

JULIO CORTÁZAR Y EL JAZZ. SINCRETISMO Y AMÉRICA.

ARACELI ABRAS DANERI

[...] habrá que transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales:
de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre
(Cortázar, en Alazraki, 1994: 385).

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Araceli Abras Daneri
ISBN: 978-84-9163-858-2
URI: <http://hdl.handle.net/10481/51136>

El doctorando / The *doctoral candidate* [**María de Araceli Abras Daneri**] y los directores de la tesis / and the thesis supervisor/s: [**Ángel Esteban del Campo**]

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

/

Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha / Place and date:

Granada, 11/11/17

Director/es de la Tesis / *Thesis supervisor/s*;

Doctorando / *Doctoral candidate*:

Ángel Esteban del Campo

María de Araceli Abras Daneri



Firma / Signed

Firma / Signed

ÍNDICE

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS.	página 5
CAPÍTULO I	
INTRODUCCIÓN: CAMPO TEÓRICO-METODOLÓGICO.	
I. CULTURA E IDENTIDAD: CRÍTICA DE LA CULTURA Y CONTRACRÍTICA LATINOAMERICANA.	página 6
II. LA COLONIZACIÓN ESPACIO-TEMPORAL DE LA ACADEMIA: LA LETRA, LOS NOMBRES: RELOCALIZACIONES.	página 9
III. ILUSTRACIÓN Y SUBALTERNIDAD.	página 34
IV. BOOM Y REALISMO MÁGICO.	página 39
V. LA RAZÓN COMO CENTRO EJECUTOR.	página 44
VI. JULIO CORTÁZAR, CRÍTICO LATINOAMERICANO.	página 48
CAPÍTULO II	
I. RAÍCES Y ORÍGENES. UNA GÉNESIS DE LAS INFLUENCIAS DE PENSAMIENTO EN CORTÁZAR.	página 67
II. RECURSOS: SUEÑO, JUEGO, HUMOR.	página 83
III. ABSOLUTO Y LENGUAJE ARTÍSTICO.	página 93
IV. REVOLUCIÓN DEL LENGUAJE.	página 98
V. TERRITORIOS. LO FANTÁSTICO.	página 104
VI. ANALOGÍA.	página 117
VII. TIEMPO Y TEMPO.	página 126
CAPÍTULO III	
I. SINCRETISMO.	
ÁFRICA Y LA ORALIDAD: TRADICIONES DEL JAZZ.	página 133
II. MESTIZAJE Y UTOPIA.	página 137
III. ACADEMIA Y ORALIDAD.	página 141
IV. EL JAZZ.	página 146
V. REPRESENTACIONES DEL JAZZ: JAZZ TALKS.	página 181
CAPÍTULO IV	
I. OTREDAD, ORALIDAD COMO SUSTRATO.	
CORTÁZAR Y EL SINCRETISMO.	página 203

II. JAZZ Y LITERATURA: EN CORTÁZAR.	página 215
III. RAYUELA.	página 244
IV. PRESENCIA, "EL PERSEGUIDOR". EL OTRO. EL JAZZ.	página 254
CAPÍTULO V	
I. EXILIO Y REVOLUCIÓN.	
LENGUA Y LENGUAJES.	página 303
II. LA UTOPIÍA Y LA CRÍTICA.	página 313
III. COMPROMISO Y LITERATURA.	página 337
CAPÍTULO VI	
EPÍLOGO Y CONCLUSIONES PARCIALES Y TOTALES.	página 351
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	página 361

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Este trabajo va dedicado a mi madre, que me enseñó que el tiempo no existe y que la vida hay que soñarla despierto para que ocurra. Sin ella, nada hubiera sido posible.

Gracias a los míos que siempre me han alentado en mis estudios e investigaciones. En primer lugar a mi hermano que es mi fuerza. A mi padre que me transmitió el amor constante a la celulosa y a Matí por hacer crecer mi familia. A mi abuela que me ha enseñado tanto con su experiencia y su cariño. A mi tía Cati, a Dana y a Elizabeth M. Harknett que los tengo siempre presentes. A mis abuelos y a Kavulinski que me hizo una cabaña y animaba mis vocaciones. A Blue que es mi corazón y a Red, a Laskmi y Darti, que siempre tienen una sonrisa para mí. A Sergio Hernández Jiménez, por toda su paciencia y amor. Porque no hay páginas suficientes para escribir lo que tengo por agradecerlos.

A Amalia Balaguer por las charlas infinitas, por su amistad incondicional y por poder contar con su apoyo siempre, pero también por sumar además el consejo y la ayuda de su familia a la que también tengo por agradecer. A Soraya Castillo Lombardo por todas las horas llenas de risas y por todos los días de facultad desde antes del amanecer hasta después de haber anochecido. Por Jakobson que huyó por los montes de Siberia. A Inmaculada Manzano Romero por el pensamiento crítico aplicado a la actitud en la vida y a Ana Amezcua por crecer conmigo, igualmente a Miguel García López. A Jorge L. Lusarreta porque nunca podré darle toda la amistad que quisiera pero sabe que la tiene. A Mies, Maki y Panonika por estar allí. A Carlos Sánchez Redondo, Ciliebro, por la libertad que me enseñaste. A la capitana Barea. A Manuel J. Romero, Pablo Fernández y Rosa Quirantes, porque siempre pesa más el cariño que las diferencias y las distancias entre nosotros. A Lourdes Granger que nunca me pierde la pista. A F. Javier Llorente por convertirse en familia y a Davico. A Javier Llorente, in memoriam. A Paco y Antoñita, por estar siempre cerca y contagiarme vuestra alegría.

A Mercedes Cortés Darias por poner el primer granito de arena en mi desierto y enseñarme a caminar. A Irene Melfi Svetko que me transmitió sus valores y su fuego, y sus ascuas siempre vivirán en mí. A Javier Pérez de la Cruz que me hizo mirar el otro lado de las cosas y descubrir mundos remotos todas las tardes de viernes. Muy especialmente a mi padrino Antonio Enrique, hermano capricornio, que me regaló mi primer libro y me dijo muy temprano y muy claro que tenía que leer todos los que pudiera y que para escribir solo hacía falta una razón verdadera. A Amparo Oliver Vargas porque todos los días aprendí algo nuevo con ella. Y a M^aLuz Concha, porque sin ella los dolores de cabeza habrían sido muchos más y siempre está para mí por océanos o kilómetros que haya por medio.

A mis profesores y maestros Miguel D`Ors, José Antonio Fortes, Miguel Ángel García, Andrés Soria Olmedo y Juan Varo. A mi director Ángel Esteban, porque el amor a Latinoamérica se lo debo a él y porque pasito a pasito al fin hemos llegado hasta aquí. A Ángela Olalla que me enseñó otra vez a leer. A José Andrés Molina Redondo que me presentó a Chomsky y siempre resolvía mis dudas de lingüística con un cigarro al sol en los patios de ese edificio que es mi facultad. A Manuel Cáceres por las clases de teoría y crítica literaria a las tres de la tarde. Igualmente a Vicente Sabido, porque "si no estudiamos nosotros estas cosas, ¿quién lo hará?", los tres in memoriam siempre. A M^aJesús Bedmar por confiar en mí antes de conocerme y a Francisco Linares por su tiempo y buena disposición. A Alain Sicard y a Jacques Chesnel que escucharon conmigo la misma música que compartieron con Cortázar y me acercaron más a él. A Alvin Smith que me acogió y me enseñó a distinguir el racismo y a levantarse y a levantarlo todo después de los huracanes. A todas las personas que han hecho posible esta investigación y que de un modo u otro me alentaron.

Por supuesto a Julio Cortázar siempre, a Thelonious Monk, a Charles Mingus y a Charlie Parker. Pero también a E.A. Poe. A Berlín, a Nola y a Atarfe, por sus distintas luces.

A ti, lector, que acaso rescates esto cuando seamos ceniza.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN: CAMPO TEÓRICO-METODOLÓGICO.

[...] una antropofonía es la denuncia imperfecta y desesperada del *establishment* de las letras, a la vez espejo y pantalla de otro *establishment* que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada (Cortázar, 1967: 3).

I. CULTURA E IDENTIDAD: CRÍTICA DE LA CULTURA Y CONTRACRÍTICA LATINOAMERICANA.

Al tener como premisa la idea de América, que no es poco compleja, hemos considerado valorar en primera instancia su naturaleza cultural sincrética al norte y al sur: algo que, de algún modo, nos parece que comparten Cortázar y el jazz. A este respecto, consideramos ese carácter de *mixture* del que habla Peter Wade:

[...] in Latin America generally blacks were freed more frequently than in the southern US; race mixture was more common; and the products of that mixture were recognised as socially distinct from their parents. In contrast, in the US, freedom for blacks was limited and highly controlled; race mixture occurred, but was repressed; (Wade, 1997: 50).

La coexistencia de culturas en espacios sociales de opresión se sustenta en los diversos sustratos que quedan patentes en la esfera cultural americana al norte y al sur. Igualmente, y como parte de esa esfera cultural, hemos tratado de aplicar esa noción a las artes que la conciernen desde su realidad específica. A menudo esta realidad corresponde al espacio entre la marginalidad y la generación de estéticas híbridas que abandonan los espacios límite de las tradiciones del arte sin existir un único soporte que sustente la trama más allá del lenguaje creativo que oscilará entre la apertura y el hermetismo comunicativo, nuevas conquistas simbólicas, paradigmas y perspectivas, tanto en el caso del jazz como de Cortázar.

Gilberto Giménez en su texto “La cultura como identidad y la identidad como cultura” establece como simbiótica la relación entre ambos términos. Define como primera función de la identidad el marcar fronteras entre un “nosotros” y un “los otros” por medio de rasgos culturales distintivos: “[...] la identidad no es más que el lado subjetivo (o, mejor, intersubjetivo) de la cultura, la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros actores” (Giménez, 2003: 1).

Ya Habermas estudia la identidad de forma cualitativa. Es decir, manifestada en y por los procesos de interacción y comunicación social (Habermas, 1987: Vol. II: 145). Pero Giménez explica que donde antes se entendía *cultura* como “modelos de comportamiento”, a partir de Clifford Geertz se entiende como “pautas de significados”, restringiendo la cultura al ámbito de los hechos simbólicos. En *La interpretación de las culturas* Geertz cita a Max Weber para afirmar que la cultura se presenta como una “telaraña de significados” (Geertz, 1992: 2). Estos significados son compartidos y relativamente duraderos y suelen implicar sentido emocional o emotivo como ocurre en el campo de lo espiritual y religioso.

Giménez explica que la cultura no es un terreno estable, sino que presenta zonas de persistencia y zonas de cambio. Como indican otros autores también, los significados culturales se objetivizan en forma de “artefactos”, comportamientos observables o “formas culturales” (Thompson, 1998: 202 y ss). Estas “formas culturales” se interiorizan en forma de “habitus”, de esquemas cognitivos o representaciones sociales; es aquí donde Bourdieu distingue una relación de retroalimentación en su tesis clásica: las formas interiorizadas provenientes de las experiencias comunes y compartidas son mediadas por las formas objetivadas de la cultura, mientras que estas no se explican sin los esquemas cognitivos (Bourdieu, 1985: 86)¹. Su tesis permite considerar la cultura como interiorización, no existiendo sujeto sin cultura, ni cultura sin sujeto. Así, Giménez define la cultura como operadora de diferenciación:

¹ En el mismo año que lo nombraran director del Centro de sociología Europea. Utiliza la teoría de la dominación y el método del razonamiento aplicado por la filosofía analítica del lenguaje para estudiar las relaciones de poder que se mezclan en las relaciones comunicativas.

[...] las identidades se construyen [...] a partir de la apropiación, [...] de determinados repertorios culturales considerados simultáneamente como diferenciadores (hacia afuera) y definidores de la propia unidad y especificidad (hacia adentro). Es decir, la identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos (Giménez, 2003: 5).

Apunta Giménez que ya Wallerstein señala como función fundamental de la cultura la diferenciación de unos grupos de otros (Wallerstein, 1992: 31-55); representando la cultura el conjunto de rasgos compartidos dentro del grupo o no compartidos fuera de él. Por lo que implica que la identidad es en sujetos individuales, dotados de conciencia, memoria y psicología propias: “[...] y por analogía de los actores colectivos, como son los grupos, los movimientos sociales, [etc.]” (Giménez, 2003: 6). En este sentido las teorías de la identidad se inscriben en la teoría de los actores sociales, del ámbito de las teorías de acción que parten del postulado weberiano² de “acción dotada de sentido”.

Las categorías de los grupos de pertenencia son según la sociología, la clase social, la etnia, las colectividades territoriales, la edad y el género. La pertenencia social implica compartir modelos culturales de estos colectivos, así es cómo la identidad individual se traslada a la cultura colectiva. Ambas, la identidad colectiva y la individual, comparten ciertos rasgos: son operadoras de diferenciación del entorno, de definición de los límites propios, de contextualización y de perduración temporal del sentido (Sciolla, 1983: 14).

Giménez cita a Melucci para explicar el involucramiento emocional en la identidad colectiva como parte esencial para la integración en el grupo (Melucci, 2001: 70). Esto es lo esencial, importando menos si los rasgos fundamentales de una cultura son modificados históricamente, lo que la definirá será no perder sus fronteras en cuestiones de identidad: “Por ejemplo, un grupo étnico puede adoptar rasgos culturales de otros grupos, como la lengua y la religión, y continuar percibiéndose (y siendo percibido) como distinto de los mismos” (Giménez, 2003: 18).

² Para Weber, una acción es una conducta con sentido, bien personal, bien social; en el segundo caso implica y afecta a otros y distingue cuatro formas o caminos posibles: la tradición o costumbre, la afectivo-emocional, la racional-ética, o acciones con finalidad.

II. LA COLONIZACIÓN ESPACIO-TEMPORAL DE LA ACADEMIA: LA LETRA, LOS NOMBRES: RELOCALIZACIONES.

Los conocidos como *Cultural Studies* en la producción intelectual y académica anglosajona han revisado desde un punto de vista poscolonial la producción que de un modo u otro se explica por la existencia histórica de una periferia respecto de un centro-metrópolis en un contexto de colonización histórica en la que occidente tiene la hegemonía en el sentido en el que hablaba Benjamin.

Estos estudios culturales aglutinan en su perspectiva elementos de autores anteriores. De Althusser toman la visión marxista-estructuralista y el término “ideología” para explicar la reproducción social de la cultura. De Gramsci el término “hegemonía” extendiendo su alcance de las clases a las etnias, géneros y modos de consumo. Mattelart indica que también toman de Barthes el método lingüístico para afrontar las lecturas ideológicas (Mattelart, 1997: 73) y también el estructuralismo de Lacan; la deconstrucción de Derrida. Más tarde, ya en los años 80 y cuando todas estas orientaciones y perspectivas se encuentran institucionalizadas -por cuanto autorizadas desde los centros académicos de mayor prestigio-, se centran en las identidades sociales, los *massmedia* y la cultura popular, encauzándose en estudios de recepción y consumo.

Frente a estos estudios, veremos cómo se posiciona la crítica. Para empezar, Mignolo por un lado considera que tras la guerra fría surgen diferentes tipos de teorías respecto a la modernidad según su lugar de enunciación. La posmodernidad como crisis del proyecto en primera instancia. Aquí se entiende a Foucault y la producción de discurso como “representación significativa” condicionada por los contextos de producción: “nombrar instituye porque genera mecanismo de producción, circulación, control y delimitación de los discursos y prácticas” (Foucault, 1980 apud. Mato: 2001: 23). Así la civilización occidental se constituye como idea y relato que después será disputa y crítica al eurocentrismo y al poscolonialismo. En esta línea siguen Lyotard, Derrida y Jameson. Por otro lado para Mignolo están las teorías poscoloniales desde las independencias nacionales

y el posoccidentalismo de los autores latinoamericanos como él herederos de la idea de “Nuestra América” de Martí (Mignolo, 2007: 51-71).

Walter Mignolo alumbró desde los nombres de América como lo hicieron otros también como Gabriel García Márquez o Eduardo Galeano. Mignolo entiende el término "América" -y su campo semántico-, inscrito en una dialéctica histórica. Además lo contrapone al resultado de los *Cultural Studies* que supone la obra *Orientalism* de Said. Entiende el occidentalismo como la anexión de la diferencia:

[...] las “Indias Occidentales”, el “Nuevo Mundo” y finalmente, “América”, son las sucesivas palabras claves de macrorelatos del Occidentalismo para expandirse. Las diferencias radicales entre el Occidentalismo y Orientalismo son, primero, que el Occidentalismo comienza a gestarse a fines del siglo XV con la emergencia de las “Indias Occidentales” en el panorama de la cristiandad europea; segundo, que el “Occidentalismo”, a diferencia del “Orientalismo”, es el discurso de la anexión de la diferencia más que de la creación de un opuesto irreductible: el “Oriente”. Precisamente, “Indias Occidentales” es el nombre que anexa la diferencia al Estado y es el nombre que se mantiene en todo el discurso legal del imperio hasta su caída. “Nuevo Mundo” y “América” comienzan a articularse más tarde como discurso de la “cultura”, mas no como discurso del “Estado”. Lo que le da, finalmente, un lugar especial a “América” en el discurso del occidentalismo es que la reconversión de las “Indias Occidentales” a “América” en el discurso del segundo colonialismo (Francia, Inglaterra), que corresponde a la etapa de formación de los estados nacionales y de la distinción entre “América Latina” y “América Sajona”, nunca hizo de “América” algo semejante a la “otredad” (Mignolo, 1998: 11).

Mignolo distingue tres momentos en el occidentalismo: uno primero de los relatos que legitiman la conversión de los indios cuando el imperio hispánico y que se prolonga hasta finales del XVIII; uno segundo iniciado por la ruptura del occidentalismo basado en el primer relato, el de “las Indias Occidentales”, para tomar un nuevo término introducido por nuevos imperios potenciales emergentes que construyen nuevos relatos de “América”. Los nuevos relatos de estos imperios, desplazan finalmente el dominio del occidentalismo de España a Francia y Alemania según apuntan también otros autores, entre los que Mignolo

destaca a Anthony Padgen. Este explica que hay dos personalidades centrales en la configuración del nuevo relato de occidente: Humboldt y J.F. Lafitau; y que en ambos se entiende el progreso como un paradigma temporal en el que evolucionamos como humanidad de lo primitivo a lo civilizado (Padgen, 1982). Apunta Mignolo a Johannes Fabián entre paréntesis para señalar cómo Occidente ha creado su paradigma del tiempo basado en el espacio (Fabian, 1983: 11-12).

A lo largo de la historia Occidente trata de comprender -cuando no *aprehender*-, “América” como término y como realidad. Como término puede resultar reveladora la cuestión delimitadora de los nombres en el continente americano. Así apunta Cortázar en *Argentina: años de alambradas culturales* cuando dice: “[...] Estados Unidos de Norteamérica (y no de América, como tantas veces traducen ellos y sus escribas el nombre de su nación)” (Cortázar, 2006: 978).

Mónica Quijada explica que "América Latina" fue propugnado como término opuesto a "América anglosajona" para la región, para muchos a partir de las "*Lettres sur l`Amérique du Nord*" de Michel Chevalier. Este sociólogo francés que impone el término en 1836, justifica la presencia francesa en América como parte esencial en su composición tras viajar por el norte y el centro de la región. Resulta evidente lo eurocéntrico del término -y de la actitud-, al negar las culturas de origen no latino y ahora designadas como "latinoamericanas". Se explica que el término haya terminado acogándose más tarde por parte de estos mismos colectivos porque hay un trasvase de significado. Con Chevalier se traducen las tendencias imperialistas de Francia en el momento, a quien las adhesiones americanas suponían una fuente de recursos para su desarrollo industrial y una contención para la competencia colonialista desde el norte anglosajón. Francia llamaba a la unión de "los pueblos latinos" desde una visión de la historia como un enfrentamiento entre culturas. Así, Chevalier se apoya para su legitimación de la invasión en una dualidad de "razas", latina por un lado y germana-anglosajona por otro. Con la invasión francesa de México se encontraban dos posturas: simpatía entre la élite criolla y detracción por quienes al final asimilan el término para las propias reivindicaciones como pueblo tras ver cómo

Washington operaba en Centroamérica (Panamá, Nicaragua...) y lo que supuso la guerra de Texas y la pérdida de territorios mexicanos:

Muchos se preguntaban, al verles actuar en Centro-América, si esa política expansionista no continuaría hasta el Cabo de Hornos. Este conjunto de sentimientos negativos llevó a que muchos hispanoamericanos volvieran los ojos hacia el viejo sueño unionista del gran Libertador, Simón Bolívar (Mónica Quijada, 1998: 600-605).

