos que llevan puesta la máscara y aceptan la alienación social, pues saben que sólo así sobrevivirán en el orden establecido, frente a aquellos que son fieles hasta la muerte (a su forma de sentir)<sup>11</sup> y cuyos deseos y sueños no están reprimidos por ninguna norma social, es decir, que eligen *vivir* frente a *sobrevivir*, exigen una dignidad en la existencia humana. Una lucha de opuestos susceptible de reproducirse, a su vez, dentro de cada individuo.

Johnny persigue salir del tiempo «lógico» en el que está instalado Bruno, para penetrar en el otro tiempo. Cuando le dice a Bruno «todo es elástico, chico» (Cortázar 224), alude a la empresa surrealista de la *entrevisión* de un no-espacio en el que el tiempo puede dilatarse al igual que los relojes dalinianos.

Johnny se mueve, a través de pasajes, entre la rigidez de las coordenadas lineales y la elasticidad de lo atemporal. En palabras de Sosnowski, la música de Johnny es un pasaje «entre el nivel humano que percibe físicamente y el suprahumano, que siente estéticamente» (62). Johnny intuye el «estrato mítico en el que todo forma parte de una sola unidad» (68) lo cual está nítidamente expresado en su afirmación, «en el pan es de día» (Cortázar, 1970, 246).

Johnny se niega a aceptar la medida impuesta por el reloj<sup>12</sup> que conlleva la desesperante fugacidad de la *entrevisión*: «no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta» (Cortázar, 1970, 267). Por eso, armado de su saxo, inicia una pelea contra el tiempo y abre un acceso a través del eón que su música genera. El eón es el tiempo que González Riquelme define como «desterritorializado» (41), la línea de fuga. Cortázar, en *Rayuela*, utiliza este concepto en el mismo sentido: «Entre el Ying y el Yang ¿cuántos eones?» (314).

La no-medida del eón, que puede definirse como una negación del tiempo lineal, se opone al tiempo «de las medidas estables [...] un tiempo que fija las cosas y a las personas» (González Riquelme 41). Bruno es ese tiempo lineal o cronos. Es la voz que se encarga de articular el eje temporal de la historia, contando los días entre las secuencias: la visita a Johnny en su habitación del hotel de la rue

<sup>9</sup> Cortázar dedicó el relato a la memoria de Parker y utilizó algunas de las anécdotas reales de su biografía, ubicándolas en París en lugar de en Nueva York. Vid. González Bermejo, 107.

<sup>10</sup> Cuando Johnny habla de la canción «del leopardo» de Ives Montand, se refiere a la canción *The cage*, en la que el leopardo encerrado se convierte en metáfora del hombre en busca de la salida (Vid. Cortázar, 1970, 258).

<sup>11</sup> Cortázar encabeza *El perseguidor* con la cita de *Apocalipsis* 2,10: «Sé fiel hasta la muerte».

<sup>12</sup> En el preámbulo a las «Instrucciones para dar cuerda a un reloj», Cortázar nos recuerda que cuando alguien nos regala esa medida del tiempo que se agarra a nuestra muñeca, «no te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj» (Cortázar, 1983, 23).

Lagrange; el encuentro con la marquesa, Boucaya y Gavoty en el estudio de Montparnasse; la crónica del concierto; la reunión del grupo de músicos en el bar Dupont; los incidentes de la grabación relatados por Art; el incendio en la habitación del hotel; visita a Johnny en el hospital; la sala de audiciones; nueva visita al hotel tras el fallecimiento de Bee; la reaparición de Johnny en el café De Flore; el paseo nocturno de ambos por París y finalmente el alejamiento de Johnny, cuya historia transcurrirá, a partir de ese momento, en Nueva York.

Johnny, sin embargo, es la percepción de todo aquello que escapa a una regularidad y a una medida, es el «agujero» en el continuo, la representación del arte en estado puro que Marcuse definió como aquel que llegaba a ser «surrealista y atonal» (141).