La autora señala que autores como Torres Caceido ya en 1850 están escribiendo acerca de la necesidad de estrechamiento de relaciones de las repúblicas sudamericanas frente a los avances de EE.UU. En su caso lo reitera en 1856 con el poemario *Las dos Américas*. Según Mónica Quijada, el éxito del término "América Latina" tuvo que ver con lo que ofrecía a los hispanoamericanos. Un espacio propio que permitía el desarrollo de su paradigma cultural:

[...] un espejo en el que todos los fragmentos podían reunirse en un nivel de integración superior y universalmente válido. Ninguna denominación anterior o posterior -América Española, Hispanoamérica, Gran Colombia, Iberoamérica- podía ofrecer tanto en un siglo que se caracterizo, precisamente, por aspirar a la universalidad del progreso indefinido, al tiempo que se esforzaba por integrar las poblaciones heterogéneas en un nivel superior y homogéneo -la "nación"- para convertirlas en legítimas depositarias de la soberanía del Estado (Quijada, 1998: 615).

Respecto a la cuestión de los nombres de América Mignolo recuerda cómo Edmundo O`Gorman desmonta los tópicos desde dos títulos de sus obras: *La idea del descubrimiento de América* (1955) y *La invención de América* (1958). Estas ideas son paralelas al relato de la tecnología y modernidad y Humboldt seguirá vigente en los centros institucionalizados metropolitanos -e incluso nacionales-, tras los movimientos de independencia y el ya presente discurso anti-occidental americano que pone de relieve Fernández Retamar en su famoso ensayo *Calibán* de 1971; no será hasta los estudios de área que estos discursos no empiecen a perder su vigencia, -aunque para nada de forma definitiva-, en los centros de producción crítica.

Mignolo recoge toda la contracrítica latinoamericana y rescata para proponerlo como término idóneo la idea de “posoccidentalismo” que ya apuntara Fernández Retamar en “Nuestra América y Occidente” (1976). El término se ubica a propósito de las relaciones que había venido habiendo entre Latinoamérica y Europa hasta un momento dado, y Latinoamérica y Norteamérica a partir de 1898:

[...] la palabra-clave aparece [...] como una consecuencia lógica de su revisión del pensamiento en América Latina desde el siglo XIX. [...] no es una mera cuestión de verdad histórica, sino de categorías geoculturales y sus relaciones con el conocimiento y el poder. [...] el repaso histórico que hace Fernández Retamar del pensamiento de América Latina desde el siglo XIX hasta 1976, muestra que una de las preocupaciones fundamentales fueron las relaciones entre América Latina y Europa, al menos hasta 1898, y las relaciones entre América Latina y América sajona desde y a partir de 1898 (Mignolo, 1998: 2).

Como veíamos con Spivak, años antes ya Retamar considera el occidentalismo como concepto, ligado a la lucha de clases y a la cuestión étnica seguidamente; explica Mignolo que es a partir de la independencia haitiana y estadounidense que empieza a gestarse el discurso occidentalista que tan diferente será del orientalismo:

La cuestión étnica le permite a Retamar introducir una ruptura fundamental en el relato histórico de las Américas, cuyas consecuencias no se han explotado todavía, quizás debido a la hegemonía del legado colonial hispánico en la construcción de categorías geoculturales en América. “Nuestra América”, que Retamar elabora partiendo de Martí, se articula como palabra-clave y como categoría geocultural a partir de la primera independencia, la independencia haitiana. Las consecuencias que no se han explotado son precisamente la de pensar “América” no sólo a partir de las independencias de los países hispánicos (o iberoamericanos, incluyendo a Brasil), sino de la independencia haitiana, lo cual muestra la importancia del colonialismo francés en la configuración geocultural de las Américas. Pero aún antes, la independencia de Norteamérica (1776) es la que abre las puertas para la expansión de la categoría de “occidente” a “occidentales Americanos”, que conducirá luego a la palabra-clave de “hemisferio occidental”. Esto es, las “Indias Occidentales” de las colonias

hispánicas van dando lugar, paulatinamente, al “Hemisferio Occidental”; una trayectoria ideológica y geocultural, sino opuesta, al menos significativamente diferente al “orientalismo (Mignolo, 1998: 4).

Así Mignolo delimita los términos que rescata de una tradición muy asentada para proponerlos como vigentes y recalcar que es desde el pensamiento posoccidental desde donde la crítica al colonialismo es posible:

[...] Posoccidentalismo, repitamos, concebido como proyecto crítico y superador del occidentalismo, que fue el proyecto pragmático de las empresas colonizadoras en las Américas desde el siglo XVI, desde el colonialismo hispánico, al norteamericano y al soviético (Mignolo, 1998: 8).

Mignolo retoma el término “posoccidentalismo” para referirse a una crítica en guardia ante la crítica tradicional europea, sobre todo la hispánica y la posmodernidad o poscolonialidad anglosajona, del lado estadounidense ante todo: “América Latina como una entidad geocultural creada por los diseños imperiales, que se fue configurando conflictivamente en ese mismo proceso de occidentalización” (Mignolo, 1998: 4). Data en 1918 el comienzo de los postulados posoccidentales en América Latina y cita autores como Mariátegui, O`Gormann, Fernando Ortiz, Zea, Kusch, Dussel o Darcy Riveiro, como los que desacreditan el discurso eurocéntrico que legitimó el proyecto colonialista y hegemónico que contrajo la modernidad construyendo occidente como el centro en sí mismo y el resto como la otredad (Mignolo, 1996: 679-696).

Esta otredad es asimilada o rechazada por el discurso occidentalista que en caso de asimilarla la reconfigura primero convirtiéndola en un producto propio ya desligado de su origen. Esto es lo que enfrenta Cortázar en su literatura y el *bebop* en su producción musical con sus muchos nombres.

Respecto a la Academia, Moreiras por su parte especifica que los estudios poscoloniales, los *Cultural Studies* o los estudios de área no se pueden entender como “teoría antiglobal”, sino al contrario; y cita a Vicente Rafael para explicar que estas disciplinas están configuradas desde un paradigma concreto y no desde un punto de vista crítico imparcial:

Los estudios de área nunca fueron concebidos como teoría antiglobal. Por el contrario, en palabras de Vicente Rafael, “desde el fin de la segunda guerra mundial los estudios de área han estado integrados en marcos institucionales más amplios, que van desde las universidades a las fundaciones, y que han hecho posible la reproducción de un estilo de conocimiento norteamericano orientado simultáneamente hacia la proliferación y el control de orientalismos y críticas al orientalismo” (Rafael, 1994: 91). Tal proyecto siguió una lógica integracionista en la que la “función conservadora” de los estudios de área, esto es, segregar diferencias, se hizo coincidir con su “función progresista”, esto es, sistematizar la relación entre diferencias dentro de un conjunto flexible de prácticas disciplinarias bajo la supervisión de expertos vinculados entre sí por su búsqueda común de conocimiento total” (Ibid., 96). De esa forma un proyecto secretamente imperial vino a unirse al proyecto epistémico de superficie: “el estudio disciplinado de los otros funciona en última instancia para mantener un orden nacional pensado como correlato del orden global (Moreiras, 1998: 1).

En este proyecto *epistémico* globalizador, la diferencia del conocimiento latinoamericanista es utilizada para explicar un paradigma cultural otro e incluirlo en las glosas del conocimiento occidental bajo sus parámetros y etiquetas:

[...] el conocimiento latinoamericanista aspira a una forma particular de poder disciplinario que hereda del aparato de estado imperial. [...] Nacido de una ideología de diferencialismo cultural, su orientación básica persigue la captura de la diferencia latinoamericana para liberarla en el corral epistémico global. Funciona pues como máquina de homogeneización, incluso cuando se autoentiende en términos de preservar y promover diferencias. A través de la representación latinoamericanista, las diferencias latinoamericanas quedan controladas, catalogadas y puestas al servicio de la representación global. Así es como el conocimiento latinoamericanista, entendido en este primer sentido, quiere su propia muerte, al trabajar para transfigurarse en su propia negación, o para disolverse en el panóptico (Moreiras, 1998: 5).

Así entiende Moreiras el Latinoamericanismo poscolonial como una “práctica epistémica antiglobal” que, articulando “contraimágenes”, intenta constituir una instancia teórica opuesta a las “formaciones imperiales de conocimiento” (Moreiras, 1998: 3). Como ocurre

con la producción de Cortázar y con la de los músicos del jazz: a través de la expresión artística se contrarresta lo que hasta entonces quedaba glosado en unos términos, formas y límites ajenos al de su origen.

En este sentido, con los *Cultural Studies*, Nelly Richard lee por un lado la intención de democratización del conocimiento, dando pie a la entrada de saberes hasta entonces al margen de la academia, como la cultura popular, los movimientos sociales, la crítica feminista o la otredad del subalterno. Pero veremos cómo esta intención positiva a priori tiene a veces sus subterfugios y un sustrato que vuelve a hundir raíces en el discurso occidentalista.

El término “cultura” en estos estudios culturales se entiende como “conjunto de intercambios de signos y valores mediante los cuales los grupos sociales se representan a sí mismos y para otros, comunicando así sus particulares modos de identidad y diferencia” (Richard, 2005: 455). Los *Cultural Studies* abarcaron también los modos de producción, distribución y recepción de la cultura y los desplazamientos de los paradigmas disciplinares:

[...] revisó los cruces entre [...] diferentes versiones de lo cultural, desde las tensiones [...] entre lo simbólico y lo institucional, lo histórico y lo formal, lo antropológico y lo literario, lo ideológico y lo estético, lo académico-universitario y lo cotidiano, lo hegemónico y lo popular, la formación de los sistemas de signos y la conciencia práctica de sus relaciones sociales (Richard, 2005: 456).

Sin embargo en Latinoamérica la recepción de estos estudios culturales no ha estado exenta de controversia y reticencias debido al origen de estos estudios, ajeno a la circunstancia latinoamericana y que pretende englobar bajo la misma línea de discurso que pueda explicar sin contradecir sus bases las diferentes producciones periféricas. Estos discursos a menudo parten de su propia experiencia del mundo anglosajón y la *Commonwealth*: Hay que cuestionarse estos conceptos aplicados a una lógica panamericana como indica Moreiras:

La heterogeneidad de lo local latinoamericano tiende a ser homogeneizada por el aparato de traducción académica del latinoamericanismo y de los estudios latinoamericanos, que no toman en cuenta ni la densidad significante ni la materialidad operativa de sus respectivos contextos de enunciación (Moreiras, 1998: 65-67).

Así que por otro lado, seguidamente, Nelly Richard se suma a leer la homogeneización que ha venido a significar los *Cultural Studies*. La crítica poscolonial simplifica el término de identidad y la necesidad de representación ilustrativo-académica “obliga [...] a la formulación monocorde de una condición de sujeto predeterminada” (Richard, 2005: 458). Esta malversación sobre los términos de identidad deja fuera del canon de nuevo todo lo que contradiga la definición y no se aglutine a ella. En el caso de Latinoamérica, la diferencia ha sido celebrada como una otredad discursiva codificada desde la academia y no la periferia cultural que supone. Richard contrapone *hablar desde* a *hablar sobre* América Latina. Y en este sentido, habla de cómo la academia condiciona el objeto de estudio y le supone a este tener que amoldarse a unos límites que a menudo le son estrechos:

[...] domesticar[se] esa fuerza de alteridad sometiéndola a su control superior de lectura. Lo latinoamericano es llamado a representarse o a dejarse representar según las coordenadas prefijadas de una economía del sentido que es dictada por el aparato codificador del latinoamericanismo de Estados Unidos (Richard, 2005: 458).

Suma a ello Hernán Vidal que el postestructuralismo como instrumento teórico occidental aplicado al análisis en cultura de ex-colonias, desconoce el modo de pensamiento latinoamericano y las corrientes filosófico-teóricas originadas en su mismo seno como las teorías de la liberación y la dependencia, que han desarrollado categorías propias de su realidad (Vidal, 1993: 112-119).

Moreiras indica precisamente lo mismo cuando explica el latinoamericanismo como “aparato epistémico a cargo de representar la diferencia latinoamericana” de un modo controlado, por aprehensible y apropiatorio, en una representación global:

La crítica latinoamericana de los estudios culturales busca, entre otros efectos, revertir esa economía del sentido operando formas de descentramiento epistémico que permitan a la singularidad y diferencialidad latinoamericanas manifestarse teóricamente, con toda la forma heterogeneizante y desorganizadora de un contrasistema que impida la clausura de su diferencia en una representación fija y controlada (Moreiras, 1998: 65-67).

A propósito de esto dice Genara Pulido que si bien la hibridez venía a describir el estado de la cultura en la región, la noción teórica no llega a captar lo múltiple del término en un primer momento, cuando se utilizaba para enfrentar un primer tipo de homogeneización (Pulido, 2010: 53-69). Mabel Moraña explica que bajo el término se volvía a simplificar el latinoamericanismo en el intento de diferenciación de este respecto al discurso occidental:

Desde la década de los años sesenta, los latinoamericanos asumimos que el concepto de hibridez captaba el rasgo más saliente de la experiencia cotidiana y de la producción cultural en formaciones sociales que desde la colonia a nuestros días han debido negociar su existencia a partir del entrecruzamiento de proyectos y agendas que definíamos en términos de lo propio y lo foráneo, aunque los intercambios entre uno y otro nivel implicaran la comprensión de complejos procesos de representación simbólica y la implementación de estrategias interpretativas que nos permitían, como hace mucho advirtiera Althusser, complementar nuestra ignorancia con el trasiego interdisciplinario (Morña, 1998: 234).

Hugo Achúgar indica cómo la tradición, la memoria de lectura y la memoria histórica de América Latina, articulada *desde* América misma, (Guamán Poma, Atahualpa, el Inca Garciaso, Bolívar, Artigas, Martí, Hostos, Mariátegui...) es ignorada u omitida desde el marco teórico de los estudios poscoloniales que presentan un supuesto modo de producción y recepción declarado como algo distinto y ajeno a Latinoamérica: “el referente hegemónico de los estudios culturales está silenciando la tradición del ensayismo latinoamericano que, sin embargo, anticipó varios de los actuales desplazamientos de fronteras disciplinarias que tanto se celebran internacionalmente” (Achúgar, 1998).

Esto ocurre porque, como ya dice Moore-Gilbert, las teorías poscoloniales se diferencian de las narrativas anticolonialistas en que estas últimas fueron paralelas al proceso mismo de colonización y occidentalización, sin cuestionarse el estatus epistemológico de su discurso y donde sí hacía falta una reivindicación de la autenticidad latinoamericana (Moore-Gilbert, 1997: 5-33). En esta línea, Castro Gómez explica que la representación institucional solo se deja contradecir desde sus propios cánones instrumentales: la letra escrita; y desde su lugar de enunciación: la Academia. Donde solo Ariel como significante de la razón tiene potestad reconocida de enunciación y silenciamiento:

Y los guardianes de la autenticidad, los encargados de “representar” (*vertreten*) a los subalternos y articular sus intereses eran los arieles: aquellos letrados e “intelectuales críticos” que podían impugnar al colonizador en su propio idioma, utilizando sus mismos conceptos y su misma “gramática” (Castro Gómez 1996: 67).

La crítica compuesta principalmente por Said, Bhabha y Spivak y los *Cultural Studies* sabe la occidentalización como proceso sin retorno frente al que hay que establecer una crítica permanente desde sus propias bases y categorías para romper con las estructuras de opresión que impedían el proyecto, la redención de la modernidad. Sin embargo, estas teorías poscoloniales se encuentran aún muy ligadas a la radical crítica de la metafísica occidental compuesta por Nietzsche, Weber, Heidegger, Freud, Lacan, Vattimo, Foucault, Deleuze o Derrida. Lo reseñable es que no es hasta ahora que se tematizan los vínculos entre la metafísica occidental y el proyecto colonizador. Spivak contempla en el margen del academicismo propuestas pugnadas con el silenciamiento intelectual y acusa a sus predecesores como Foucault y Deleuze de ignorar la división internacional del trabajo (Spivak, 1994: 66-111). A este respecto Mignolo añade a la apropiación del discurso ajeno y a la cuestión del trabajo, la cuestión étnica:

Las relaciones entre etnicidad y trabajo están presentes desde los primeros momentos de la expansión occidental, cuando la explotación de los amerindios en las minas es complementada por la importación de esclavos africanos a las nuevas tierras descubiertas. Al integrar etnicidad y trabajo de esta forma, la reflexión crítica y la búsqueda de trascendencia del occidentalismo se enraíza en

el momento mismo en el que se funda el discurso imperial de la modernidad (expulsión de los árabes y judíos, explotación de los amerindios y tráfico de esclavos), y comienzan a formarse estructuras de poder sobre el principio de la “pureza de sangre” y de la “unidad del idioma” (Mignolo, 1998: 5).

Said (Said, 1993: 81) y Bhabha (Bhabha, 1994: 236), que se reconocen en la línea de Foucault también como Spivak, teorizan frente al vacío crítico del teórico francés respecto a lo colonial porque parece eludir o subestimar parte de la historia moderna como indican Castro- Gómez y Mendieta:

Las primeras víctimas de la modernidad no fueron los trabajadores de las fábricas europeas en el siglo XIX, ni tampoco los inadaptados franceses encerrados en cárceles y hospitales de los que nos habla Foucault, sino las poblaciones nativas en América, África y Asia, utilizadas como “instrumentos (Gestell) en favor de la libertad y el progreso. De hecho, el fabuloso despliegue de la racionalidad científico-técnica en Europa no hubiera sido posible sin los recursos materiales y los “ejemplos prácticos” que provenían de las colonias. Fue por ello, sobre el contraluz del “otro” (el bárbaro y el salvaje convertidos en objeto de estudio) que pudo emerger en Europa lo que Heidegger llamase la “época de la imagen del mundo”. Sin colonialismo no hay ilustración, lo cual significa, como lo ha señalado Enrique Dussel, que sin el ego conquiro es imposible el ego cogito. La razón moderna hunde genealógicamente sus raíces en la matanza, la esclavitud y el genocidio practicados por Europa sobre otras culturas (C.Gómez y Mendieta, 1998: 10).

Jean Franco entiende que la división del trabajo “pone a Latinoamérica en el lugar del cuerpo, mientras el Norte es el lugar que la piensa” (Franco, 1995: 20). Además las vías de escape a menudo propuestas por los pensadores occidentales no dejan de proceder del mismo proyecto de ilustración sin caer en la cuenta de su reclusión en una especie de crítica intraeuropea y eurocéntrica.

Dice Frantz Fanon en su crítica al racismo implícito en muchos de los mecanismos mentales de las interacciones entre razas y culturas que “the central idea is that the confrontation of “civilized” and “primitive” men creates a special situation –the colonial

situation- and brings about the emergence of a mass of illusions and misunderstandings [...]” (Fanon, 1952: 85). Cita a Jean Paul Sartre en “*Orphénoir, preface to Antologie de la Nouvelle poésie nègre et malgache*”:

The White man is the symbol of capital as the Negro is that of labor... Beyond the black-skinned men of his race it is the battle of the world proletariat that is his song. That is easy to say, but less easy to think out. And undoubtedly it is no coincidence that the most ardent poets of negritude are at the same time militant Marxists (Sartre, 1948. apud. Fanon, 1952: 133).

Y añade Fanon a propósito: “When I read that page, I felt that I had been robbed of my last chance”. Precisamente también muchos otros críticos latinoamericanistas advierten las distancias por la procedencia de los estudios culturales, que por no ser otra que la tradición anglosajona, su idioma es el “de la hegemonía [y] habla para sí de lo marginal, subalterno, poscolonial” (Cornejo Polar, 1997: 344). De este modo, los estudios culturales tratan de controlar las nóminas de autores y las categorías legítimas, donde se sustituye el término “descolonización” por el de “poscolonialismo” (Mignolo, 1998: 31-58).

También encontramos cierta resistencia desde el mismo punto de enunciación de los *Cultural Studies* con Spivak y Stuart Hall, quien entiende todo estudio cultural como una “práctica coyuntural” (Stuart, 1984). El poscolonialismo tiene como origen autores de la India relacionados en mayor o menor medida con Estados Unidos (Said, Spivak, Bhabha). Es aquí donde las teorías poscoloniales enraizaron su estudio en los departamentos académicos dedicados al estudio de la cultura inglesa de ultramar, “Commonwealth Literature”. Sin embargo, desde estas instituciones se ha obviado toda la crítica ya realizada en Latinoamérica como venimos apuntando. Este hecho declara la incoherencia de método y la propia contradicción estructural de la disciplina que trata de leer a Latinoamérica desde otros lugares de enunciación ajenos a ella, transformándola en objeto de estudio, pero sobre todo obviándola como sujeto de producción crítica.

Como vemos se ha hablado mucho de mestizaje, hibridez, multiculturalismo y términos afines al campo léxico-semántico con más o menos acercamiento a posturas

conservadoras, o intentando lo contrario, aunque no siempre consiguiéndolo. Del lado de la crítica Itinoamericana a las construcciones globales, apunta Genara Pulido que “mestizaje” es un término que desde el Inca Garcilaso, Vasconcelos y Retamar ha tenido distintas *formulaciones* en el análisis del proceso cultural en el que los elementos culturales desdibujan sus referentes históricos reorganizando la heterogeneidad como “salidas a la dominación”:

La noción de hibridez era utilizada de manera “plana”, como sinónimo de sincretismo, cruce o intercambio cultural, y como forma de contrarrestar la ideología colonialista que desde el Descubrimiento aplicara, con pocas variaciones, el principio de “un dios, un rey, una lengua”, como fórmula de sojuzgamiento político y homogeneización cultural (Pulido, 2010: 64).

Por cuanto el término rebautiza la desigualdad, la cuestión de la diferencia se abre camino en el pensamiento occidental a raíz de los cambios en el paradigma occidental de la cultura tradicional. Nos dice Azurmendi que el multiculturalismo “afloró de inmediato a las aulas universitarias como asunto relativo a unas minorías culturales cuyos derechos no se satisfacían. [...]” (Azurmendi, apud. Giménez, 2003: 20-21). Pero apunta Giménez que las raíces intelectuales del multiculturalismo se detectan antes con los cambios de paradigma de la modernidad:

[...] ya mucho antes, cuando la cuestión de la diferencia se abrió camino en el pensamiento occidental a raíz de cambios de gran envergadura como la contestación de la cultura tradicional, la emergencia de movimientos sociales que promovían estilos de vida alternativos, las reivindicaciones étnicas y nacionalistas, la intensificación de los fenómenos migratorios y la globalización (Giménez, 2002: 22).

Estos cambios ponen “en crisis la homogeneidad y la universalidad de las estructuras y de las representaciones de la sociedad”. Por lo que se produce “un tránsito de la unicidad a la diferencia” del que surgen derivadas más problemáticas políticas y especulativas (Azurmendi, apud. Giménez, 2003: 21). Giménez puntualiza que los postulados de la posmodernidad y los *Cultural Studies* evalúan lo híbrido solo desde el objeto, la forma

cultural manifiesta, pero olvidan al sujeto que lo produce, consume y reconfigura en su sentido, encubriendo bajo la "diferencia" la desigualdad:

[...] no se puede pasar por alto que el multiculturalismo también puede funcionar como una ideología que encubre las desigualdades sociales [...] dentro del ámbito nacional bajo la etiqueta de “diferencias culturales”. [...] la pluralidad de las culturas está doblada por una profunda desigualdad entre las mismas, debido a la estructura de clases y a su obligada inscripción en el orden de la cultura. En efecto, por una lado la pluralidad cultural está conformada por una variedad de culturas minoritarias y subalternas frente a una cultura dominante que por comodidad podemos llamar occidental, criolla o mestiza; y por otro lado, esas culturas minoritarias -y particularmente las indígenas- siguen siendo discriminadas (Giménez, 2003: 24-25).

El concepto de “transculturación” aparece por primera vez en *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940), libro escrito por el que fuera cofundador junto a Alejo Carpentier y Nicolás Guillén en 1936 de la Sociedad de Estudios Afrocubanos, Fernando Ortíz. En la introducción a la obra, Bronislaw Malinowski define “transculturación” como un proceso del que surge un nuevo paradigma:

[...] emerge una nueva realidad, [sin ser] una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. [...] el vocablo [...] no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas (Malinowski, 1940: XII).

Todo esto recuerda lo que Vasconcelos escribe en *la raza cósmica* en 1925: la novedad está fundada sobre la transculturación de América desde el siglo XVI. El concepto, además de bien recibido en América Latina fue profundizado por autores como Félix Schwartzmann, José María Arguedas y Ángel Rama. Sobre todo por parte del último y con gran trascendencia académica en 1974 con el artículo "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana" (1974). Aquí habla de la plasticidad cultural que hace integrar tradiciones y vanguardias. Rama amplía su artículo hasta que publica el libro *Transculturación narrativa en América Latina* en 1982. Dibuja cuatro momentos que

pueden estar superpuestos temporalmente, para que se dé la transculturación: la pérdida, la selección, el redescubrimiento y la incorporación de elementos de la cultura propia y de la ajena. Estas operaciones se dan en tres categorías cercanas a la literatura: la lengua o discurso lingüístico, la estructura literaria o sistema literario y la cosmovisión o imaginario social.

Antonio Cornejo Polar encuentra que el término “transculturación” no viene a reemplazar al de “mestizaje” por no darse la síntesis que supone, pero sobre todo porque el espacio donde se realiza es el de la cultura hegemónica o dominante, dejando de nuevo al margen todo discurso que no hubiera influido en el canon de la literatura ilustrada (Cornejo Polar, 1995). María Alejandra Auza Garrido se pregunta en este sentido cuánto se está perdiendo en esta línea de mestizaje unidireccional “donde sólo los dominados son los permeados” (Auza Garrido: 2009: 9). En 1995, Friedhelm Schmidt critica el concepto de Rama por considerar la literatura latinoamericana como un todo homogéneo; teniendo en más alta estima intelectual a Cornejo Polar por diferenciar dentro de cada país un sistema literario culto, uno popular y el de las literaturas en lenguas nativas.

Por su lado, García Canclini puntualiza que lo popular ya no es tomado como manifestación romántica de la tradición y que el peligro no es transformarse o readaptarse, sino quedar apartado de ese discurso de la “lógica de readaptación” (García Canclini, 1990). Para García Canclini la identidad es una construcción relatada. Señala expresamente que normalmente hay acontecimientos fundadores en ese relato, que suelen coincidir con historias de colonización o liberación del colonizador. Comparte la idea de que la identidad no es sino aglomerado de identidades de culturas que han devenido en híbridas a lo largo de un tiempo de coexistencia de premodernidad, modernidad y posmodernidad en un mismo territorio, donde habrá que cuestionarse el valor de aquello que la cultura hegemónica ha dejado inmediatamente al margen para su constitución democratizadora³.

³ Cortázar en “Nicaragua desde adentro”, 1982. Alude al término “democracia” como la razón utilizada por Estados Unidos “para desestabilizar el régimen y favorecer el eventual retorno a las condiciones “democráticas”, [...]. [...] demócratas sin querer reconocer que la primera mitad de esa palabra contiene lo que más temen, el verdadero *demos*, ese que en América Central acabará poco a poco por entrar de veras en la historia después de tanto tiempo de haber vivido acorralado en el famoso “patio trasero” de la estrategia norteamericana. [...] otros gobiernos centroamericanos bailan al compás de Washington y

Entiende Latinoamérica en este contexto como la “articulación más compleja de tradiciones y modernidades” (García Canclini, 1990: 23), un conjunto de países heterogéneos en los cuales coexisten diversidad de proyectos, etapas de desarrollo y lógicas culturales. En este sentido, entiende García Canclini por modernidad cuatro movimientos básicos:

[...] un proyecto emancipador que constituyó la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas y su desenvolvimiento en mercados autónomos. [...] El segundo movimiento corresponde a un proyecto expansivo, [...]. El tercero es el proyecto renovador que tiene dos aspectos: la persecución de un mejoramiento e innovación incesantes y la necesidad de reformular los signos de distinción que el consumo masificado desgasta. Esta renovación se comprueba en el crecimiento de la educación, en la experimentación artística y artesanal y en el dinamismo con que los campos culturales se adaptan a las innovaciones tecnológicas y sociales. El último proyecto es el democratizador, el cual tiene que ver con la confianza en la educación, la difusión del arte y de los saberes para lograr una evolución racional y moral de la sociedad (García Canclini, 1990: 31).

Para García Canclini estos proyectos, al desarrollarse, entran en conflicto. El más evidente es el provocado por la caída de la utopía de la autonomía del saber y el arte:

[...] Ya el arte perdió la imagen romántica de que un creador y sus obras existen al margen de los mercados transnacionales. La incorporación progresiva de las insolencias a los museos, su digestión razonada en los catálogos y en la enseñanza oficial del arte, hicieron de las rupturas una convención (García Canclini, 1990: 44).

Hay elementos que hacen indudable la apropiación de lo artístico por el mercado: las apropiaciones de lo primitivo y lo popular, en opinión de Francisco Rodríguez-Casante: "[son] fenómenos [que] están transformando los campos simbólicos y haciendo cada día

despliegan a todo trapo el vocabulario de la democracia tal como se la entiende allá arriba.[...] no es por azar, pensamos a nuestra vez, que se haya creado la mal llamada Comunidad Democrática Centroamericana, en la que por supuesto no figuran ni Cuba ni Nicaragua;" (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 329-335).

más porosas las fronteras entre lo culto, lo popular y lo masivo” (Rodríguez-Casante, 2012: 15). Canclini explica la caída de la utopía de la autonomía del saber y el arte, del artista y su obra al margen de los mercados transnacionales y cómo la ruptura artística se fue convirtiendo en una convención asimilada (García Canclini, 1990: 44). Siguiendo a Marshall Berman (1988) distingue entre modernidad como etapa histórica y modernización como proceso socio-económico, objetiviza la modernidad latinoamericana imbricada en la propia contradicción entre los procesos de modernidad cultural con grandes desequilibrios y minorías. La modernización fue “con expansión restringida del mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas, pero con baja eficacia en los procesos sociales” (García Canclini, 1990: 67). Es en este contexto donde García Canclini entiende la hibridez como superación dialéctica de las diferencias en la misma dirección que ya lo dijera John Beverley, como sistema homogenizador:

Si la hibridez anula o minimiza las diferencias, no queda espacio para la resistencia cultural y social de sectores que la modernidad globalizada no ha podido incorporar. La incorporación de estas diferencias es fundamental, ya que si la modernidad en su etapa actual se caracteriza por la ruptura de los relatos totalizantes, el espacio para los grupos que inscriben sus imaginarios en sistemas culturales no hegemónicos es imprescindible. Creo que es un evidente sesgo pensar que se han borrado las contradicciones entre grupos hegemónicos y no hegemónicos en una suma plana de diferencias. Además, esos niveles de resistencia no se deben borrar en una idea de hibridez homogenizante, sino, por el contrario, se debe pensar la hibridez como un espacio donde convivan las contradicciones y las luchas por la preservación de identidades no homogéneas (Rodríguez-Casante, 2012: 20).

La hibridez como línea definitoria de Latinoamérica reconvierte la cultura popular rearticulándola en una forma nueva: lo heterogéneo se reconfigura en procesos a través de los discursos, los sujetos y las representaciones. Así la producción cultural se traduce en capital cultural que participa del circuito capitalista como tal (García Canclini, 1993). En *La globalización imaginada* (1999) estudia los imaginarios de identidad nacional frente a los globalizados. Habla de la necesidad de estudiar las identidades superando la frontera entre lo global y lo local.

Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta señalan que el debate sigue siendo pertinente en los años noventa, dentro de los estudios en globalización y poscolonialidad⁴. Dicen: “lo que se halla en juego es el sentido mismo de “América Latina” en un momento histórico en el que las pertenencias culturales de carácter nacional o tradicional parecieran ser relevadas (o, por lo menos, empujadas hacia los márgenes) por identidades orientadas hacia valores transnacionales y postradicionales” (Castro-Gómez y Mendieta, 1998: 1). Mendieta entiende la modernidad y la posmodernidad como la secularización del cristianismo y del pensamiento occidental:

Una ruptura epistemológica y ontológica se produjo cuando del encuentro entre Jerusalén y Atenas, encuentro que reunió la metafísica griega con la espiritualidad judía, nació el cristianismo. [...] Si para griegos y romanos la distinción entre los bárbaros y los ciudadanos se basaba en el lenguaje, en la pertenencia a la polis y en la similitud de costumbres, para los cristianos la distinción se relacionaba, en última instancia, con el grado de aceptación y participación en un proyecto autorrealizable y divino (Mendieta, 1998: 5).

Sigue Mendieta explicando que la espiritualidad hebrea y la metafísica griega fueron traducidas a una episteme diferente por San Jerónimo, Tertuliano, Orígenes, San Ambrosio, Crisóstomo y “sobre todo” San Agustín. En esta nueva episteme el eje central que configura los órdenes es el tiempo: “La historia cristiana puede ser la historia de la caída y la degradación de la humanidad, o puede ser también el intento de capturar en un futuro la plena humanidad prometida por Adán y Jesús” (Mendieta, 1998: 6). El cristianismo redujo los espacios temporales de otras culturas por medio de la evangelización: “El cronotopo cristiano desentraña espacios en tanto y en cuanto convierte la tierra de otros en tierra prometida” (Subirats, apud. Mendieta, 1998: 9).

América se ha dibujado tantas veces como cartografía utópica donde dibujar el proyecto de la modernidad sin contar al indígena, el otro, que tantas veces pertenece a un tiempo reducido por el cristianismo como sediento de modernización, globalización bajo el

⁴ Ambos editan el volumen “Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate” (ibid.) 1998.

tratamiento de salvaje. Así junto a la modernidad, el cristianismo culminó en los tres genocidios que fundan su historia: el holocausto judío, bien conocido, el amerindio y el africano, frutos de la “repartición geopolítica del planeta [...] después de la segunda guerra mundial” (Mignolo, 1997). El estatus del cristianismo sustentó la base dogmática para el discurso de occidente y de la modernidad:

El progreso, el desarrollo y la diferenciación social son los instrumentos por medio de los cuales nuestras sociedades persisten en su modernidad. Calificar nuestras sociedades de modernas es, en cierta medida, una repetición de la empresa de los misioneros cristianos quienes se autoadjudicaban un estatus providencial (Mendieta, 1998: 6).

Las corrientes transmodernas serías aquellas que ejercen su crítica al conocimiento como instrumento de colonización y evangelización desde la pertenencia a localidades periféricas:

[...] la globalización nos ha conectado vitalmente con territorios en donde las identidades no están referidas más a pertenencias de lengua, sangre o nación, pues ya no se estructuran desde la inmanencia de las tradiciones culturales (como pensaba Rodó), sino desde la interacción de la cultura con la dinámica transnacional de los mercados (C.Gómez y Mendieta, 1998: 4).

Si para Habermas la colonización ya suponía una desterritorialización de la cultura, para Castro-Gómez el conocimiento sirve de “consolidación hegemónica de los sistemas abstractos y en la reproducción simbólica del mundo de la vida”. Además, en opinión de C. Gómez, Habermas tampoco analiza los vínculos entre los que llama “sistemas expertos” y las “relaciones geopolíticas de poder históricamente consolidadas. [...] herencia [que] continúa reproduciéndose” (Castro-Gómez, 1998: 1).

Castro-Gómez apunta la teoría del efecto de verdad de Spivak, quien la enunciara siguiendo la misma línea que ya apuntara Jacques Derrida. Porque también Spivak se preocupa por lo que se pretende políticamente con una determinada interpretación legitimada por su efecto de verdad y no por su ontología. Para Spivak, al nombrar la

diferencia para salvarla, se destruye; es lo que ha venido a llamar “violencia epistémica” inducida por la representación ilustrativa. Dice Nelly Richard que más allá de la teoría y tratando “lo real” como producto del lenguaje:

Pero sabemos que lo Real no es la realidad bruta, sino una reconstrucción posterior del proceso de simbolización que vuelve sobre lo que no pudo incorporar, designando como Real lo que se había escapado de las categorías con las que el lenguaje nombra -y domina- su objeto: “lo Real está a la vez presupuesto y propuesto por lo simbólico” (Zizek, 1992: 221) (Richard, 1998).

Es lo que Moreiras en 1995 llamara “la paradoja de Abraham”: obediencia a la ley escrita que exige sacrificio redentor. Por eso habla de controlar la violencia que dice Spivak con metacrítica. Porque hay que tener en cuenta que todos estos conceptos parten de las “relaciones de poder asimétricas que caracterizan las zonas de contacto coloniales y neocoloniales” (Pulido, 2010: 60). Spivak no entiende una relación entre la producción de conocimiento y las estrategias coloniales (1990); sino entre estas y las interpretaciones:

Ningún discurso de diagnóstico social puede trascender las estructuras homogeneizantes del conocimiento moderno. [...] Todo saber científico se encuentra, ya de antemano, codificado al interior de un tejido de signos que regulan la producción del “sentido” [...]. Es, entonces, desde una cierta “política de la interpretación” [...] que se producen los “efectos de verdad” de una teoría (Castro-Gómez, 1998: 3).

En este mismo sentido también Steven Shapin habla de la verdad científica aceptada por un juicio colectivo que "estabiliza" un enunciado y le da carácter de "verdad", por el crédito que legitima al emisor (Shapin, 1994: 5-6). Said por su parte, y en este sentido, estudia cómo se construye la imagen de oriente desde occidente, cómo el discurso de una imagen cultural colonial es configurada en los lugares legitimados para construir y administrar un discurso como verdad y de acuerdo a las normas y reglas de configuración de la verdad en un discurso, como ya concluyera Foucault, desde las antiguas metrópolis colonialistas.

Paralelo a ello, en el artículo junto a Mendieta de 1998 (Ibid.), Castro-Gómez analiza los movimientos migratorios como transportadores de cultura e identidad en una

globalización que “des-localiza y re-localiza, pero [...] implica (o presupone) la construcción de nuevas jerarquías de poder” (C.Gómez y Mendieta, 1998: 5). La subalternidad ya no se encuentra fuera sino en el mismo centro de occidente, los referentes ahora se vuelven transfronterizos. Cameron McCarthy y Greg Dimitriadis contextualizan el arte en el poscolonialismo como producto de las rupturas epistemológicas que sufren los actores sociales:

Postcolonial art forms — and we include the work of novelists, playwrights, painters, and musicians here — are products of colonial histories of disruption, forced migration, false imprisonment, and pacification. These practices are of such an extreme and exorbitant nature that the claim of authority over knowledge and of narrative fullness can only be treated as a hoax intended to deceive its audience and produce self-denial. This "post," as we conceive it, ultimately specifies a co-articulation of colonial and postcolonial histories, not a self-serving separatism and isolationism (Mccarthy y Dimitriadis, 2000: 233)⁵.

Mignolo, Moreiras y Beverley proponen la deconstrucción de la imagen de América Latina construida desde la metrópolis, desde el territorio que construye verdad. Mignolo específicamente se alza en contra de la exportación de las teorías poscoloniales producidas y contextualizadas en otros centros periféricos (Mignolo, 1996B: 45-73); en cierto modo lo ve como herencia epistemológica colonial en sus modos de proceder y de reproducción. Mignolo de base se apoya en Óscar del Barco (1980) para recalcar que la teoría puede peligrosamente “convertirse en una fuerza material de control y de justificación de decisiones” por sí misma, y que este mismo aspecto es recuperado por el occidentalismo para rearticular la dicotomía “práctica social /práctica teórica” (Mignolo, 1998: 6-7).

Pero también los autores mencionados más arriba junto a Mignolo se proponen la destrucción de la imagen de América que fue asimilada en la propia América teniendo el

⁵ Traducción: "Las formas de arte postcoloniales -incluimos la obra de novelistas, dramaturgos, pintores y músicos-, son producto de historias coloniales de interrupción, la migración forzada, detención ilegal y la pacificación. Estas prácticas son de carácter tan extrema y exorbitante que la pretensión de autoridad sobre el conocimiento y de la plenitud de la narrativa, sólo puede ser tratada como un engaño: la intención de engañar a su audiencia y producir la auto-negación. Este "post", tal como la concebimos, en última instancia especifica una coarticulación de las historias coloniales y postcoloniales, no una distancia y el aislamiento del texto"

origen que fuera pero en todo caso ajeno. La globalización y el colonialismo están enraizados a la epistemología moderna, como dice Castro-Gómez, en tres ejes fundamentales: cognitivo, hermenéutico y estético (Castro-Gómez, 1998: 22).

Siguiendo con los términos, “heterogeneidad” y “transculturación” son complementarios para Raúl Bueno: “La transculturación no sería propiamente una categoría descriptiva de la realidad latinoamericana, [...], sino una parte destacada de las dinámicas de heterogeneidad” (Bueno, 1996: 31). Lo que ocurre es que tantas veces se ha utilizado precisamente para los mecanismos homogeneizadores. Daniel Mato explica que se implantó un proceso de institucionalización de los estudios culturales en América Latina y cómo los autores hasta entonces identificados con los estudios en cultura reclamaban y declaraban formar parte de una corriente previa (Mato, 2001) que, de nuevo, estaba siendo silenciada. Pese a ello, este proceso de institucionalización fue de carácter transnacional:

Los estudios culturales nacieron con la idea de mezclar la pluridisciplinariedad (combinaciones flexibles de saberes múltiples) con la transculturalidad: apertura de las fronteras del conocimiento a problemáticas hasta ahora silenciadas por el paradigma monocultural de la razón occidental dominante. Los estudios culturales responden así a los nuevos deslizamientos de categorías entre lo dominante y lo subalterno, lo central y lo periférico, lo global y lo local, que recorren las territorialidades geopolíticas, las representaciones sexuales y las clasificaciones sociales. Migraciones de objetos e hibridez del conocimiento se dan cita en los cruces que oponen los estudios culturales a las formaciones sedentarias del saber autocentrado de las tradiciones canónicas. Muy luego, sin embargo, la transdisciplinariedad que los estudios culturales parecían exaltar críticamente como un feliz “malestar de la clasificación” fue redisciplinando su gesto de la antidisiplina (Barthes, 1987)⁶ (Richard, 2005: 6).