Debemos tener en cuenta que Cortázar escribió *El perseguidor* en el umbral de la década de los sesenta, en la que la improvisación y el happening —en todas las artes— cobraron gran protagonismo. Siguiendo esta tendencia, en los años sesenta, el jazz «se radicalizó e irrumpió en el espacio libre de la atonalidad», como afirma Peyrats (20).

Esa atonalidad surge cuando el arte escapa de su forma tradicional para explorar, proyectar... Es un arte en el que «el deseo se antepone al placer y lo frustra, porque el deseo le exige avanzar, buscar, negando por adelantado los encuentros fáciles» (Cortázar, 1970, 238). En *El perseguidor*, Bruno define el jazz de Johnny como una «construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora» (238).

La música crea temporalidad y esa temporalidad, señala González Riquelme, es múltiple en el caso del jazz, pues se trata de un estilo musical se compone de *beats* que pueden definirse como los acentos regulares del «tiempo pulsado» y de *off-beats* que son «una constante fuga del tiempo pulsado» (37) que permite introducir múltiples variaciones.

Así, «un improvisador de jazz pasa a través de las unidades estables de una pieza estándar y abre, una y otra vez, espacios “entre”: *off-beat*» (39). Esos espacios «entre», o líneas de fuga, en la línea de los eones, generan el espacio flotante en el que es posible concebir «un demasiado pronto y un demasiado tarde simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder» (41). Cortázar lo expresa con genial exactitud en una sola frase de Johnny, «esto lo estoy tocando mañana» (1970, 219 y 222).

El traslado ocurre porque la libertad del acto creador genera agujeros, y permite ver los que existen en la realidad cotidiana (Johnny los descubre en la mano o en el diario<sup>13</sup>). Es un juego de improvisación, una ceremonia del *happening*. Y, para Cortázar —así lo expresa en su texto «*What happens Minerva?*»—, «un happening es por lo menos un agujero en el presente; bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soportamos» (2007c, 10).

---

<sup>13</sup> «No había más que fijarse un poco, sentirse un poco, 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 como un colador colándose a sí mismo» (Cortázar, 1970, 244).

En su epígrafe del mismo libro, «*Take it or leave it*», Cortázar aclara que, cuando habla de jazz, habla de *take* —«riesgo implícito en la ejecución» (172)— y no de la progresiva y buscada seguridad del ensayo. Habla de una improvisación que abre la posibilidad de búsqueda en todas direcciones, trazando líneas que escapan de este tiempo para penetrar en el otro.

En *El perseguidor*, durante un paseo nocturno por París, Johnny le cuenta a Bruno su experiencia de contacto con lo atemporal en un concierto de Miles Davis, cuando sintió que se elevaba «y lo que había a mi lado era como yo mismo [...] sin tiempo, sin que después..., sin que hubiera después... por un rato, no hubo más que siempre» (Cortázar, 1970, 266). Para Bruno, estas consideraciones poéticas se convierten en delirios cuando Johnny irrumpe en otra de sus dislocaciones temporales: «Y sus cuerpos serán echados en la plaza de la grande ciudad. Hace seis meses» (260).

En esos momentos, Bruno es testigo de la enorme soledad que Johnny asume en sus fugas del tiempo, se pregunta «¿Cómo describir a Johnny cuando está de su lado, ya solo otra vez, ya salido?» (260). Johnny está solo con su música, ante la búsqueda de la supra-realidad. Está solo cuando monta en metro e inicia el traslado que lo introduce de lleno en el tiempo para llegar al no-tiempo, cuando toca el saxo, cuando contempla las urnas: «es terrible andar entre las urnas y saber que no hay nadie más, que soy el único que anda entre ellas buscando» (263). El músico reúne, en su batalla contra el tiempo, la angustia y la soledad existencial<sup>14</sup> y, por otro lado, el enfoque de esta soledad desde el humor irónico surrealista que «juega con la realidad y la engendra en consonancia con el deseo» (Picon Garfield 85).