Así que Mato propone el abandono del rótulo “estudios culturales latinoamericanos” por el pertinente “Estudios latinoamericanos sobre cultura y poder” para subrayar la tradición de la intelectualidad latinoamericana comprometida con su propia realidad y que desde ella se explica, como el autor de nuestro estudio. Mato propone el término precisamente para

⁶ Nelly Richard nos remite a Barthes (1987) para referenciar el estudio “reposado” de las disciplinas que puede llegar a romperse y crear nuevos lenguajes.

prevenir ante la despolitización de algunos *Cultural Studies* escritos en inglés que han perdido el que fuera uno de sus fundamentos de hecho (Mato, 2002). Esta crítica es generalizada entre los teóricos latinoamericanos. G. Yúdice explica esta despolitización o, al menos, viene a darnos una razón de la imposible correspondencia:

[...] los sectores populares pueden ser el referente del hablar de los académicos, pero no por ello los sectores populares hablan directamente allí. Esto es simplemente imposible: todos los atajos de los teóricos por expresar directamente lo popular fracasan, porque lo académico supone *backgrounds* específicos y no universales, privilegios sociales para poder acceder a ellos y diferenciación inevitable con quienes no los tuvieron. Lo académico es siempre mediación (Yúdice, 2000: 1).

Cortázar le da la vuelta y dirá que a su vez son los intelectuales los que se encuentran fuera del sistema: “En las máquinas del poder y del dinero, en la voluntad de dominación y de hegemonía, los intelectuales sólo pueden alzar su voz desde la calle, desde la soledad de sus libros y de sus tribunas minoritarias” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 343).

Leslie Bary habla de la “canonización de la hibridez cultural y/o racial” como un discurso que no es lo insurgente que pretende ser a priori: “Al contrario, es una estrategia de contención (Jameson) que absuelve a los blancos de la blancura y a los privilegiados de los privilegios” (Bary, 1997: 2). Recuerda Bary a Shohat (1992) para decir que hay que cuestionarse desde dónde se habla cuando la hibridez se da “en situaciones en las que las raíces históricas, reales, de la hibridación real son de una violencia extrema, [...] la violencia no es apenas epistemológica, sino física” (Bary, 1997: 4):

Además de la actual glorificación de la hibridez en el discurso intelectual, pretendo cuestionar, el énfasis en asuntos de "raza" y "cultura," por sobre clase y economía, que tal glorificación muchas veces conlleva (En Latinoamérica el convertir las diferencias raciales o culturales en distinciones de clase, o tapar la discriminación racial al usar las diferencias de clase como justificación, ha sido una de las estrategias de legitimación y dominación de los estados liberales. En ese sentido el discurso latinoamericanista evita hablar del racismo tan evidente en muchos países del continente. El presente trabajo no abarca este tema. Se enfoca más bien en otra estrategia paralela: el uso de las banderas de la mezcla

cultural y la tolerancia racial como manera de legitimar las tradicionales jerarquías. El invocar la mezcla sin mencionar las desigualdades es lo que me parece problemático). Cuando se habla de culturas híbridas al esquivar cuestiones de ciudadanía y de gobierno, se evita hacer una pregunta de importancia capital: la afirmación de los sincretismos ¿ayuda necesariamente a contestar o a criticar la unificación del sistema global que va completándose en estos días? O ¿será más bien la celebración de hibrideces en el discurso intelectual "progresista" un signo de festejo del actual fin de siglo, para los que aún tenemos con qué jaranear? (Bary, 2: 1997).

Lo híbrido para Leslie Bary es un espacio tan múltiple y tan poco estático, que la palabra no viene sino a tapar diferencias, a silenciar de nuevo violencias. Nelly Richard coincide con muchos otros también en señalar que hablar “a favor del otro” no es dejar que el otro hable:

Sabemos que no basta con que las teorías poscoloniales incorporen la figura de la Otredad a su nuevo discurso anti-hegemónico para que el otro real -el sujeto concreto formado por tramas históricas y sociales de censura y exclusión- llegue a participar con voz propia en el debate metropolitano. Tampoco basta con que la teoría posmodernista de la marginalidad y de la diferencia elaborada por la academia metropolitana tome la palabra en representación de la periferia (Richard, 1998: 4).

En este sentido, el multiculturalismo contemporáneo “repite el gesto de los mestizajes oficiales que funcionan hegemónicamente [...] al crear [...] el híbrido” (Bary, 1997). A pesar de esto, Richard coincide con Bhabha en la esperanza de que “al vivir en la frontera de la historia y el lenguaje, en los límites de las razas y los géneros, [podremos] traducir las diferencias [...] en una forma de solidaridad” (Bary, 1997). Coinciden aunque en opinión de Bhabha lo cultural se superpone a la cuestión de clase. Lo considera un pensamiento criollo como entendiera Santiago Colás el término: “se imagina independiente al extender y perpetuar las relaciones coloniales mientras va reprimiendo su conciencia de ello” (Colás, 1995: 392).

Lo que queda claro es que esta dicotomía entre la representación y la realidad viene a confirmar una desigualdad “entre quienes patentan los códigos de figuración teórica que dotarán a sus objetos de estudio de legitimidad académica, y los sujetos representados por dichos códigos” (Richard, 1998: 8).

III. ILUSTRACIÓN Y SUBALTERNIDAD.

Por subalternidad Spivak entiende “el límite absoluto o lugar donde la historia se narrativiza como lógica” (Guha, 1988: 16). Mignolo entiende “el lado oscuro del renacimiento” (1995). Las dos caras de la moneda que Ileana Rodríguez explica contraponiendo ilustración occidental y resistencias culturales; las cuales consiera que son desplazadas en los estudios académicos:

[...] porque la definición del lugar de las subalternidades no se concibe ya en términos de las narrativas del poder (modos de producción y teorías de la conciencia) sino a contrapelo, en una lectura en reversa de todo el aparato cultural ilustrado, que viene a ser particularizado como “occidental”. El lugar de la subalternidad empieza a ser desplazado hacia una teoría de la recepción, de la lectura, de la interpretación, que subraya los modos de construcción en la sintaxis, los hitos, las cesuras y los silencios. Las lógicas productivistas son desplazadas por las lógicas del consumo y la circulación (volviendo a reciclar los problemas de la Escuela de Frankfurt), que vendrán a florecer en los trabajos de los teóricos de la comunicación en los Estudios Culturales. En el envés de la trama de la dominación, entendida ya como avanzada cultural, se localiza en las teorías de la resistencia, de la convergencia o de la insurgencia. De este modo, se toma de Gramsci la definición de la subalternidad como articulación Estado-sociedad civil y se subraya la dimensión cultural. (Ileana Rodríguez, 1998: 5).

A propósito de esto Mignolo considera la valorización del término “mestizaje” como un esfuerzo por crear locus de enunciación críticos, pero señala que tantas veces los discursos de hibridez contienen en sí función hegemónica. Al debate de la poscolonialidad y sus categorías de identidad, región y proceso de globalización debe sumársele la posición desde la que se enuncia la historia, la memoria oficial y de poder y la memoria colectiva de los oprimidos. En coalición a esto el poder de representación ha de ser cuestionado en

cuanto repita la lógica de la razón occidental. Pese a que se haya querido ver la superación de ciertas dicotomías de hegemonía y subalternidad y se hayan tomado ya por “redibujadas [las fronteras entre los términos] y la división colonizador/ colonizado haya sido reordenada” para la visión de muchos (Prakash, 1995: 3).

Muy acertadamente a Hugo Achúgar no se le olvida que “en la periferia estamos acostumbrados a este tipo de relatos que desde fuera pretenden leer y establecer el “deber ser”; más aún, desde Guamán Poma de Ayala tenemos idea de lo que es memoria oficial y contramemoria” (Hugo Achúgar, 1998: 6). La construcción de América Latina desde los centros de poder intelectual ajenos a ella buscan para Mabel Moraña como propósito confirmar su centralidad y vanguardismo teórico con la subalternidad como noción base y punto de atracción en los mercados y la industria cultural:

[El] boom de subalterno [...] hace alusión al montaje ideológico-conceptual que promueve la subalternidad como parte de una agenda exterior, vinculada a un mercado donde aquella noción se afirma como un valor de uso e intercambio ideológico y como marca de un producto que se incorpora, a través de diversas estrategias de promoción y reproducción ideológica, al consumo cultural globalizado (Morña, 1998: 6).

Dice Jean Franco (Ibid.) que América Latina en el plano gnoseológico de la crítica cultural debe atender el peligro de la dominación teórica ejercida por los centros legitimados política y culturalmente, que asumen la necesidad de definir sobre América como totalidad del continente, del cual, parte se asume como incapaz de producir sus propios paradigmas de conocimiento. El norte se autorepresenta por medio de la representación del otro. A propósito de esto dice Nelly Richard que:

La autoridad que ejerce el Centro como facultad simbólica procede de las investiduras de autoridad que lo habilitan para operar como “función-centro”, es decir, como punto o red que opera “un número infinito de sustituciones de signos” (Derrida, 1978: 280) que asegura la convertibilidad y traductibilidad de los signos regulando la estructura de homologación de su valor en base a un código impuesto. La autoridad teórica de la función-centro reside en ese monopolio del poder-de-representación según el cual, “representar” es controlar

los medios discursivos que subordinan el objeto de saber a una economía conceptual declarada superior (Richard, 1998: 4).

Moraña habla de “la supuesta virginidad de América”, que “la presentara desde la conquista como la página en blanco donde debía inscribirse la historia de occidente”. Y añade:

[y que] hizo del mundo americano un mundo “otro”, un lugar del deseo situado en la alteridad que le asignaran los sucesivos imperios que lo apropiaron económica, política y culturalmente, con distintas estrategias y grados, a lo largo de un devenir enajenado de su propia memoria y noción del origen, a no ser aquél que le asignaran las agendas imperiales de la hora (Moraña, 1998: 8).

Igualmente parece entender Erna von der Walde cuando define las teorías poscoloniales como cuestionamientos de las construcciones geohistóricas del Otro construidas desde posiciones centro de conocimiento. Entiende que la conciencia eurocentrista se autoconstituye como “el Ser en contraste con ese Otro” (Walde, 1998: 36). Walde estudia en esta línea cómo el macondismo ejerce en Latinoamérica una construcción excluyente a la vez que en Europa y Estados Unidos se celebra como expresión tercermundista poscolonial y posmoderna, teniendo sus propias raíces y explicación en la historia de la región. Algo así ha venido a ocurrir con Cortázar, con el que se quiere ver más el gusto por una estética determinada, despojada la forma de la ética intrínseca a ella.

Frente a las construcciones teóricas, algunas prácticas culturales subalternas tienen también sus propias respuestas. Yúdice explica que la cultura popular tiene poder de insurrección respecto a la cultura institucionalizada:

[...] algunas prácticas y expresiones culturales populares, especialmente la música y otras formas altamente tecnicizadas [...] tanto como las prácticas literarias más tradicionales (poesía, testimonio) cultivadas por las minorías raciales, tienen efectos subversivos contra el statu quo (Yúdice 2002B).

Pero no por ello las prácticas teóricas han de tenerlo también. Lo importante aquí es “el malestar de la clasificación” de la que habla Barthes cuando se trata de producir un saber en orden. Para Richard la crítica ha de buscar:

[...] la capacidad de modificar el sistema de codificación de las relaciones identidad-alteridad que busca seguir administrando el poder académico metropolitano. [...] Se ha de] atender lo más complejo de las apuestas estético-críticas que se libran en cada una de sus batallas de la forma y de subestrategias de lenguaje. Realzar el juego y la tensión de estas apuestas seguiría siendo una tarea necesaria que aún justifica la existencia de la crítica literaria, para que no triunfen los principios igualadores del mercado frente a los cuales los estudios culturales ofrecen muy poca resistencia (Richard, 2005: 460).

El arte en los procesos de resistencia ha sido estudiado también por Cameron McCarthy y Greg Dimitriadis. Su estudio se encuadra en los estudios poscoloniales anglosajones y entienden el arte en la misma línea que Yúdice:

This discursive move of populist hermeneutics sees contemporary art as participating in necessary processes of political resistance and counter-hegemony, offering the masses a way out of capitalism's debilitating logics (McCarthy y Dimitriadis, 2000: 232)⁷.

Así, para estudiar estos asuntos es menester cuestionarlos desde lo instrumental como es la lengua. Pero no por ello podemos ceñirnos a lo escrito por cuanto no todo paradigma cultural es escrito:

De manera más mediatizada pero no menos importante, la dicotomía élite/subalterno intersecta también el debate institucional sobre la corporatización de la enseñanza y su reducción a técnicas de lectura y escritura; su tendencia a homogeneizar “lo cultural”, a enseñar desde puestos de transmisión cuya ubicación es determinada por la rentabilidad, factores todos que tensionan una dinámica profesional ya de por sí muy estresada. Toda esta

⁷ Traducción: "Este movimiento discursivo de la hermenéutica populista ve el arte contemporáneo participar de los procesos necesarios de resistencia política y contra-hegemonía, ofreciendo a las masas una forma de salir de la lógica debilitante del capitalismo."

discusión ha promovido, sin embargo, una disposición a la transdisciplinariedad, que favorece la mejor localización de las élites y los subalternos, así como de sus patrones dentro de la representación. Parte de la agenda de los Estudios Subalternos, y quizás lo que establece la diferencia entre estos y los Estudios Culturales, es precisamente que los primeros no queremos perder de vista esos lugares, sino, más bien, subrayar las agencias subalternas dentro de ellos (Rodríguez, I., 1998: 4).

Señala Ileana Rodríguez que la “cultura” como término está relacionada con los de “transculturación, sincretismo y creolización (términos de la discusión del Caribe) y con los de heterogeneidad e hibridez (en el área continental)” y que la “cultura” ha empezado a ser discutida como “ese continuo simbólico donde, en la lucha por la significación, se hace menester relocalizar los sitios dispersos de la subalternidad entendida como límite” (Rodríguez, 1998: 1). Cita a Kamau Brathwaite (1985) para explicar la creolización como “un proceso de formación cultural tendiente hacia la “normativización” u “homogeneidad”, cuyo interruptus viene a marcar un hito en la construcción de contra-hegemonías. Lo que está en juego es la relocalización de la subalternidad en los procesos de generación de conocimiento dentro del paradigma de la globalización, tal y como esta se representa dentro del universo disciplinario creado en y por las academias” (Rodríguez, 1998: 2). Explica que lo fundamental para Brathwaite en la colonización para nada es lo importado, sino las relaciones que se establecen entre los grupos: “[...] la creolización es la habituación de diferentes grupos a un paisaje compartido, en donde unos se articulan como dominantes y los otros como legalmente subordinados (Rodríguez, 1998: 10). Dice Ileana que Brathwaite subraya que:

[...] la contribución blanca, hegemónica, al proceso de creolización (o hibridización) es la noción de dicotomía y diferencia, que construye barreras físicas y psicológicas irrebasables. La contribución occidental es la mitosis automatizada, que reaparece donde quiera que exista un espacio social y cuya característica principal es la reproducción de subalternidades y diferencias (Rodríguez, 1998: 12).

Sigue explicando que la creolización se produce en el ambiente de trabajo y la hibridez es una noción más cercana al campo cultural (Rodríguez, 1998: 13). Hace un recorrido Ileana

para explicarnos las polaridades de la discusión a la hora de pensar los lugares del subalterno: para Gramsci la subalternidad “se construye a partir de la relación del sujeto con su circunstancia histórica, inscrita dentro de los medios de producción” Mientras que para George Lukacs “la condición subalterna era facilitadora de saberes” (Rodríguez, 1998: 2). Concluye con el Grupo de estudios Subalternos de la India, datando su origen en una “discrepancia epistemológica” al no compartir la visión de la “determinación ontológica del sujeto histórico” Para Guha el subalterno “emerge en dicotomías estructurales inesperadas; en las fisuras que dejan las formas hegemónicas [...]” (Guha, 1988B: 45-84). La subalternidad, concluye Ileana, es un lugar epistemológico y límite que se ha descrito tantas veces como negación, enigma, el umbral de Foucault, la “cesura” el “vacío”. Para Mignolo “el lado oscuro del renacimiento (Mignolo, 1995). El "lindero de lo humano con lo bestial” (Hulme, 1986).

Dice Ileana que “la mera presencia del subalterno tiene la virtud de cambiar los signos y sus significados culturales:” (Rodríguez, 1998: 6). Cita a Guha para explicar que “distinguir el lugar del subalterno presume saber escuchar (Guha, 1996: 1-12)” (Rodríguez, 1998: 6). “[...] si la pequeña voz de la historia tiene audiencia, lo hará interrumpiendo el cuento de la versión dominante, quebrando su línea de relato y enredando el argumento” (Guha, 1996: 12).

IV. BOOM Y REALISMO MÁGICO.

El centro de nuestro estudio, Julio Cortázar, en “Sobre puentes y caminos” (1980) advierte y alerta de que, tras los procesos de independencia ideológica y ese proceso de introspección latinoamericana, “esta manera de ir entrando en nuestra casa propia” (Cortázar, 2006: 691), no puede considerarse que haya sido llevada a cabo por intelectuales latinoamericanos que se estén distanciando del canon tradicional europeo, siquiera del estadounidense:

Esta manera de ir entrando en nuestra casa propia (lo que significa en primer lugar tener que construirla y amueblarla, cosa que dista de estar hecha a pesar de tantos optimistas para quienes un centenar de buenos libros se han vuelto prueba

irrefutable de un genio latinoamericano infalible e incontenible) no debe llevar a pensar que los escritores y los lectores de nuestras tierras se están distanciando deliberadamente de la literatura europea (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 283).

Cortázar entiende que no hay un distanciamiento deliberado, aunque afirma que sí lo hay en un segundo plano, respecto a los escritores y editores de Europa: Europa se ha desacralizado con el *boom*: “La literatura europea nos llega hoy sin ese nimbo que antaño la sacralizaba ya antes de cortar las páginas de un Mauriac o una Virginia Woolf; nos hemos descolonizado de ese prejuicio [...]” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 284).

Respecto al boom y al realismo mágico como campo concreto, se plantea el “juego de orígenes y apropiaciones” La literatura latinoamericana fue vista como imitación de los modelos de escritura europeos, apropiados como “ideas fuera de lugar” (Schwarz, 1992); pero la lectura de esa tradición desde otra diferente lo que hace es transformarla en algo nuevo:

[...] si bien los escritores buscaron en las obras europeas sus fuentes, lo que hicieron con ellas desde sus propias culturas [...] al inscribirlas en proyectos que no eran los mismos que motivaron estas formas originalmente, les da otro carácter. Liberados de la marca de la imitación, [...] los textos pueden ser leídos ahora con una mirada distinta (Walde, 1998: 2).

Explica que el realismo como forma europea tiene fuerza hegemónica por ser parte de un proyecto colonizador; pero en el realismo mágico no hay “fuerza de ese orden”:

El realismo funciona de manera ideológica y hegemónica”, mientras que el realismo mágico “también funciona ideológicamente pero [...] menos hegemónicamente, pues su programa no es centralizador sino excéntrico (Zamora y Faris, 1995: 3).

Dice Erna von der Walde que Carpentier y García Márquez afirman la realidad de América como mágica o maravillosa para preguntarse ella: “¿no es justamente desde la racionalidad moderna que se percibe la magia de esa realidad y la convierte en una realidad *otra*?”

(Walde, 1998: 4). Todo en América Latina se lee bajo su forma de ser y no como desde donde se produce su crítica (Walde, 1998: 6). Concuerta Walde con Spivak en que el realismo mágico tiene el peligro de ser abstraído de sus razones al incorporarse a una crítica que coloniza los discursos:

[...] entendido como versión de la otredad suministrada por el Otro, al ser incorporado por la academia del Primer Mundo, desanclado de su contexto histórico y convertido en una fórmula, [...] termina formando parte de un proceso de colonización discursiva: el Tercer Mundo queda reducido a una otredad que no incomoda, con la que se puede convivir (Walde, 1998: 8).

En este contexto Erna von der Walde considera el realismo mágico y la poscolonialidad como “discursos sobre la otredad [...] que han tenido lugares privilegiados en la academia del así llamado Primer Mundo” (Walde: 1998: 1). Y sigue, “cabe preguntarse si el realismo mágico, como quiera que se entienda, no se presta para construcciones de la otredad que son parte de ese mismo proyecto que sostiene la lógica del capitalismo en cualquiera de sus fases; construcciones de la otredad que sean incorporables sin mayores conflictos” (Walde, 1998: 2-3).