La posibilidad, o más bien potencialidad utópica, de derrotar al tiempo a través de la música, también está reflejada en dos textos incluidos en *La vuelta al día en ochenta mundos*: uno de ellos dedicado a Thelonius Monk (figura representativa del *bebop*, junto a Charlie Parker) y otro a Louis Armstrong, «enormísimo cronopio». En ellos está expresado el acceso a lo atemporal: «ha pasado apenas un minuto y ya estamos en la noche fuera del tiempo» (Cortázar, 2007a, 24), y la fugacidad del contacto con el espacio de la utopía: «esa música que crea y que se deshace en el instante, como si supiera el precio terrible de esa maravillosa libertad que es la suya» (2007b, 20). La cualidad efímera del contacto con el eón implica que la puerta no llegue a abrirse del todo. Como afirma Sosnowski, «tocando, Johnny ve el otro nivel, el tiempo mítico del cuarto de hora en el minuto y medio» (69). Y cuando esto sucede, nace un puente entre las dos orillas y una finísima ranura que deja pasar la luz: «Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin» (Cortázar, 1970, 265).

Bruno es la alegoría del obstáculo a esa apertura, la obligatoriedad de permanecer en las coordenadas establecidas del tiempo lineal. Para Bruno, el desafío al cronos es una amenaza al orden, y el orden es lo que le hace mantener la «cordura», por eso, aunque percibe que en el discurso de Johnny hay una caricia a esa verdad del otro lado, no quiere seguirle a través del pasaje, porque, si se le hace mucho caso a Johnny, «vamos a acabar todos locos» (Cortázar, 1970, 246)

En *El perseguidor*, además de esta dialéctica *beat-off beat* o cronos versus eón, hay también una dialéctica individual paralela a la de Bruno-Johnny, pues la vida de Johnny es, en realidad, un continuo

<sup>14</sup> «El existencialista asume su soledad para trascenderla» (Cortázar, 1994b, 118).

*swing*, conformado por la tensión entre los espacios atemporales que crea con su música y el tiempo lineal en el que sucede, por ejemplo, la muerte de su hija: una sucesión del *off-beat* y el *beat*.

En *El perseguidor* encontramos, precisa Veiravé, «un proyecto de confrontar la cordura y la locura como respuesta metafísica que fluctúa entre la duda de los límites (o pasajes) de la razón y el irracionalismo» (203).

El texto que más claramente expresa la postura de Cortázar a este respecto es «estrictamente no profesional», en el que Cortázar afirma que el poeta es un «nadador entre dos aguas» (1978, 93) y se muestra contrario a todo gueto que mantenga una férrea separación entre la locura y la cordura, tal como las considera la doctrina psiquiátrica tradicional, defendiendo la capacidad del poeta para observar «muchas cosas convergentes y colindantes en términos como razón y locura» pues al estar «resueltamente instalado en la zona axial, su visión permeable le muestra todo proyecto de hombre por venir» (96). Desde la zona intermedia, el poeta puede ver la «integración fecunda y saltarina de componentes que vienen de los primeros grados de la razón y la sinrazón, allí donde hay un territorio común» (96).

El latido de *beat* y *off-beat*, la integración fecunda de componentes, se da también en la escritura de Cortázar: en el ensayo «Del cuento breve y sus alrededores», Cortázar afirma que la eficacia del cuento se crea con «la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros previstos» (2006<sup>a</sup>, 78). Esta técnica se hace visible sobre todo en los finales de sus cuentos, contruidos sobre «un esquema rítmico inflexible» (González Bermejo 102). Todo lo que el cuento es, depende de «ese *swing*, de ese movimiento pendular» (103) que también genera la belleza en el jazz y que podría resumirse en el concepto de que «el rigor y la libertad empeñan la fraternal y continua batalla del verso» (Cortázar, 2006c, 165). En los cuentos de Cortázar, hay líneas de fuga que abren intersticios y se mueven en el «entre», al igual que el improvisador de jazz. Como nos recuerda Goyalde Palacios:

Cortázar señala conexiones entre el jazz y la literatura, entre el *swing* y el ritmo de sus relatos, entre la improvisación y la escritura automática de los surrealistas, llegando a propugnar, por analogía con la música de jazz, toda una teoría de la escritura (484).