Walde sigue señalando que se ha postulado la diferencia para facilitar la mirada internacional, sobre todo de la crítica norteamericana que intenta incorporar y clasificar la “Literatura del tercer mundo” (Aijaz, 1992), y con ella, la producción de América Latina. Autores como Joaquín Brunner lo llaman la mirada macondista: leer América desde sus productos culturales, olvidados de su origen: “Se convierte a su manera en la gran narrativa de “lo latinoamericano” y permite desactivar el lugar y sus temporalidades” (Walde, 1998: 4).

Walde señala que ya García Canclini y Brunner leen en el macondismo una “exaltación del irracionalismo y de la supuesta esencia de lo latinoamericano” (Walde, 1998: 10) que se configura como construcción identitaria: “Es la fórmula mágica que nos sitúa”, como dice Nelly Richard, “más acá de los códigos” (Richard, 1989: 24). En Colombia el macondismo como noción se adaptó a la del nacionalismo:

Cien años de Soledad fue rápidamente apropiada como la creadora del mito fundacional de la raza. Curiosamente, el país que está más al margen de lo latinoamericano fue el que dotó a Latinoamérica con una Fábula del mestizaje. Para los colombianos fue, en términos muy generales, algo de lo que podían estar orgullosos y que los convertía por fin en latinoamericanos. Lo regional se elevó a cultura nacional, y ésta nos fue devuelta como Latinoamericanismo con reconocimiento universal (Walde, 1998: 16).

Así sigue explicando cómo el macondismo no es un discurso desde el margen o de ningún silenciado, sino más bien todo lo contrario, y se rearticula en el discurso hegemónico cuando estas literaturas se presentan desmarcándose, sabiéndose una literatura otra: “Con una capacidad de autarquía que hubiera parecido impensable muy poco antes y que desde ahora será irreversible” (Cortázar, 1994/III: 280).

Dice Ángel Esteban que: “Asistimos, ahora, a una creciente idea de libertad artística que llegará con las vanguardias a una ruptura total de la lógica del discurso y a la distorsión absoluta de la realidad. La experimentación se hace, por tanto, mucho más activa y fecunda” (Esteban, 2003: 317). Con el boom se exploran nuevas técnicas narrativas, se revitaliza el lenguaje, pero sobre todo esto ocurre en una dialéctica donde Latinoamérica descubre a Latinoamérica; “[...] una literatura al fin en terreno propio, concentrada en sí misma como provocación y búsqueda y encuentro” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 283). La literatura tiene que ver con los momentos críticos como los que se viven en Latinoamérica. Dice Cortázar:

De repente, y sin razones lógicas ni convincentes, una cultura produce en unos pocos años una serie de creadores que espiritualmente se fertilizan unos a otros, que se emulan, desafían y superan hasta que, también de repente, se inicia un periodo de agotamiento o de simple prolongación a través de imitadores y continuadores inferiores (Cortázar, apud. Sosnowski, 1994: 101).

Es en este contexto en el que los lectores conocen a sus escritores y se crea un diálogo bidireccional que concede esa autarquía. Con el boom la literatura es el principal bien exportado por Latinoamérica en esa lógica del mercado; comienza a situarse Latinoamérica como centro productor también de arte, música y televisión. Bien podría ser un segundo

siglo de oro de la literatura en español. Con el boom, el imaginario latinoamericano es situado en el canon universal a través de escritores de conciencia latinoamericanista como conciencia otra y de una industria editorial que convierte al libro en objeto mediático⁸ dándole difusión masiva. Pero:

Lo que se ha dado en llamar el *boom* de la literatura de ficción en América Latina no es una maniobra comercial montada por los editores, como se ha dicho muchas veces, sino la lógica reacción capitalista frente a un repentino interés de los compradores de libros por las obras de autores nacionales. [...] fueran libros escritos por intelectuales burgueses o pequeñoburgueses que habían despertado a la realidad del drama latinoamericano de una manera mucho más revolucionaria que los escritores de las generaciones anteriores y sobre todo de los que se obstinaban en las vías de un realismo parroquial (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 124).

Ocurre que hay peligros de suplantación de las identidades por el proceso por el que el objeto cultural situado en principio en la periferia, en lo marginal, pasa a formar parte del *mainstream* y traslada a este espacio central los modos y procesos sincréticos que le caracterizan: la asimilación de nuevos elementos como propios, de los elementos del otro como propios; peligrando ser víctima de una nueva colonización del pensamiento:

Esto narradores han ido revelando otra dimensión de lo americano: su “intrarrealidad”, según la denominó la profesora ecuatoriana Lupe Ramazo, en ponencia difundida en el XIII Congreso de Literatura Iberoamericana de Caracas –tal vez la “tercera realidad” de la que anteriormente habló Borges-, denominación con la que pretendió caracterizar aquellos narradores “que están cambiando la faz de América al involucrarla en preocupaciones universales, sin apartarle de lo suyo propio e intransferible”. Los nuevos narradores, en cambio, se apartan del realismo fotográfico, del documento social, y se proyectan desde y hacia la “intrarrealidad”, cuya irradiación universalista les ha conferido resonancias diferentes, un carácter menos localista y le ha ganado lectores-intérpretes. [...] un tipo de creación literaria nacido para minorías iniciadas alcanza una masa lectora de amplitud inesperada; una proyección que trasciende las actitudes snobistas, las modas momentáneas y supera las previsiones publicitarias y propagandísticas (García Canclini, 1968: 11-12).

⁸ Parecido a lo que ocurre con el jazz y la radio paralelamente en Estados Unidos.

V. LA RAZÓN COMO CENTRO EJECUTOR.

La crítica posoccidentalista define la modernidad como falsamente determinada por el devenir del humanismo, la reforma protestante y la revolución industrial. La modernidad no como un producto del desarrollo como entendieran Taylor y Habermas; La modernidad como venida a ser el resultado de la colonización occidental. Ese “desarrollo” no se explica sin el colonialismo. Castro-Gómez lo dice en palabras de Wallerstein:

“Wallerstein había creado un modelo de análisis conocido como el *sistema-mundo*. Como es sabido, este enfoque se plantea el estudio histórico de la modernidad a partir de una metáfora espacial: una economía mundial interdependiente estructurada a partir de centros, periferias y semi-periferias de poder” (Wallerstein 1991, apud. Castro-Gómez, 1998: 161).

Max Weber dice que es la dinámica cultural de la modernidad la que genera representaciones de centros y periferias (Weber, 1984). Beatriz Rodríguez Villafuerte entiende que “la concepción del otro remite al concepto mismo de civilización y por ende al de cultura, al choque y confrontación que se produce en el encuentro con los otros” (Rodríguez, V., 2001: 114).

Del encuentro se ha hablado tanto en la tradición latinoamericanista que sea suficiente recordar el mismo texto citado de C. Gómez y Mendieta, donde señalan que “de acuerdo a la narrativa de Rodó, la principal diferencia cultural entre latinos y sajones es la valoración que se da en uno y otro lado al espiritualismo y a la racionalidad técnico-instrumental” (C.Gómez y Mendieta, 1998: 2). Es a través de esta razón científica que el hombre se configura como demiurgo y constructor del mundo; para Bhabha, auto-imagen metafísica del conquistador necesaria para legitimar el proyecto de expansión colonial y la modernidad. El proyecto de expansión colonial por cuanto ahora “el europeo [...] tiene el deber (y el derecho) de imponer el bien al otro” (Todorov, 2003: 165-166). Dice Rodríguez Villafuerte que “pareciera que la existencia del otro dependiera de que se le haya descubierto, y quien lo descubre se adjudica la paternidad no sólo del

descubrimiento, sino de todo aquello que trajo consigo” (Rodríguez, V., 2001: 146). El otro visto como ser inferior que ha de ser sometido conforme a la lógica de un orden establecido que ha de defenderse e inculcarse.

La globalización, siendo siempre un fenómeno localizado, ha supuesto cambios en lo que entendemos como cultura, no solo institucional o estratégico-económica y sus signos y símbolos, “sino también [en] las ideas y los patrones socioculturales de comportamiento” (C.Gómez y Mendieta, 1998: 3). La razón ha servido de instrumento de dominio y hegemonía a la cultura occidental que se legitima en ella a su vez.

Adorno ve en la razón un instrumento a la vez posible para la liberación y para el dominio. Esta ha sido la dialéctica de la ilustración: razón como hegemonía de occidente, a nivel teórico y estético: “El fin del pensamiento fue anunciado paradójicamente por Theodor Adorno como consecuencia de la victoria histórica e irreprímible de la razón instrumental” (Moreiras, 1998: 13). En "Dialéctica de la Ilustración" (1944), Adorno critica al proyecto ilustrado basado en el logro del control de lo externo, la naturaleza, a través de la razón instrumental y las ciencias aplicadas que, por otro lado, han perdido de vista los fines últimos humanos a los que debiera estar relevada esa razón. Esta obra fue escrita en California. Tal vez allí le fue fácil ver la razón como eje de hegemonía de occidente como civilización y cómo esa razón nos había llevado al desastre y la barbarie misma que a él le llevaron al exilio semita. La sociedad que se levanta tras el holocausto judío –en el caso de Adorno-, ya no puede creer más en el arte o la razón, en cualquiera de los parámetros anteriores. Además Adorno ve esta sociedad en la que cada vez más la industria cultural subordina la cultura a la mercantilización, y donde la industria cultural viene a suplantar libertades. El arte en este contexto debe ayudar a reflexionar de forma crítica sobre la sociedad a reconstruir:

Dialéctica de la Ilustración ha servido para mostrar las contradicciones y antinomias propias del pensamiento ilustrado, que contrariamente a su pretensión, ha contribuido al hundimiento del ser humano en base a una opresión irracional. Ilustración ha sido sinónimo de dominación y los pasos de la humanidad se han encaminado hacia una progresiva barbarie y no hacia una

sociedad emancipada. El proyecto de reconstrucción racional del mundo ha llevado en su seno su misma negación: la irracionalidad de la razón dominadora (Pascual, 2015).

Al acabar la segunda guerra mundial, Adorno vuelve a Alemania y su filosofía sigue analizando el racionalismo como instrumento de libertad y de dominio a un tiempo en “Dialéctica Negativa” (1966), donde seguirá rechazando la razón como fin último⁹.

La razón ha colonizado el mundo de la vida en palabras de Habermas. El desarrollo de los pueblos se mide ahora en su grado de adaptabilidad al capitalismo mercantil: “para que un pueblo fuese considerado “civilizado” debía participar en la arrebatada y fragmentadora ceguera del comercio” (Mendieta, 1998: 2). Porque como dice Bill Martin: “ya que la razón no puede ser completamente separada de la sinrazón” (Martin, 1995: 71).

Jameson ve la globalización de la cultura de masas junto a la transnacionalización de la economía. Y cómo esto supone la disolución de las identidades regionales en nombre de una lógica global, esa lógica que traería la redención del progreso y que quiere corresponder a una ilustración bajo programas concretos:

La racionalización se convierte así en el programa social compartido por ilustrados y políticos a uno y otro lado del Atlántico. La implantación de la racionalidad científico-técnica en las colonias conduciría necesariamente al progreso material y moral de las mismas (Castro-Gómez, 1998: 24).

La razón se oponía a la barbarie y lo salvaje, lo no domesticado, y con ello, la miseria y esclavitud a la que condena el pensamiento occidental al que tenga una razón otra que difiera de sus principios ordenadores de sentido. Se trató de domesticar América como el

⁹ Adorno, así como se dedica a la filosofía también encuentra tiempo para la sociología, las ciencias de la comunicación, la psicología y la musicología. Hubo recibido educación musical por parte de su madre que era soprano y por parte de su hermana pianista. De hecho él mismo comienza su carrera musical y desarrolla sus teorías musicales en su juventud; pero las ideas no son bien recibidas del todo y vuelve a Frankfurt dejando en Viena su carrera musical. Sigue, no obstante, ejerciendo de crítico musical y tiene importantes textos donde desarrolla sus teorías musicales. En su idea de "la nueva música" tiene gran influencia Arnold Schönberg y sus teorías sobre la libre tonalidad y, de igual modo le impacta la teoría de la novela de Georg Lukács. Sin embargo el jazz no lo tiene en buena estima, pero de esto trataremos en el apartado correspondiente.

zorro le pedía al Principito de Antoine de Saint-Exupéry, por su bien y para poder crear los lazos pertinentes, de dominación o domesticación por la educación en su razón. La integración ya no parte de la memoria como semilla, o de la tradición que sea, sino por un principio racionalizador que legitima su ética y su estética:

[Así se debilitan los elementos culturales] ligados a un sentimiento colectivo, que en épocas pasadas fueron capaces de ofrecer una resistencia interior a las imposiciones heterónomas del desarrollo [...]. [...] la globalización es para Jameson el despliegue totalizante de la racionalidad científico-técnica y, consecuentemente, la desaparición de las identidades regionales que ligán el territorio a una historicidad específica (Castro-Gómez, 1998: 16).

Carlos Fuentes, en 1968 escribe en “Luís Buñuel: el cine como libertad” un alegato al arte regido por otros órdenes diferentes a la razón. O un raciocinio diferente que desdibuje los límites de la razón entronizada:

[...] nacido de la insatisfacción con el orden agotado de una racionalidad, este arte, lejos de ser nihilista, proclama el advenimiento de una nueva razón, latente en todo lo que la lógica entronizada juzga irracional [...] llevándonos al límite de una epistemología aceptada para enfrentarnos a lo que es incapaz de conocerse dentro de esos límites (Fuentes, 1993:210).

La relectura de Fernández Retamar de Franz Fanon de “Calibán” ofrecía una nueva visión del latinoamericanismo, donde se entendía "hibridez" como representación de una identidad que se había articulado de nuevo desde la posición élite: “[...] creían en la viabilidad de establecer en América Latina economías y sociedades que “rompieran” radicalmente con las estructuras del sistema dominante; una ruptura que, al menos en teoría, dejaría campo para el protagonismo de los sujetos subalternos” (Castro-Gómez y Mendieta, 1998B). Pues en lo subalterno y el margen había quedado relegada toda cultura ajena a ese principio ordenador occidentalista.

VI. JULIO CORTÁZAR, CRÍTICO LATINOAMERICANO.

Entonces, un poco soñando y un poco jugando en esas conversaciones antes de dormir, piensa muchas veces y se lo dice a sus amigos si finalmente, frente a una de esas estatuas que evidentemente están tan cargadas por la fuerza de una gran religión ya desaparecida pero que fue muy fuerte hace miles de años, no sería posible encontrar una vía de comunicación que no sería la vía de comunicación racional; si a fuerza de mirar la estatua, de tocarla, de establecer un contacto directo con ella, no podría haber en algún momento una abolición de las fronteras; si no sería posible entablar un contacto con ese mundo indudablemente maravilloso precisamente porque no lo conocemos, el mundo donde un pueblo adoraba esas estatuas, les ofrecía sacrificios, se guiaba por el camino que esos dioses le señalaron. Morand y Thérèse se burlan amablemente de Somoza y lo tratan de latinoamericano soñador y de latinoamericano irracional; ellos aplican una visión más histórica y para ellos es nada más que una estatua (Cortázar, 2013: 76).

En este cuento, "El ídolo de las Cícladas", señala Cortázar que hay un personaje francés que encarna el punto de vista de la civilización occidental racional que encuentra explicación para todo, y Somoza, que responde a la locura, la fantasía y lo alucinatorio. Es lo irracional en contacto con lo "arcaico y salvaje" (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 81). Cortázar habla de la "convivencia con lo telúrico que signa la mejor novelística americana" (Cortázar, 2006: 197) y habla de lo irracional como un "término negativo [...] cuyo antónimo tampoco es definitivamente estable" (Cortázar, 2006: 239). Líneas seguidas dice que bajo el término se agrupan planos humanos que tienen sus propias directrices de conocimiento:

[...] convenimos en agrupar lo inconsciente y lo subconsciente, los instintos, la entera orquesta de las sensaciones, los sentimientos y las pasiones – con su cima especialísima: la fe, y su cinematógrafo: los sueños-, y en general los movimientos primigenios del espíritu humano, así como la aptitud intuitiva y su proyección en el tipo de conocimiento que le es propio (Cortázar, 2006: 239).

Habla de que en literatura, a partir de poetas como Novalis, Nerval, Baudelaire, Ducasse y Rimbaud, hay menos control del orden racional. Y que así en pintura se busca la

“aprehensión inmediata del color” (Cortázar, 2006:240) y la música se desprende del progresismo y el dramatismo: “[...] el perceptible aflojamiento de las censuras racionales aumenta con el fin del siglo, cederá todavía más ante la influencia del bergsonismo y su repercusión en la creciente inquietud europea de nuestras tres primeras décadas” (Cortázar, 2006: 241). La concepción cronológica de Bergson introduce una subjetividad diferente a la que hubiera habido; lo irracional se configura a partir de una subjetividad que mezcla parte de lo mental con parte de lo emocional:

[...] la poesía, [...] la más vigilada prisionera de la razón, acaba de romper las redes con ayuda de Dadá, y entra en el vasto experimento surrealista, que me parece la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y la tentativa de un humanismo integrado. A su vez, la actitud surrealista [...] tiñe toda creación de carácter verbal y plástico, incorporándola a su movimiento de afirmación irracional. [...].

Estos movimientos surgen desde un planteamiento no ya racional o emocional, sino desde una ética que exigía la historia y que necesitaba de una estética otra como contrapartida:

[...] paralelo histórico de las conductas surrealista y existencial, tan desemejantes a primer examen y tan opuestas en las personas de sus mantenedores. La analogía excede sin embargo el tronco irracional común para subsistir en los objetivos, de la preconización de una praxis de una conducta* (*[...] es innegable que el existencialismo eficaz es el de Sartre, que tiende resueltamente a una ética por su parte, la conducta surrealista del periodo vivo (preguerra) coincidía traviesamente con un sentimiento de responsabilidad personal, de autoelección forzosa y de avance hacia sí mismo, por vía de una liberación poética de lo irracional) (Cortázar, 2006: 241).

Sin embargo, mientras del lado de lo irracional presenta el arte llegando a cotas sublimes; del lado de la razón explica cómo se han llevado a cabo fines y medios históricos del lado opuesto a lo sublime:

Las persecuciones, las reacciones más abominables, las estructuras de la esclavitud, la servidumbre y el envilecimiento, de los desbordes raciales, la fabricación despótica de imperios, todo lo que cabe agrupar en el lado en

sombras del proceso histórico, se cumple conforme a una ejecución por lo menos tan tradicional y sistemática como los procesos de signo positivo (Cortázar, 2006: 243).

En *Nuevo elogio de la locura* delimita los límites de la razón respecto a la realidad humana que ha creado bajo su paradigma ilustrado:

El primero fue escrito por Erasmo de Rotterdam. No recuerdo bien de qué trataba, pero su título me conmovió siempre, y hoy sé por qué: la locura merece ser elogiada cuando la razón, esa razón que tanto enorgullece al occidente, se rompe los dientes contra la realidad que no se deja ni se dejará atrapar jamás por las frías armas de la lógica, la ciencia pura y la tecnología (Cortázar, 2006: 923).

Muy joven ya lee a Jean Cocteau¹⁰, quien decía “Victor Hugo era un loco que se creía Victor Hugo”. A esto lo llama Cortázar “el grado supremo de la locura”, “la ruptura de todos los lazos razonables” (Cortázar, 2006: 923). Para Cortázar Latinoamérica tiene una relación muy estrecha con la locura. La razón como lo que vinieron a imponer de fuera y lo que instauraron también desde dentro. Es ahí donde “Lo irracional, lo inesperado, [...] las madres de la Plaza de Mayo, irrumpen en cualquier momento para desbaratar y trastocar los cálculos más científicos de nuestras escuelas de guerra y de seguridad nacional” (Cortázar, 2006: 924). La barbarie en nombre de la razón que vive América insta a Cortázar a llamar a la desobediencia a la ilustración, desde la ética y desde la estética como algo que no puede eludirse más:

Sigamos siendo locos, madres y abuelitas de la Plaza de Mayo, gentes de pluma y de palabra, exiliados de dentro y fuera. Sigamos siendo locos, argentinos: no hay otra manera de acabar con esa razón que vocifera sus slogans de orden, disciplina y patriotismo. Sigamos lanzando las palomas de la verdadera patria a los cielos de nuestra tierra y de todo el mundo (Cortázar, 2006: 925).

En 1970 y a pesar de que la difusión del boom dio a conocer un lado de América Latina, Cortázar distingue entre una América Latina no oficial y otra oficial. Dos discursos diferentes que, en parte, explica de modo paralelo al boom:

¹⁰ Concretamente *Opio: diario de una desintoxicación*.