Entre los vínculos que Cortázar establece entre música y escritura, una de las afirmaciones más nítidas la encontramos en su texto «Elogio del jazz», escrito en 1948, Cortázar define este tipo de música como «el nacimiento continuo e inagotable de formas melódicas, rítmicas y armónicas instantáneas y perecederas, al igual que los juegos de la escritura automática y al dibujo onírico que llenaron la primera y más alta etapa del surrealismo» (2006b, 209). La actitud de los *jazzmen* negros que carecen de «servilismo» en su proceder musical es, para Cortázar, «la actitud poetista del siglo»<sup>15</sup> (215), la misma que él propone en su *Teoría del túnel*.

Por estas razones, es evidente la relación que establece Cortázar entre plano musical, literario y ontológico. Para el escritor, la principal aportación del jazz negro frente a una música tradicional o

<sup>15</sup> Para entender esta cita debemos acudir a la *Teoría del túnel* de Cortázar en la que se define la actitud poetista como «surrealista general, individualista, mágica, ahistórica y asocial». Subordina toda estructura a la poesía, y tendría las facultades del hombre que se adelanta a su época. *Vid.* Cortázar, 1994b, 110 y 116.

limitada por las normas, es la de ofrecer una «lección de contenido metafísico donde la música deja de ser un arte para convertirse en una prueba, la prueba del hombre» (2006b, 216).

El jazz escapa, por medio de su permanente *beat-off-beat*, hacia la atemporalidad; Cortázar lleva a cabo, en su prosa, esta misma empresa poetista, y lo hace a través de su propio *swing*, oscilando entre el eón y el cronos, entre la patafísica y la lógica, entre la realidad y la supra-realidad. No en vano, Italo Calvino le dedicó un acertado homenaje a Cortázar asegurando que dos almas se disputaban el «portaalmas» del escritor: «la una arroja un chorro continuo de imágenes pulsadas por el torbellino de lo arbitrario y lo improbable; la otra levanta construcciones geométricas obsesivas que se mantienen en equilibrio sobre la cuerda floja»<sup>16</sup>.

Bien podría ser la primera de esas «almas» el *off-beat* y la segunda el *beat* que generan el *swing* de la literatura cortazariana, a través del cual se expresa su metafísica. De hecho, en referencia a *El perseguidor*, González Riquelme afirma que Cortázar «despliega el jazz en su escritura, escribe *bebop*, expresa *bebop* en su narrativa» (44).

Con la expresión *bebop*<sup>17</sup> se hace referencia también a los intervalos que, en tiempos anteriores, se habían percibido como errores o disonancias, y cuya sonoridad rompe las normas tradicionales de la armonía. Es decir, podemos concebirlos como «saltos melódicos» (González Riquelme 38).

En opinión de Sosnowski, toda la música del protagonista de *El perseguidor*, Johnny Carter, es una preparación para el «salto» que romperá la puerta hacia esa otra realidad que anhela; por esta razón, Johnny se queda descalzo cuando toca *Amorous*, porque necesita tener un punto de apoyo para dar el salto e iniciar, una vez más, la persecución. El hecho de que, ante la percepción del tiempo mítico, abandone las responsabilidades de la realidad en la que vive, no se podría interpretar, entonces, como mera irresponsabilidad o locura, sino, más bien, como parte del trayecto. Pero «sus conquistas son como un sueño, las olvida al despertar cuando los aplausos lo traen de vuelta, a él que anda tan lejos viviendo su cuarto de hora de minuto y medio» (Cortázar, 1970, 239).

En un momento dado, Johnny cree, erróneamente, que ha encontrado un lugar<sup>18</sup> reservado para él en esas urnas que simbolizan lo atemporal y también el deseo de perdurar, porque

[...] el artista intenta duración transfiriéndose a su obra, haciéndose su propia obra, y lo logra en la medida en que deviene obra. Lo que cabría llamar la esperanza estética del hombre [...] el artista está sediento de «duración humana»; de permanencia en la tierra (Cortázar, 1946, 34).

Sin embargo, tras su primer contacto con la muerte, el fallecimiento de su hija Bee, el *jazzman* se ve obligado a asumir definitivamente su condición temporal, y en un momento dado, sentado al borde de un pretil metafórico, le confiesa a Bruno «no es culpa tuya no haber podido escribir lo que

<sup>16</sup> Afirmación de Italo Calvino, incluida en el reverso del volumen: *Cortázar, Obra Crítica / VI* (2006b).

<sup>17</sup> "El empleo de la quinta disminuida es fundamental en el *bebop*. Se trata de un intervalo que antes se percibía como equivocado o disonante. Un intervalo cuya sonoridad escapa a las normas tradicionales de la armonía" (González Riquelme 38).

<sup>18</sup> "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 como sé muy bien que estaban las otras", le dice Johnny a Bruno (Cortázar, 1970, 243).

yo tampoco soy capaz de tocar [...] Y si yo mismo no he sabido tocar como debía, tocar lo que soy de veras...» (Cortázar, 1970, 263).

En el texto ya mencionado, «La vuelta al piano de Thelonius Monk», Cortázar utiliza la metáfora del río para expresar el traslado a través de la música: «cruzaremos un río, habrá otro tiempo, el óbolo está listo» (23).

Desde el punto de vista simbólico, el río separa dos estados, dos territorios: «el mundo fenomenal y el estado incondicionado, el mundo de los sentidos y el estado de desapego» (Chevalier 885). París, surcada de puentes que cruzan el Sena, supone la representación perfecta de la llamada múltiple del paso al otro lado. El agua, símbolo, entre otras cosas, del espíritu aún inconsciente, como indica Saldaña<sup>19</sup>, le recuerda a Johnny —a la altura del muelle Quai de Conti que curiosamente había recibido, en el pasado, el nombre de «muelle de la Unión»— que se halla al borde de la unidad, al borde de un puente que es el paso de una fase a otra, pero sin cruzarlo, porque no puede trascender su estado temporal para penetrar en lo atemporal.

Podemos ilustrar este concepto a través de una cita de Marcuse: «el hecho brutal de la muerte niega de una vez para siempre la realidad de una existencia no-represiva» (73). Por ello la muerte de su hija pequeña, Bee, e para Johnny la condena definitiva, la jaula que lo recluye sin indulgencia alguna en su condición de ser temporal, circunscrito al dolor y a la finitud, sometido a los esquemas represivos de la temporalidad lineal que certifican el fracaso en la conquista del tiempo. La muerte es, por tanto, la expresión más dura de la realidad empírica.

Como único desahogo, Johnny insulta a los amigos que acuden a darle el pésame, todos ellos participantes de su última grabación —titulada, incidiendo más en la ironía, *Amorous*—. Se trata de una protesta desgarrada, desesperada, contra el tremendo servilismo al tiempo. Su insulto se dirige a los representantes de una verdad que él se niega a admitir (Sosnowski 73). Y late fulgurante, no sólo en el insulto de Johnny sino en su actitud general, una acusación soslayada. Desde la perspectiva de Bruno, «es increíble que un hombre sin grandeza se tire de esa manera contra la pared. Nos denuncia a todos con el choque de sus huesos, nos hace trizas con la primera frase de su música» (Cortázar, 1970, 252).