Porque hay una oficial, y cómo. Mágica, además si por magia entendemos el arte de metamorfosear las ranas en princesas y las chozas en palacios. Al frente de los ministerios de relaciones exteriores latinoamericanas hay casi siempre un Merlín o un Cagliostro, alguien que maneja la distancia, esos espejos misteriosos en los que la realidad se refleja de una manera por completo diferente, y es así que los mexicanos, los chilenos, los guatemaltecos o los argentinos que vivimos en París asistimos diariamente a una prestidigitación mediante la cual las peores realidades de nuestros países son minuciosamente escamoteadas por algún mago de smoking y sonrisa dentífrica, a la vez que se magnifica y simplifica y vocifera todo lo que puede embellecer la silueta más convencional de Miss América Latina (Cortázar, 2006: 391).

Por eso surge en Cortázar la necesidad de mostrar al público del boom y al mundo el lado oscuro de América Latina; ya que muchos se desconcertaban ante lo que los exiliados contaban en contraste a las versiones oficiales que en Europa eran distribuidas por los medios. Ante esta descomunicación, Cortázar quiere tendernos un puente en muchos de sus escritos críticos y actos comprometidos con la realidad latinoamericana. Quiere que su trabajo ayude en esa construcción y reconstrucción de América:

[...] desmitificar las versiones oficiales que prácticamente todos los gobiernos latinoamericanos difunden en Europa. [...] se intentaba desenmascarar un mundo falsificado por las agencias de prensa imperialistas y las representaciones diplomáticas, y poner al público frente a un puñado de duras y necesarias verdades (Cortázar, 2006: 393-394).

Cortázar quiere transmitir la idea de una América Latina cuya conciencia histórica despierta “no sólo a través del combate de nuestros pueblos contra el colonialismo yanqui, sino en otros aspectos históricamente anteriores o más localizados, como en el caso de las luchas contra el colonialismo español, inglés, francés y portugués” (Cortázar, 2006: 395). Pero va más allá de estas confrontaciones directas; habla de las experiencias literarias y las novelas latinoamericanas en concreto, como experiencias nuevas frente a las técnicas francesas y estadounidenses (Cortázar, 2006: 400). Como respuesta frente a la actitud de algunos críticos coetáneos a él como Collazos, que siguen defendiendo la idea de “sometimiento o

[...] imitación de estructuras narrativas foráneas” por parte de la narrativa latinoamericana. Cortázar indica que ya no se puede hablar de "lo extranjero" en el mismo sentido que tradicionalmente:

[...] ya no hay nada foráneo en las técnicas literarias porque el empequeñecimiento del planeta, las traducciones que siguen casi inmediatamente a las ediciones originales, el contacto entre los escritores, eliminan cada vez más los compartimentos estancos en que antaño se cumplían las diversas literaturas nacionales (Cortázar, 2006:400).

El contacto se realiza de manera diferente ya, con una conciencia latinoamericana identitaria plena. Pero eso no significa que la obra de un americano se parezca a la de un europeo, por nacer precisamente de experiencias y realidades particulares y propias:

Podría llenar varias páginas con pruebas de que nuestra respuesta actual es nuestra, bien auténtica, con lo mejor y lo bueno y lo peor de cualquier literatura. Desde luego, nada es definitivo; a lo mejor es pléyade precaria y sin bases suficientemente sólidas a que aludía antes no tiene sucesores (creo que sí los tendrá, pero no se trata de anteponer *wishfullthinrings* sino de mirar al frente las carencias y los riesgos posibles); en todo caso, me parece peligroso, además de falso, situar los "actos culturales" tan por debajo de los "actos políticos" (Cortázar, 2006: 402).

Esto está intrínsecamente ligado en Cortázar al sentido de escritor comprometido que defiende el estilo propio de Latinoamérica frente a todavía teorías de la dependencia que niegan su autonomía cultural. Ese estilo como producto de una realidad concreta:

¿qué es un *estilo*, para usar una palabra ya fuera de moda, esa manera de hacer las cosas que distingue al verdadero escritor de los demás? ¿La corrección, la claridad, la riqueza del vocabulario? Basta de bromas. Un estilo es a la vez un imán y un espejo, es ese milagro verbal que ni siquiera el creador puede explicar, por el cual las frases, los periodos, los capítulos y al fin la obra entera actúan como catalizadores de profundas y múltiples potencias; es ese don de decir que a Pedro le duele la cabeza y decirlo de una manera que simultáneamente abre en el lector una cantidad de caminos que llevan mucho

más allá de Pedro y de la jaqueca; es esa porosidad, esa permeabilidad, esa dinámica y esa erótica del verbo que da a *Cien años de soledad* lo que ninguna Salamanca prestaría. ¿Y todo eso es posible sin una realidad? ¿Es irreal todo esto? En la viejanoción de que estilo es el hombre, yo entendería que el estilo prueba la captación más alta y más rica de la realidad del hombre, puesto que la devuelve potenciada, nueva, fecunda, inolvidable, a los lectores (Cortázar, 2006: 405-406).

Frente a los críticos que quisieron ver en él al artista encerrado en su torre de marfil aislado de los problemas reales humanos que vivía Latinoamérica hasta llegar a altas cotas de hermetismo que lo aislaban aún más -supuestamente-, del compromiso histórico del escritor como intelectual, Cortázar argumenta dos, si no “defensas”, “explicaciones” en lucha para que sus textos o sus palabras llegaran lo más cristalinas posible. Así, niega olvidarse de la realidad, que no solo explica sus textos como el origen de los mismos, sino que además siempre, hasta cuando menos lo parece, parte de y vuelve a ella:

¿Olvido de la realidad? De ninguna manera: mis cuentos no solamente no se olvidan sino que la atacan por todos los flancos posibles, buscándole las venas más secretas y más ricas. ¿Desprecio de toda referencia concreta? Ningún desprecio, pero sí selección, es decir, elección de terrenos donde narrar sea como hacer el amor para que goce cree la vida, y también invención a partir del "contexto sociocultural", invención que nace, como nacieron los animales fabulosos, de la facultad de crear nuevas relaciones entre elementos disociados en la cotidianeidad del “contexto” (Cortázar, 2006: 409).

Respecto al hermetismo que tantas veces le será achacado en su obra por quienes en esto leen un alejamiento de sus posibles lectores latinoamericanos -por los elevados porcentajes de analfabetismo que rondaban por toda la región-, Cortázar explica que en la revolución cubana y en la nicaragüense, la lucha contra esto fue tan productiva que no se puede subestimar desde entonces la capacidad intelectual de la región.

No es un alejarse de la realidad, sino descubrir “nuevas fórmulas, ángulos, desplazamientos enriquecedores de la realidad. [...] En un autor o lector responsables, esta búsqueda de una realidad multiforme no puede ser tachada de escapismo” (Cortázar, 2006:

416). Esto es lo que entiende Cortázar por compromiso en el escritor: “la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un “contenido” revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela” (Cortázar, 2006: 420). Él mismo recuerda a Mario Vargas Llosa cuando dijera que “la literatura no puede ser valorada por comparación con la realidad. Debe ser una realidad autónoma, que existe por sí misma” (cit. por Cortázar, 2006: 420). A propósito de él dice que un novelista tiene que acometer sus propias revoluciones:

[...] opera la revolución en su propia esfera, la revolución en la palabra y la forma y la narración misma, que al término de esa experiencia vertiginosa está, desde luego, muy lejos de la “realidad” de las novelas más estrechamente adheridas al “contexto”, precisamente porque habrá de mostrar una realidad más rica y más revolucionaria aunque lo sea a largo plazo (Cortázar, 2006: 421).

Para Cortázar la realidad de un creador es inmediatamente el lenguaje y en el escritor el lenguaje es la lengua. Es su “realidad profunda”, y esta “realidad verbal” le servirá para “aprehender la realidad total en todos sus múltiples “contextos”” (Cortázar, 2006: 421). Es cuando esa literatura sirve “a la hora de”, entrando en el lector, entonces tendremos una literatura revolucionaria.

Siguiendo con el tema del compromiso político y volviendo a la dicotomía racional/irracional, Cortázar vuelve a bordear los límites uniendo estos conceptos y al no establecer ninguna de las categorías -racional/ irracional-, como excluida en la producción artística, o al menos en la suya como escritor:

[...] en el caso del intelectual en su primera acepción, sus relaciones con la política son todo lo directas posibles, pero en cambio en el escritor de novelas o cuentos actúan fuerzas tanto racionales como irracionales que suelen hacer de su obra un producto sumamente complejo, a veces contradictorio, y que en todo caso no se limita a la significación inteligible de una obra básicamente "intelectual" como pueden serlo un ensayo o una análisis económico o político. Hay en la personalidad de un novelista todo un sector que escapa a su pleno control racional; por ahí salen y se expresan lo que Vargas Llosa llamó "los demonios" del escritor, sus pulsiones más íntimas; ni las directivas teóricas o ideológicas,

tendientes a fijar metas sociales a la literatura, y ni siquiera las posibles tentativas del mismo escritor por fijarse determinados derroteros, pueden alterar esa fatalidad de la obra literaria, eliminar sus contradicciones posibles (Cortázar, 2006: 423).

Pese a lo teórico que pueda parecer a priori todo esto, Cortázar no se considera como tal; aún más importante que esto, nunca se llega a distanciarse realmente de la realidad monstruosa latinoamericana, y así hay innumerables referencias a lo largo de todos sus textos a esas realidades y lo que significan para un continente; no como teórico sino como escritor crítico implicado:

En la larga lucha contra los enemigos internos y externos de los pueblos latinoamericanos, las bajas son frecuentes y penosas; larguísima es ya la lista de hombres y mujeres que han dado su vida combatiendo a las tiranías, las dictaduras, las injerencias imperialistas en nuestras tierras. Cada una de esas pérdidas es irreparable, cada hueco en las filas es como un pedazo de oscuridad en nuestros corazones. Y en embargo, hay en ellas un ejemplo y una fuerza que iluminan cada día de renovado combate, que multiplican la voluntad de seguir adelante hasta alcanzar la meta final (Cortázar, 2006B: 513).

Todo esto implica para Cortázar un camino posible en el sentimiento de búsqueda de la propia y original identidad latinoamericana que, siendo muchas, se ve como una frente a la opresión. En este contexto, el intelectual y, en concreto el escritor, ocupa un lugar importante, una función que cumplir para con esa revolución exterior e interior que vive y desarrolla Latinoamérica en estos años:

[...] la lectura en el plano de invención y de crítica que nos interesa aquí constituye un factor esencial en la lenta y difícil búsqueda que nuestros pueblos están llevando a cabo en procura de su auténtica identidad nacional, de su confrontación con culturas más antiguas y veteranas, de una revolución en todos los planos que los conduzca -como poco a poco los está conduciendo- a *cambiarse en sí mismos*, para utilizar desenfadadamente el verso de Mallarmé; a descubrir por fin su verdadero rostro por debajo de máscaras atávicas, de máscaras vendidas o compradas, de máscaras impuestas desde fuera o desde dentro (Cortázar, 2006: 554).

Hay que hacer caer las máscaras que falsean la verdad. Aquí es dónde Cortázar ubica uno de los problemas que ofrecen resistencia en el avanzar de Latinoamérica: Que los autores del boom fueran tan leídos en la propia Latinoamérica en los sesenta, no prueba que haya una relación directa con los lectores en la que se “responda a una toma de conciencia profunda, a constantes definidas” (Cortázar, 2006: 555). Primero, dice, porque la mayor parte de los lectores son urbanos, habiendo un abismo de diferencias culturales entre las ciudades y el campo. Además de que, ni en el mejor de los casos esos lectores suelen incidir en el proceso histórico de sus países:

[...] una máquina bien aceitada de dominación exterior y de alienación interna los mantiene al margen de todo status intelectual que pudiera traducirse en una participación activa, en una toma de decisiones ideológicas y políticas (Cortázar, 2006: 555).

Los sujetos que experimentan toda esta máquina conforman lo que Cortázar explica que ha venido a llamarse Tercer Mundo, donde la relación escritor-lector tiene aún más implicaciones que en otros lugares geopolíticos porque ambos desconfían de un poder que los relega y los distancia entre sí. Por eso el boom tuvo millones de lectores de todo tipo en “la segunda oleada”. Esos lectores ya estaban “preparados por esos primeros libros y [eran] capaces de captar en toda su hondura y significación lo que los escritores nacionales les proponían en forma de novelas, de cuentos o de poemas” (Cortázar, apud. Sosnowski, 1994: 124). Cortázar entiende la crítica inscrita en la vida y lo explica de modo más gráfico así:

Si todo libro es sospechoso para las múltiples dictaduras latinoamericanas, los lectores de ese libro lo son todavía más, puesto que leer es siempre apretar el gatillo del libro, liberar su fuerza explosiva y multiplicarla (Cortázar, 2006: 556).

Así siente y piensa Cortázar la literatura y esta es su inequívoca posición frente a la realidad y la ficción. La literatura y el arte como territorio de búsqueda de identidad y de realidad. Ambos lugares como territorios de creación de dicha identidad y realidad:

[...] en esas décadas se ha producido la gran eclosión de una literatura resueltamente orientada hacia una búsqueda de nuestras raíces auténticas y de nuestra verdadera identidad en todos los planos, desde el económico hasta el político y el cultural. Si la ficción sigue siendo ficción, si las novelas y los cuentos continúan dándonos universos más o menos imaginarios como corresponde a esos géneros, es más que evidente que en la segunda mitad del siglo los escritores latinoamericanos han entrado en una madurez histórica que antes solo se daba excepcionalmente. En vez de imitar modelos extranjeros, en vez de basarse en estéticas o en “ismos” importados, los mejores de entre ellos han ido despertando poco a poco a la conciencia de que la realidad que los rodeaba era *su* realidad, y que esa realidad seguía estando en gran parte virgen de toda indagación, de toda exploración por las vías creadoras de la lengua y la escritura, de la poesía y de la invención ficcional. Sin aislarse, abiertos a la cultura del mundo, empezaron a mirar en torno y comprendieron con pavor y maravilla que mucho de lo nuestro no era todavía nuestro porque no había sido realmente asumido, recreado o explicado por las vías de la palabra escrita (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 283).

En este contexto, el camino por comunicar(se) en los márgenes es más difícil de seguir. Pero por lograr la libertad común más germina la voluntad de llegar al otro cuanto más difícil la situación política y social históricamente se presente:

Nosotros, los escritores unidos a la causa de los pueblos que, como el de Chile, sufren opresión e injusticia, vivimos un fin de siglo particularmente difícil, pero la dificultad es la condición sine qua non de toda literatura verdaderamente avanzada, verdaderamente progresista, y por eso nuestras dificultades no se resuelven en negatividad; muy al contrario, constituyen una pasión, un motivo más para escribir. Si las dificultades en nuestro enfrentamiento cotidiano con la historia, eso que se ha dado a llamar "compromiso" con el derrotero de los pueblos hacia la libertad, la justicia y la felicidad, se vuelven cada día más agudas y más dramáticas, los escritores que merecen ese nombre y la confianza de quienes los leen no se desaniman en absoluto; muy al contrario, cada nuevo obstáculo que el terror, el desprecio, el fascismo en una palabra, alza contra la labor intelectual y artística, es un acicate y un desafío que multiplica su voluntad y sus fuerzas (Cortázar, 2006: 592).

Pese a lo optimista que pueda parecer esto, Cortázar mantiene siempre un punto de vista muy objetivo por cuanto crítico con los propios fracasos y logros y los comunes con lo que fuera la revolución cubana como ejemplo de esa revolución que al menos en primer término quiso ver cumplida Cortázar para Latinoamérica:

[...] Sí, me acuerdo de tantas cosas; y no sólo de las buenas sino de los problemas, las dificultades, los errores corregidos o no, los inevitables tropiezos de una revolución en pleno tercer mundo, naciendo como de la nada, privada de una infraestructura intelectual y técnica imprescindible, enfrentando criterios divergentes o antagónicos, dando la cara a enemigos de fuera y de dentro, buscando a manotazos el buen camino. Nada fue fácil, nada se ganó sin pagar a veces precios muy altos (Cortázar, 2006: 617).

Vuelve a reincidir sobre todo esto de nuevo en “La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea” (1979-1980) para decir que por un lado la crítica esperaba del escritor latinoamericano un inmovilismo en lo que en literatura se entendió como regionalismos. Pero que en contra de ello, la producción latinoamericana se seguía escapando a etiquetas y moldes ajenos. La literatura en Latinoamérica sobrepasaba los límites teóricos de las formas y morfologías europeas y de la tradición occidental:

[...] es una literatura que ya no necesita la protección o la etiqueta de lo típico, de lo pintoresco, de lo parroquial en cualquiera de sus formas, sino que posee fuerza y experiencia suficientes para mostrar sus inconfundibles orígenes y raíces sin tener que refugiarse en una temática exclusivamente nacional o regional (Cortázar, 2006: 629).

No solo no tiene ya que refugiarse en los tópicos que le fueron adscritos desde la crítica de la metrópolis, sino que a la vez se da, con toda la generación del boom, una nueva generación que asume todos los puntos de fuga posibles en Latinoamérica para multiplicar sus significados a modo de fractal:

[...] de cuentistas, poetas y novelistas que multiplican al infinito las variedades, las oposiciones, las bifurcaciones, esa especie de exploración total y fabulosa de nuestra realidad, semejante a la que hace el árbol en el aire, allí donde cada rama

y cada hoja está palpando un sector diferente del espacio y recibiendo pájaros de los más diversos cantos y plumajes (Cortázar, 2006: 629).

Cortázar entiende la literatura como una responsabilidad histórica con el prójimo y que aún en Latinoamérica no se tiene el número de lectores ni más mínimamente deseable para lograr la revolución ética y estética, debido a las circunstancias sociales y políticas que vive y sufre Latinoamérica, y que a menudo abocan en el analfabetismo: “[...] problemas que ya no pueden ser ignorados por nadie en América Latina, y muy especialmente por los escritores” (Cortázar, 2006: 631). Es esta conciencia la que considera que ha dado otra proyección internacional a la literatura de la región, siendo además útil para la propia Latinoamérica y posibilitando el aunamiento de esfuerzos pese a las distancias:

Esa conciencia, cada día más perceptible y que se acentúa en la nueva generación de escritores, me parece la razón principal de que nuestras literaturas estén mostrando un dinamismo y una capacidad de creación que no solamente las vuelven operantes y eficaces entre nosotros, y eso en muchos planos que rebasan meramente el literario, sino que explican el prestigio que han alcanzado en el extranjero a lo largo de estos últimos quince años (Cortázar, 2006: 631).

Ambos, escritores y lectores, vienen a reunirse en un punto de partida común: no se trata de que los temas sean unos ciertos pocos o de ningún tipo de obediencia, “ideológica o estética”; lo que se busca es una autenticidad nueva, propia y consciente:

Lo que se nota claramente es la creciente renuncia a modelos foráneos, a “ismos” pasajeros, que sólo se manifiestan esporádicamente en la producción más mediocre; la verdadera responsabilidad se siente en ese deseo de *escribir nuestro* sin caer obligadamente en folklorismos o indigenismos o populismos no siempre de buena ley (Cortázar, 2006: 633).

A renglón seguido sigue defendiendo que la búsqueda en la escritura quiere expresar mejor lo latinoamericano y que a la vez que cumple una primera función por la que permite encontrar un camino a la liberación en una historia de continua opresión, esa literatura está yendo más allá de las funciones que tradicionalmente se le ha otorgado. Escritores y lectores llegan a identificarse mutuamente “inmersos en procesos políticos y económicos,

en luchas de liberación o consolidación”. Ambos sienten la necesidad “colectiva, continental, de ir hacia una mayor autenticidad, hacia una mayor capacidad para rebelarse ante las opresiones y las injusticias” (Cortázar, 2006: 633). Pero esto lo entiende como una necesidad histórica y no política; entiende que hay dos categorías de compromiso intelectual: el compromiso tras entender teoría política y el compromiso sin entenderla, situándose él mismo en el segundo grupo porque nunca se definirá como otra cosa que no sea escritor:

[...] un escritor que parece haber nacido para escribir ficciones y que, por lo tanto, se mueve en un mundo de pura intuición de fuerzas viales no siempre definibles, teniendo por timonel su imaginación y por velamen sus pasiones, sus deseos, sus amores, todo lo que late en torno suyo, la calle, las casas, los hombres y las mujeres y los niños y los gatos y los cangrejos y los álamos que hacen de cada lugar del mundo un momento de la vida en su puro presente, en su irresistible belleza y en su interminable drama (Cortázar, 2006: 753).

Va aún más allá con esta idea de escritor sobre ser político explicando que la ética que hay detrás es la misma sea cual sea el contexto:

[...] me consta que cuando García Márquez se aparta de su máquina de escribir para entrar, por ejemplo, en la sala donde sesiona el Tribunal Bertrand Russell, no le cambia el más pequeño pelillo del bigote. Para él, como para mí en nuestros libros y en el Tribunal está sucediendo lo mismo; en los dos se habla de vida y de muerte, de amor y de odio, de justicia y de injusticia, de libertad y de opresión. Las diferencias son de orden estético, pero el fondo es lo mismo y se llama América Latina (Cortázar, 2006: 755).

En esta ética latinoamericana están implicados todos, más allá de políticos, intelectuales, artistas o escritores. Porque ante todo es una toma de conciencia que no distingue de jerarquías y que configura la nueva forma de expresar en el arte lo latinoamericano. La caída de las máscaras es lo que no puede dejar indiferente. Es una nueva verdad que queda descubierta para todo el continente significando, entre otras, la actitud que vemos en Cortázar:

Esa razón para comprometerse como intelectual y como persona es lo que yo llamaría la caída de las máscaras. Por otra parte el imperialismo ha dejado de pretender lo que pretendió durante muchos decenios en América Latina, ese supuesto papel protector, esa función de hermano mayor, esa asistencia y esa colaboración económica, tecnológica e intelectual. El más remoto oblatador de la más remota tierra latinoamericana ya no cree en nada de eso; la máscara del enemigo ya no oculta su verdadera cara, que es la cara del que quiere dominar y explotar. Pero, al mismo tiempo, también han caído o están cayendo nuestras máscaras propias, las ilusiones de creer que la dependencia de culturas y de patrocinios extranjeros nos favorecía en nuestro desarrollo, las ilustraciones de ser la rama más joven y por eso más viva del árbol de Occidente, y también las ilustraciones de heredar la madurez y la sabiduría de las viejas naciones, y de ser por lo tanto los amos de nuestros destinos. Todas esas máscaras cayeron estrepitosamente a lo largo del siglo XX, y las verdaderas caras han quedado mirándose desnudas y frente a frente (Cortázar, 2006: 755).

Latinoamérica se vuelve inclasificable como ha ocurrido con los géneros. Las fronteras se desdibujan una vez más en lo que Cortázar llama “principio de indeterminación”, tomando prestado de la física el término. Todo esto implica una responsabilidad en el campo de la creación, porque ya las máscaras antiguas han caído y no se puede seguir actuando conforme a ellas a pesar de que sus esquemas traten de perpetuarse:

Si alguna vez se pudo ser un gran escritor sin sentirse partícipe del destino histórico inmediato del hombre, en ese momento no se puede escribir sin esa participación, que es responsabilidad y obligación y sólo las obras que las trasuntan, aunque sean de pura imaginación, aunque inventen la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista, aunque jamás apunten directamente a esa participación, sólo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía (Cortázar, 2006: 757).

Es ahora cuando nace en Latinoamérica un gran número de lectores que priorizan las lecturas latinoamericanas sobre las extranjeras, lo que conocemos como Boom y que para Cortázar se explica por todo lo que venimos exponiendo. En *Literatura e identidad* Cortázar explica que los lectores latinoamericanos han descubierto por fin sus propios

autores y esto ha significado un autodescubrimiento de la identidad reflejada en esos autores: “Porque en esa literatura subyacía no solo el trasfondo de lo latinoamericano sino su crítica, la exhumación de lo olvidado o desconocido, y la indagación de raíces menospreciadas o sustituidas por influencias exteriores” (Cortázar, 2006: 971). Para Cortázar, estas literaturas del boom han supuesto nuevas preguntas y nuevas respuestas de los valores nacionales, lo que ha devenido en una conciencia histórica que se expande:

Y sin embargo, ¿qué magnitud real puede tener esa toma de conciencia histórico-cultural cuando se piensa en el enorme sector indígena y, dentro del área de mestizaje, el rural? Basta imaginarlo para sentirse totalmente extrañado en un continente que es el nuestro pero en el cual sólo ocupamos culturalmente una ínfima parcela, aunque sea la que domina económica y políticamente y se propone como una totalidad que a nadie engaña.

Entonces, ¿tiene sentido seguir hablando de identidad y de cultura nacionales frente a un mosaico de heterogeneidades como el que presenta América Latina incluido por supuesto el Brasil? ¿Tiene sentido hablar de culturas nacionales cuando en la gran mayoría de los casos la cultura del poder-mestiza y a veces hasta violentamente opuestas? (Cortázar, 2006: 972).

Y él mismo se responde a esto último a renglón seguido: “Sí, en la medida en que optemos por una decisión selectiva, y una esperanza intercultural a largo plazo” (Ibid.). Es el escritor entre otros el que como comunicador inserto en la historia y la geopolítica puede tender puentes de entendimiento entre las múltiples realidades coexistentes:

[...] descubrir la posibilidad de despertar ecos dormidos, imágenes subyacentes, formas y herencias telúricas que los procesos de colonialismo primero, y de aculturación foránea más tarde, habían sumido en un limbo del que apenas asomaban fragmentariamente en el folklore, las artes, las conductas y los temperamentos (Cortázar, 2006: 972).

Escribir y leer se entienden como acciones directas, en palabras de Cortázar: “actuar extraliterariamente” (Cortázar, 2006: 987). Explica que esto ocurre porque el lector en Latinoamérica entiende, siente y piensa la literatura desde otro paradigma: “tiende a rebasar el límite de la literatura que ama y a vivirla existencialmente, como parte de su

experiencia vital” (Ibid.). Se trata de esa creación de conciencia frente a lo que hasta entonces había sido una “ilusión de unidad” que se reducía solo al ámbito lingüístico. La lengua rebasa la vida:

[...] si alguna importancia asume el hecho de escribir y publicar en América Latina, ello se debe a que poco a poco, pasando por muchas etapas, la labor de los escritores empieza a iluminar la conciencia de los pueblos en este terreno, a mostrarles que por debajo de fronteras y banderas minuciosamente trazadas y agitadas por los nacionalismos imperantes, existen raíces comunes entre nosotros, algo que no solamente es una comunidad lingüística sino también histórica [...]. Los escritores más significativos, desde los tiempos de nuestras luchas libertadoras [...] se caracterizan a pesar de su enormes diferencias por un rasgo común que es precisamente el de buscar nuestra identidad latinoamericana, nuestra verdad profunda como pueblos y como individuos, destruyendo máscaras y mentiras, liquidando prejuicios y tabúes, mostrando o creando los elementos necesarios para que los diferentes pueblos reconozcan cada vez más que participan de una misma y profunda corriente telúrica e histórica que los une en vez de separarlos [...] (Cortázar, 2006:975-976).

El boom y la literatura representa además de una estética y una emoción, “un testimonio” de la realidad latinoamericana con la que él como escritor piensa que ha de comprometerse en un doble sentido: en la creación que “tiene que ser un enriquecimiento y no una limitación de la realidad; y el de una conducta personal frente a la opresión, la explotación, la dictadura y el fascismo que continúan su espantosa tarea en tantos pueblos de América Latina” (Cortázar, 2006: 762). Y como ejemplo toma a José Martí, al que define como “intelectual del más alto nivel que entra con todo lo que tiene en la lucha por la liberación de su patria, y termina sacrificándole la vida”. También toma como ejemplo a Neruda y de César Vallejo, con quien ejemplifica que el compromiso no puede suplantar la madurez literaria sino al contrario: “Toda simplificación en nombre o en procura de un público más vasto, es una traición a nuestros pueblos” (Cortázar, 2006: 766). Por eso se queja reiteradamente de lo poco revolucionario que suele ser el lenguaje de los revolucionarios. Cortázar quiere que la literatura latinoamericana signifique un camino para expresar y para interrogar la dialéctica en América:

[un libro] es solamente una de las múltiples modalidades que asumen nuestros pueblos para expresarse, para interrogarse, para buscarse en el torbellino de una historia sin piedad, de un drama en el que el subdesarrollo, la dependencia y la opresión se coaligan para acallar las voces que nacen aquí y allá en forma de poemas, canciones, teatro, cine, pinturas, novelas y cuentos (Cortázar, 2006: 994).

Cortázar quiere que Hispanoamérica halle las bases de su propia realidad. Para ello tendrá que plantearse los paradigmas implantados en su territorio y su eje organizador, la razón. Aquí es donde Cortázar propondrá la dimensión fantástica e inesperada como umbral de la puerta a lo “otro” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 111):

[...] estamos presenciando, en condiciones casi siempre horribles, la angustiada búsqueda de nuestra identidad, de nuestra necesaria e irremplazable realidad. Sé que lo conseguiremos, porque el solo hecho de haber destruido la falsa fachada de espacios es ya un triunfo irreversible; y también conozco el precio que tendremos que pagar por ese aún incierto triunfo final (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 110).

Dice Cortázar que se ha dado una gran “eclosión” de la literatura que se preocupa por “una búsqueda de nuestras raíces auténticas y de nuestra verdadera identidad en todos los planos” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 229). Dice que se hace evidente la madurez literaria de Latinoamérica que ya no imita moldes extranjeros: “[...] han ido despertando poco a poco a la conciencia de que la realidad que los rodeaba era su realidad (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 229). Un terreno por explorar y explotar y sin tener que cerrarse al resto de mundo, “[...] empezaron a mirar en torno más que del otro lado de las fronteras” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 229). En un contexto donde la literatura no nace tanto para dar respuestas sino incidir en las preguntas, “para inquietar, para abrir la inteligencia y la sensibilidad a nuevas perspectivas de lo real” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 230). En este sentido se alegra de ver el producto literario cada vez más cerca del “contexto en el que es imaginado”. Piensa esto como una “mayor responsabilidad en los procesos geopolíticos” en Latinoamérica (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 231). Se alegra porque entiende la escritura y la lectura como un interrogar a la realidad, pero “también significa luchar para cambiarla desde adentro, desde el pensamiento y la conciencia de los que escriben y los

que leen” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 236). Porque el sentido más interno será el ontológico, la búsqueda de una verdad que no podrá seguir los caminos de la lógica occidental sino los ya propios: “[...] por vías de la imaginación, de la intuición, de esa capacidad de establecer relaciones mentales y sensibles que hacen surgir evidencias y las revelaciones que pasarán a formar parte de una novela o de un cuento o de un poema” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 238). La literatura como “factor histórico”, “fuerza social”, que en Latinoamérica “sigue siendo fiel a su destino, que es el de dar belleza, y a la vez a su deber, que es el de mostrar la verdad en esa belleza” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 238).

En este sentido la realidad histórica de Latinoamérica es “siempre convulsa y atormentada, [...] de situaciones de opresión y de oprobio, de injusticia y de crueldad, de sometimiento de pueblos enteros a fuerzas implacables que los mantienen en el analfabetismo, en el atraso económico y político” Esa realidad se volcará en el libro que “empieza y termina mucho antes y mucho después de su primera y última palabra” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 232-233). Hay que entender que la latinoamericana es una literatura que “oscila entre el exilio y el silencio forzoso, entre la distancia y la muerte” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 235). En este sentido y hablando del *Boom* como fenómeno dice Cortázar que “los momentos de culmen de la panorámica literaria fluctúan en lo temporal y geográfico”. Y sigue explicándole a Sicard:

Así que el boom no es un certificado de madurez. Responde al azar que hace mucho mejor las cosas que la lógica. Cuando la está dominada por el neocolonialismo, el azar hace nacer a través de los libros una conciencia. Obras sin apoyos económicos a las que las editoriales abrieron los ojos cuando ya en las ediciones rudimentarias las ventas eran enormes. Escribimos desde el exilio, ¿cómo iba a haber promoción? ¿Eso puede de verdad salvar a un autor o una literatura? Argentina estaba vuelta a Europa y con el boom Latinoamérica despierta a la confianza en sí misma como perteneciente a un ritmo histórico, una sociedad o cultura. Es revolucionario en el plano de la búsqueda de nuestra identidad, saber cada vez más y reconocernos en lo latinoamericano. Habrá que aprender de la historia. Salirnos nosotros sin esperar que nadie más lo haga. No poder volver a la patria por ser un exiliado. Exilio físico, problema personal, el

cultural es un aislamiento nacional terrible. Los pueblos separados de la producción de sus mejores resulta en un desierto espiritual donde son fáciles los condicionamientos que buscan los regímenes neofascistas.

En Francia se conoce a finales de los 50 la literatura latinoamericana: Fuentes, Gabo... Esta generación, sus novelas, tienen especificidades fundamentales en comparación a la novelística europea. Su respuesta es extraliteraria: las novelas significativas del proceso llamado tontamente en inglés *boom*, son cada una su propio universo inscrito en su geografía que así también las une en una especificidad que se ve desde la crítica como una unidad. Esa especificidad es que en el fondo hay una búsqueda de raíces de identidad latinoamericana. Es nuestro drama. El clima artificial de influencias europeas trasplantadas que no respondían a nuestro modelo de ser; somos nuestros modelos educativos; absolutamente y conscientemente implantados. Borges tenía que estudiar mucho a Napoleón y no tanto a Simón Bolívar, que era estudiado de modo más sumario (Sicard, apud. Cortázar, 1979).¹¹

¹¹ [Transcripción hecha por mí de la propia grabación].

CAPÍTULO II

“Mis palabras no serán bonitas,
mis palabras serán justas
y sobre todo serán necesarias”
(Cortázar, apud. Mercedes Milá, 1983).

I. RAÍCES Y ORÍGENES. UNA GÉNESIS DE LAS INFLUENCIAS DE PENSAMIENTO EN CORTÁZAR.

Cortázar recuerda del tiempo de su infancia que la riqueza cultural de su contexto biográfico fue como abono para su formación como escritor en una tierra ya fértil de por sí donde germinaría como fruto su obra:

[...] mientras mis amigos no recibían el menor aliciente espiritual, yo me criaba teniendo a mi alcance los restos de una biblioteca que debió ser excelente y que lo seguía siendo para un niño, y escuchaba conversaciones de sobremesa donde la actualidad mundial, las novedades artísticas e incluso literarias, y el culto de no pocos valores espirituales e intelectuales constituían esa atmósfera que me ayudaría luego a dar mi propio salto (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 252).

En este rico contexto va creciendo y en su juventud Cortázar tiene ya asumida una tradición europea por la que toma occidente desde su origen epistemológico clásico aristotélico y sus posteriores diversificaciones como la de Averroes, que asemeja la poesía a una rama de la lógica y cuya función es ética (Asensi, 1998: 206-8).

Lo que más le llega en conjunto a su generación bonaerense de juventud es el simbolismo francés y sus correspondencias; el modernismo de Mallarmé, Rubén Darío, Rimbaud, Rilke: “[...] la poesía era gnosis, revelación, apertura órfica, desdén de la realidad convencional, aristocracia [...]” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 66). Pero en mitad de todo eso, la generación conoce a Pablo Neruda con sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*: Poeta que “bruscamente nos devolvía a lo nuestro” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 66). Asimilar esa obra fue volver los ojos a América sin invenciones:

[...] nuestra dilatada, desierta y salvaje tierra mental, que habíamos llenado de necesarias y vagorosas mitologías, *Residencia* se precipitó en la Argentina como antaño San Martín en Chile para liberarlo, como Bolívar picando sus águilas desde el norte; la poesía tiene su historia militar, sus conquistas y sus batallas, el verbo es legión y carga, y la vida de todo hombre sensible a la palabra guarda en su memoria incontables cicatrices de esos profundos, indecibles arreglos de cuentas entre el ayer y el hoy, entre lo artificial y lo auténtico (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 67).

América estaba configurando sus propias claves y con Neruda, Cortázar ve el “desplazamiento de la tierra a los hombres”; lo que le permitiera a su vez conocer a otros pensadores latinoamericanos: “[...] la obra de Neruda siguió siendo como un pulso, una vasta respiración americana frenética [...]” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 68). Igualmente fue recibido entonces *Trilce* de César Vallejo: “inconcebible metamorfosis de nuestra palabra” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 67). Pero es Neruda el que abre los ojos de Cortázar a América para decir que “América Latina no solamente está fuera del tiempo histórico europeo sino que tiene el perfecto derecho y, lo que es más, la penetrante obligación de estarlo” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 69). Así entiende *Paradiso* de Lezama Lima o el *Canto general*, como “tabla rasa y empezar de nuevo”. Los autores latinoamericanos ya podían leer a Mallarmé o Rilke sin “negar que éramos latinoamericanos” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 72).

A Lezama y a Felisberto Hernández¹² los considera los “presocráticos que nada aceptan de las categorías lógicas porque la realidad no tiene nada de lógica [...]” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 268). Presocrático, como Parménides o Heráclito que eran filósofos y poetas que intentaban desentramar el tiempo, el espacio y al fin la realidad. Lezama no hizo concesiones en su vertiginoso sistema de imágenes y claves secretas y aunque de difícil, de también posible acceso (Cortázar, apud. Sicard, 1979). Lezama, como América, no se debe a ninguna tradición sino que asume cuanto quiere: “Puede escribir lo que le dé

¹² Que además de escritor era músico junto con otros autores del Río de la plata que unen estas disciplinas: Juan Rodolfo Wilcock, Daniel Devoto, y aficionados a la música, como Eduardo Jonquière y Jorge Eduardo Bosco.

la gana sin decirse que ya Rabelais, que ya Marcial... No es un eslabón de la cadena, no está obligado a hacer más o mejor o diferente, no necesita justificarse como escritor” (Cortázar, 1967, II, 1967: 56). Dice Cortázar que nada más humano que el lenguaje poético de Lezama: “[...] la potencia de la imagen como [...] suprema del espíritu humano en busca de la realidad del mundo invisible [...]” (Cortázar, 1967, II: 61).

En sus textos teóricos nos acerca a la idea de que este tipo de prosa de la que Lezama es maestro, nace del “mismo modo que la poesía tal como la entendemos a partir de Baudelaire: el sentido depende de la tensión, el ritmo, la pulsión, lo imprevisto dentro de parámetros previstos” (Cortázar, 1969: 81). Para Baudelaire la palabra producía el efecto de la nota musical mientras que para Verlaine no se trataba de la palabra sola, sino conjugada, en la combinación estaba lo musical. Verlaine se acerca a la música queriendo otro efecto lógico del discurso en base a la intuición como vía otra de conocimiento. Es el sentido emocional y subjetivo implantado en el paradigma temporal a partir de Bergson. En este sentido, Mallarmé vendrá a introducir un concepto muy importante en toda esta línea: la poesía hace música tomando sistemas de variantes. Toda esta tradición es recogida por Cortázar que comulga con Verlaine cuando decía:

¡Coge la elocuencia y retuércele el pescuezo!/ harás bien, dispuesto a la energía,
/ en hacer de la rima algo más sensato, / pues si eso no se cuida, ¿dónde irá a
parar? / [...] / ¿Qué criatura sorda o qué negro loco/ nos ha forjado esta falsa
alhaja/ que suena a hueco y a falso con la lima? / ¡Siempre música! / Que tus
versos sean ese algo superior/ que se siente huir de un suelo del alma escapada /
a otros cielos y a otros amores/ [...] (Verlaine, 1884)¹³.

Pero volviendo a Pablo Neruda, su poesía estalla en Latinoamérica y viene a responder lo que en “Reseña de Cómico de la lengua, de Néstor Sánchez” llamara Cortázar la “necesidad de un lenguaje común [...] capaz de nombrar por primera vez, frente a la multitud de cosas ya nombradas de afuera, la multitud de cosas casi nunca nombradas de adentro” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 149). Los distintos niveles del lenguaje vienen a converger en un lenguaje a conciencia que permite perspectivas antes censuradas por la

¹³ Traducción de Manuel Machado.

costumbre: “[...] un lenguaje que abre ventanas en la realidad [como] una permanente apertura de huecos en la pared del hombre que nos separa de nosotros mismos y de los demás” (Cortázar, apud. Alazraki, 1994: 351).

Alazraki puntualiza que hay tres manifestaciones de la modernidad que inciden en Cortázar: el romanticismo, el existencialismo y el surrealismo. Para Yurkievich son la “tradición romántica/ simbolista/ surrealista” el “eslabón de la cadena magnética de lo real oculto, como verbo oracular” (Yurkievich, 1994 :II : 32) que sigue Cortázar ya desde *Presencia*.

Para situarnos en la idea teórica de lo literario para Cortázar habrá que remitirse a "Teoría del túnel"¹⁴ como texto clave en el acercamiento a las ideas de Cortázar. Yurkievich apunta que poco antes de escribir dicho texto, Cortázar había renunciado a su cargo de profesor de literatura francesa en Mendoza por “una actitud de autonomía ética y de defensa de la libertad de pensamiento” (Yurkievich, 1994: 15). Lo que ya implicaba un alto grado de conciencia, incluso de independencia ideológica que, más allá de ser o no una virtud, se le presentaba como necesidad vital y le llevó a emigrar más tarde a París con la primordial razón de poder escribir en libertad. Pero aún en Argentina había estado militando en la resistencia clandestina del movimiento antiperonista y cuando triunfa Perón en las elecciones de 1946 renuncia a todo y volvió de Mendoza: “Era preferible la miseria a la afiliación al partido. "Mamá, he renunciado a todo. No tengo un centavo. Vuelvo a casa"” (Cortázar, apud. Shafer, 1995: 27).