Finalmente, cuando el músico ha de enfrentarse a su propia muerte, se rinde ante el enorme sufrimiento que le produce la imposibilidad de llegar al estrato atemporal, no humano, y asumiendo que ha de morir como tal, pide: «Oh, hazme una máscara» (270). La máscara que hubiera necesitado para sobrevivir en el tiempo; para empequeñecerse hasta encajar en la jaula del leopardo.

---

<sup>19</sup> «El agua es la mejor imagen para simbolizar el inconsciente —como este, el agua surge de lo oscuro, en su caso, de las entrañas de la tierra— no solamente como caos original sino también como madre creadora, nutriente y aniquiladora» (Saldaña, 2003, p. 122).

## Bibliografía

- ANDRADE, Alecio y Julio CORTÁZAR (Texto de Julio Cortázar). *París: ritmos de una ciudad*. Barcelona: Edhasa, 1982.
- ARONNE-AMESTOY, Lida. *Utopía, paraíso e historia. Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*. Purdue University Monographs in Romance Languages. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's publishing company, 1986.
- BANCQUART, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*. París: Éditions Seghers, 1972.
- CORTÁZAR, Julio. *Cartas a los Jonquières*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- CORTÁZAR, Julio. «Del cuento breve y sus alrededores» *Último round*. México: Siglo XXI, 2006a.
- CORTÁZAR, Julio. «Elogio del jazz», *Cortázar, Obra crítica/VI*. Ed. Saúl Yurkiévich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006b.
- CORTÁZAR, Julio. «El laberinto, por Martín Alberto Boneo». *Cortázar, Obra crítica/VI*. Ed. Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006c.
- CORTÁZAR, Julio. «Estrictamente no profesional». *Territorios*. México: Siglo XXI Editores, 1978.
- CORTÁZAR, Julio. *Historias de Cronopios y de famas*. Madrid: Alfaguara, 1983.
- CORTÁZAR, Julio. «La urna griega en la poesía de John Keats». *Revista de Estudios Clásicos*, tomo II, Universidad Nacional de Cuyo, 1946.
- CORTÁZAR, Julio. «La vuelta al piano de Thelonius Monk». *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI, 2007a.
- CORTÁZAR, Julio. «Louis, enormísimo cronopio». En *La vuelta al día en ochenta mundos*, 2007b.
- CORTÁZAR, Julio. «Para una poética». En: *Julio Cortázar. Obra crítica /II*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, 1994a.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición Crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- CORTÁZAR, Julio. *Teoría del túnel*. En *Julio Cortázar. Obra crítica/I*. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid: Alfaguara, 1994b.
- CORTÁZAR, Julio. «What happens Minerva?». En *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI, 2007c.
- GOIALDE PALACIOS, Patricio. «Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar», *Musiker* n.º 17 (2010): 483-496.
- GOLOBOFF, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- GONZÁLEZ RIQUELME, Andrés. «La máquina musical en *El perseguidor*, de Julio Cortázar». *Acta literaria* n.º 28, Universidad de Concepción Chile, (2003): 33-44.
- HARSS, Luis. «Cortázar o la cachetada metafísica». *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, (1981), 9.ª ed.: pp. 252-300.
- HERRÁEZ, Miguel. *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Barcelona: Editorial Ronsel, 2003.
- KOHUT, Karl. *Escribir en París*. Frankfurt/Main: Klaus Dieter Vervuert, 1983.

MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

PERA, Cristóbal. *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*.  
Bern: Editorial Científica Europea, 1997.

PEYRATS, Pilar. *Jazzuela: Julio Cortázar y el jazz*. Barcelona, Pilar Peyrats Lasuen (ed.), 1999.

PICON GARFIELD, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos, 1975.

SALDAÑA, Alfredo. *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria*. Zaragoza: Trópica, 2003.

SHAFFER, José P. *Los puentes de Cortázar*. Buenos Aires: Nuevohacer, 1996.

SOSNOWSKI, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noé, 1973.

VEIRAVÉ, Alfredo. "Aproximaciones a *El perseguidor*". *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*.  
Ed. Lagmanovich. Barcelona: Hispam, 1975.