Yurkievich entiende "Teoría del túnel" muy inscrito en su momento, lo lee como parte de esa enseñanza que Cortázar impartió en Mendoza. Apunta que a través de este texto Cortázar explica la novela moderna partiendo históricamente de la burguesa, “la del mundo privado y el fuero íntimo” (Yurkievich, 1994: 8), que nace a su vez de la novela romántica. Desde aquí, dice Yurkievich, se sitúa para enunciar su propio programa que parte desde el subtítulo, “Notas para una ubicación del surrealismo y del existencialismo”, las dos corrientes a las que tantas veces la crítica ha dictaminado que Cortázar se adscribe.

¹⁴ Escrita en 1947 en Buenos Aires, publicada en 1994.

Alazraki nos dice que: “El existencialismo, primero, y el surrealismo, después, ofrecieron a Cortázar alternativas para salir del atolladero racionalista, vías para ahondar la crisis del pensamiento moderno” (Alazraki, 1994: 188). Pero estas alternativas no fueron las únicas ni tampoco las centrales. Fueron la primera brecha en el muro. Significaba la crisis del proyecto y paradigma occidental desde su misma raíz y centro, desde Europa. Acaso fue un inicio para Cortázar, un punto de inflexión; una base sólida sobre la que desplegaría luego las alas echándose al vuelo del jazz, que, como método, también le acompañaba desde incluso más temprano en la búsqueda de otras tradiciones y fuentes de las que nutrir su literatura.

En "Teoría del túnel" explica su propia poética implícita en su obra. Teoriza sobre los géneros, cosa que incluso hará dentro de ellos, pues como indica Jaime Alazraki: “[...] para Cortázar novelar y teorizar [...] constituía el anverso y el reverso de una misma operación” (Alazraki, 1994: 10). Saúl Sosnowski dirá que es “el cruce de géneros” y “el cuestionamiento de toda frontera”, uno de los rasgos de la obra de Cortázar (Sosnowski, 1994: 9): “[...] desde cualquier renglón puede surgir la vuelta que por una vez y para siempre trastocará lo anticipado. Muchos de sus textos apuntan hacia espacios recónditos que son sometidos a lo inesperado, a lo racionalmente inaudito” (Sosnowski, 1994: 9).

En "Teoría del túnel" analiza la que quiere como nueva novela y la legítima desde un punto de vista crítico, pero también como declaración de intenciones. Es en este sentido en el que entiende conjugados los dos movimientos: “Postula la amalgama del surrealismo con el existencialismo, la fusión de lo poético con lo narrativo” (ibid). Es un alegato radical a la transformación a una estética subversiva que resplandecería en *Rayuela* más tarde:

Rayuela se instaura y se construye a partir de lo que descalabra, excentra y extrapola lo novelesco, lo laza hacia la orilla. *Rayuela* intenta expatriar lo narrativo, es decir lo anecdótico, hacia su otredad. *Rayuela* expulsa el relato hacia lo visionario y extático; lo deporta hacia el polo opuesto, hacia lo poético (Yurkievich, 1994: II: 147).

Partiendo de elementos surrealistas y existencialistas conjuga un nuevo humanismo integrado en la acción. Alazraki explica que los escritores rebeldes en Francia y los *tough writers* en EE.UU. buscan las formas de la acción y no la simple acción formal. Cortázar toma esta tradición y hará suyo el lema de Breton: “Es preciso que el hombre se pase, con armas y bagajes, del lado del hombre” (Alazraki, 1994: 199). Explica Cortázar en 1948 en *Notas sobre la novela contemporánea* que las distancias entre la palabra y la acción son mera apariencia y que su conjunción es la única manera posible de explicarnos las grandes obras de la modernidad:

Abolida la frontera perceptiva de lo poemático y lo novelesco, sólo un prejuicio que no es ni será fácil superar impide reunir en una sola concepción espiritual y verbal empresas en apariencia tan disímiles como *The Waves*, *Duineser Elegien*, *Sobre los ángeles*, *Nadja*, *Der Prozess*, *Residencia en la Tierra*, *Ulysses* y *Der Tod des Virgil* (Cortázar, 2006: 246).

"Teoría del túnel" se centra en lo que respecta a la cuentística y la novelística; habrá que tener presente de antemano el amplio conocimiento de la literatura universal que tenía Cortázar, y el muy particular modo de entender el género cuento, expresado tanto en su crítica ensayístico-teórica como en su práctica textual, siendo bajo el lema de este género donde Cortázar despliega su concepción jazzística de la escritura.

Define el cuento bajo el principio de la duración de este en la memoria individual si leído, colectiva si escuchado en la infancia; el cuento queda grabado si enuncia una realidad intuitiva: “Todo buen cuento sostiene su duración en las memorias mediante una cualidad que el mal cuentista ignora para su desdicha: la irrefutable proposición de una cierta y determinada realidad, capaz de hacerse admitir intuitivamente [...]” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 81). Dice también en las clases en Berkeley que el cuento es tan antiguo como intrínsecamente tiene de humano, así que en primera instancia será siempre oral. Nos ha acompañado a través de un proceso de adaptación histórica hasta llegar a convertirse, como la humanidad, en género moderno:

La narrativa del cuento, tal como se lo imaginó en otros tiempos y tal y como lo leemos y lo escribimos en la actualidad, es tan antigua como la humanidad. Supongo que en las cavernas las madres y los padres les contaban cuentos a los niños (cuentos de bisontes, probablemente). El cuento oral se da en todos los folclores. África es un continente maravilloso para los cuentos orales, los antropólogos no se cansan de reunir enormes volúmenes con miles y miles, algunos de una fantasía y una invención extraordinarias que se transmiten de padres a hijos. La Antigüedad conoce el cuento como género literario y la Edad Media le da una categoría estética y literaria bien definida, a veces en forma de apólogos destinados a ilustrar elementos religiosos, otras veces morales. Las fábulas, por ejemplo [...]. El cuento tal como lo entendemos ahora no aparece de hecho hasta el siglo XIX. [...]. En el mundo anglosajón surgen en la segunda mitad del siglo XIX escritores para quienes el cuento es un instrumento literario de primera línea que atacan y llevan a cabo con un rigor extraordinario. En Francia [...] el cuento se ha convertido en un género moderno (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 26-27).

Ejemplifica la tradición del cuento con *Las mil y una noches* del escriba persa que las recoge o *El conde Lucanor* del medievo occidental. Explica que el cuento cuenta con la libertad absoluta de ficción en lo fantástico. Donde lo sobrenatural y la imaginación modifican “las leyes naturales, las transforma y presenta el mundo de otra manera y bajo otra luz” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 28). En la tradición persa de *Las mil y una noches* lo fantástico se cumple desde la fatalidad, desde el destino, siendo este precisamente un mecanismo cerrado como concepto que posee una lógica propia (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 73). Los cuentos se explican desde su propia realidad, y así el tiempo o cualquiera de sus parámetros responden únicamente a dicha lógica.

En “Algunos aspectos del cuento” (1962-1963), Cortázar se posiciona como escritor del género en el terreno fantástico opuesto a un realismo explicativo dieciochesco. Extirpa la idea del realismo como camino del compromiso. Explica que cuando escribe hay otro camino, las ventanas se abren y es por ahí que ocurre el contacto con el lector como receptor de algo que trasciende la idea y el símbolo. A partir de esta idea de la posibilidad de conexión, de posibles puentes comunicativos de lo trascendental, la fe en el

compromiso político es indisociable ya para él en la literatura. Se inscribe en el campo de lo irracional e intuitivo como escritor, pero como camino para llegar precisamente a la realidad más fundamental, la comunicación y entendimiento con el otro. Asume la responsabilidad de sentarse a escribir de cara a la historia de la humanidad, poniendo el acento en *de la humanidad* y no de espaldas a ella.

Así llegamos a la noción de la realidad y lo fantástico como un mismo terreno. Como lugares trasmutables, intercambiables a partir de los intersticios o las brechas de la realidad y la lógica habituales. Como dos caras de lo mismo, si bien una revela y muestra a la otra como contrapartida y si bien la fantasía de Cortázar devuelve siempre a una realidad más pura. Partimos de que toda literatura es ficción, y de que: “sólo por la fuerza de su convicción la aceptamos como verdad” (García Canclini, 1968: 30). Dice Rosalba Campra:

Existe una verosimilitud de lo verdadero que no necesita ser demostrada y la realidad siendo un hecho incontrovertible, puede permitirse el lujo de la inverosimilitud; lo imposible, en cuanto ha sucedido, puede prescindir de demostraciones. El texto fantástico, intrínsecamente débil por lo que se refiere a la realidad representada, tiene la necesidad de probarla y de probarse. [...]. Lo real de lo fantástico, considerado como género, responde a ciertas reglas de verosimilitud, diferentes de las que subyacen a un texto realista. Cuando se lee un relato fantástico se sigue una estrategia de lectura que prevee la aceptación del acontecimiento fantástico. La ley del género es la infracción [...] no es la infracción la que tiene que someterse a la verosimilitud, sino más bien las condiciones generales de su realización (Campra, 2001: 174-175).

Para Cortázar hay otro orden de las cosas al modo de Alfred Jarry, al que cita para explicar que “el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 368). La realidad se resquebraja y pierde su inmovilidad y muestra más caras, multiplica sus dimensiones: “Lo insólito, lo increíble, es a menudo el verdadero rostro de la realidad” (García Canclini, 1968: 31). De la quiebra de la lógica de la realidad emerge el pensamiento intuitivo. Dice Irene Bessiere que lo fantástico es constituido “sobre el reconocimiento de la alteridad absoluta, a la cual presume una racionalidad original, “otra” justamente. Más que de la derrota de la razón,

extrae su argumento de la alianza de la razón con lo que ésta habitualmente rechaza” (Bessiere, 2001: 98-99). El lenguaje delata la existencia de otras realidades, constituye uno de nuestros modos para entender o explicarnos el mundo:

[...] la realidad no está dada a priori o si lo está sólo podemos llegar a ella por medio del lenguaje. La realidad es y se debe al lenguaje; con sus proposiciones, decía Wittgenstein, se construye el mundo y por eso el lenguaje es una suerte de cuadro de la realidad: de la lógica del lenguaje es posible inferir la lógica de la realidad (Alazraki, 1994: 196).

Al cuento lo define como “hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 369). Es en este tiempo donde se concentrarán los elementos técnicos que definirán un buen cuento. Diferencia a la novela del cuento por este aspecto: la primera ocurre en el *papel* y el *tiempo de lectura*; pero el cuento responde más a una noción de *límite físico* para no convertirse en lo que de Francia se conoce como *nouvelle*: “El cuento responde a la forma esférica como la más perfectamente cerrada sobre sí donde cada punto contiene el infinito. La novela la identifica más como una estructura poliédrica. Lo explica comparando el cuento a la fotografía y la novela al cine” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 30). Para ejemplificar esto mejor compara el trabajo del fotógrafo al del cuentista:

[...] recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara (Cortázar, en Alazraki, 1994: 371).

El cuento en el tiempo y la fotografía en el espacio reducen a lo *significativo* condensando bajo “una alta presión espiritual y formal” para ejercer sobre el lector como una *apertura* hacia algo que está más allá de sí mismo. Así cobran mucha importancia los terrenos de significación, intensidad y tensión (Cortázar, en Alazraki, 1994: 372). Si de algún modo se puede “secuestrar” al lector, “es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, [...]” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 378).

Lo fragmentario remite a una libertad de re-organización de lo real respondiendo a otro orden, que como utopía se sitúa al otro lado. Ese más allá es una ruptura con lo cotidiano: “algo estalla [...] más allá de la anécdota señalada” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 372). No es una ruptura solo con la realidad, la lógica y la razón, sino otras proposiciones dentro de un “contexto cotidiano”. “Yo creo que desde muy pequeño, mi desdicha y mi dicha al mismo tiempo fue el no aceptar las cosas como dadas” (Cortázar, en Prego, 1985: 26-27). Cortázar vive el progreso en parte como una estafa:

Esta realidad tecnológica que aceptan hoy los hombres de ciencia y los lectores de *France-Soir*, este mundo de cortisona, rayos gama y elución de Plutonio, tiene tan poco que ver con la realidad como el mundo del *Roman de la rose* [...]. El hombre, después de haberlo esperado todo de la inteligencia y el espíritu, se encuentra como traicionado, oscuramente consciente de que sus armas se han vuelto contra él, que la cultura, la civiltá, lo han traído a este callejón sin salida donde la barbarie de la ciencia no es más que una reacción muy comprensible (Cortázar, 1963: 506).

Hay en Cortázar siempre predilección por los caminos alternativos, por lo imprevisible y por el otro lado: “que subyace en la superficie cotidiana, y la acompaña y la impregna. Rechazo de los caminos comunes y sencillos, búsqueda de lo nuevo, de lo intrincado, y sobre todo inversión de otros senderos” (Shafer, 1995: 20). El significado está intrínsecamente ligado al sentido de la intensidad y la tensión: “Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 373). Y toma a Chéjov de ejemplo:

Lo narrado puede ser de lo más trivial; que el tema sea bueno dependerá de que tenga la cualidad del imán: “[...] un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se

tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia (Cortázar, en Alazraki, 1994: 375).

El cuento perdura en la memoria porque aglutina una realidad más allá de lo contado contenida en una forma muy breve: “[...] esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 376). Dirá Sosnowski que “el mundo de Cortázar es deambular por múltiples estratos de realidad exorcizando las categorías de “lo conocido” (Sosnowski, 1994: 10).

Del romanticismo rescata Cortázar la idea del libro como expresión de *una* conciencia determinada por cuanto expresa de realidad sensible. Lo presenta como un cambio en la formulación estética: “El romanticismo se presenta como ejercitación de la tendencia hedonista que rompe con el clasicismo y propone en cambio la formulación estética de la realidad sensible (Pushkin, Keats, [...])” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 38). De la poesía de Keats dirá que “[...] es la exploración del mundo a través de sus formas”, y a él como poeta le otorga la cualidad de “ser otro, estar siempre en y desde otra cosa” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 46-47).

La poesía para Cortázar es una “denominación, un salirse del contacto esencial y, a la vez, mantenerlo y comunicarlo” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 205). La comunicación va más allá de lo que el texto dice; es sobre todo cuando Cortázar dirá: “[...] no solamente para comunicar sino para aislar y fijar en su instancia más alta lo comunicado, arrancarlo al tiempo, darle su menuda y patética eternidad de cosa humana” (Cortázar, 1961: 1). Lo poético encierra geometrías sagradas: “Para Cortázar, la poesía detenta el más alto poder de manifestación y de revelación; constituye por lo tanto la suprema aspiración de su escritura. [...]. [...] la poesía reintegra a la memoria germinal [...] posibilita el retorno a lo adánico y edénico” (Yurkievich, 1994: II: 167-168). La poesía permite entrar en contacto más allá de la apariencia fenoménica con otros órdenes procediendo por el método

analógico y de conexión: “[...] porque a mí me funciona la analogía como a Lester¹⁵ el esquema melódico que lo lanzaba al reverso de la alfombra donde los mismos hilos y los mismos colores se transformaban de otra manera” (Cortázar, apud. Yurkievich, 1994: II: 261). Lo funcional como una autopista puede ser el lugar para el máximo amor y despedida y de exploración de un lado nunca antes mirado, le funciona como una expedición. Cualquier término tiene para él muchas lecturas (Cortázar, 1983). Así, igual que en los libros almanaque, mira el reverso de las cosas.

Ve el romanticismo motivado por una actitud de rebeldía que persigue reformas sociales-espirituales: “[...] el romanticismo se lanza pronto a una desenfrenada literatura de tesis que ahoga todo hedonismo gozoso, sacrifica toda forma o la acepta a lo sumo como excipiente azucarado para ayudar a tragar el material extraliterario” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 39). Con la “rebelión de lo irracional” del siglo XIX, dice Cortázar que se traduce “el ya insoportable exceso de tensión a que la hegemonía racional había llevado al hombre, y el brusco salto –por la vía de escape poético- de fuerzas necesitadas de ejercitación más libre” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 199). El escritor se siente comprometido personalmente con su obra “como manifestación consubstancial de su ser, no un mediatizado símbolo estético, y aunque la corriente simbolista que entra en el siglo sostenga la legítima raíz humana de su obra” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 40).

Cortázar ya encontraba presente lo irracional en la novelística, pero en las tres primeras décadas del pasado siglo “nos hallamos frente a una deliberada sumisión del novelista a los órdenes que pueden conducirlo a una nueva metafísica, no ya ingenua como la inicial, y a una gnoseología, no ya analítica sino de contacto” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 229).

En primer lugar se mira hacia *afuera*, dice Cortázar, para nombrar y así aprehender, *apresar*: “Todo puede ser conocido. Hasta el día en que surge la duda sobre la legitimidad de ese conocimiento; entonces la literatura favorece la revisión previa e interna, el ajuste de instrumentos personales y verbales” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 219).

¹⁵ Se refiere a Lester Young, músico de jazz (1909-1959).

Cuando surge el movimiento dadaísta es recibido con desprecio porque, según explica Cortázar, a principio de siglo surgen grandes obras de línea tradicional “y el repentino desprecio hacia las formas [...] parece antes estallido de barbarie que tentativa de renovación” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 41). En efecto había una intención de revolución y la suscitación de rechazo; y lo hubo. Explica Cortázar que desde *Ulyses* hasta el parnasianismo, la línea de Flaubert continuaba en la prosa igual que Mallarmé en la poesía, que defendía una pureza poética en la que Cortázar no creerá más: ahora había algo diferente: “[...] estos grandes continuadores de la literatura tradicional [...] no caben ya dentro de ella, los acosa la oscura intuición de que algo excede sus obras” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 42).

En *Los premios* aboga por una tradición de revolución de la que es heredero desde la guerra contra el buen gusto de Apollinaire, el nihilismo del dadaísmo, o el surrealismo a cuya cabeza Breton solo salva a Lautréamont despreciando las leyes de las poéticas anteriores. Cortázar quiere: “[...] algo libre de la tradición para que por fin lo que toda tradición enmascara surja como un alfanje de plutonio a través de un biombo lleno de historias pintadas [...]” (Cortázar, 1960: 252). En *Rayuela* lo ilustra más violentamente: “[...] hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella” (Cortázar, 1963: 616). Así desacralizan las instituciones clásicas y la gramática como una de ellas:

Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien, y esa es precisamente mi manera de buscar un estilo. [...] Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. ¿Es tan fácil escribir bien! ¿No deberíamos los argentinos (y esto no vale solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más horrible, lo más obsceno, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así, después de haber tocado fondo ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismo, a ser de verdad lo que tenemos que ser? (Cortázar, apud. Picon Garfield, 1975: 240).

Las generaciones de las primeras décadas de siglo asumen la “destrucción y la reconstrucción sobre nuevas bases” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 43). Más a partir del dadaísmo –que disloca y liquida las formas y con ellas el orden, la rutina y lo habitual-, y el surrealismo –que explica Cortázar que liquida y destruye los fondos-: “Frente al escritor tradicional o vocacional, para quien el universo culmina en el Libro, se alza agresivo el joven escritor de 1915 para quien el libro debe culminar en lo universal, ser su puente y su revelación” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 44) ¹⁶. La rebeldía está en atacar “lo literario poniendo en crisis la validez misma del hecho verbal estético”. Es en un punto del lenguaje en crisis: “[...] comprendé que la dialéctica sólo puede ordenar los armarios en los momentos de calma” (Cortázar, apud. Schmuder, 2014: 57). El compromiso significa el compromiso con no suprimir de la literatura y su base instrumental lingüística “la raíz misma de su savia secreta: el compromiso con el hombre” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 78). Es ahora cuando la noción de lengua, de forma, de género desdibuja sus límites canónicos y se expande:

[...] llevar la lengua al límite, extremarla, desaforarla para que las más hondas posibilidades humanas puedan ejercerse. A fin de fundamentar este propósito, Cortázar emprende una revisión histórica de la literatura moderna en la que privilegia lo subversivo (Yurkievich: 1994: 24).

Es en la poesía donde está el riesgo del poeta que vacila y que en ella guarda su última esperanza de comunicar, de encontrarse con el otro:

[...] entre la denominación y el mensaje, para que éste contenga a aquélla, para que el *yo* alcance a valer en el *tú* y no traicione retóricamente su esencial originalidad, un destino poético es necesario, una moral se juega a cada paso; toda poesía entraña una decisión de su poeta; y si ha podido señalarse que no hay *stricto sensu*, poesía sin comunicación, sin *tú*, [...] (Cortázar, en Alazraki, 1994: 206).

Aquí la fragmentación tiene que ver con la visión contemporánea del mundo: “[...] lenguaje poético, no estético, lenguaje donde es posible burlarse de las limitaciones del

¹⁶ Más adelante hablaremos de esta distinción de tipos de escritores.

verbo por vía de la imagen” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 58). Es una forma de comunicarse con el lector, haciéndole cómplice de la ruptura entre literatura y realidad. La única conquista de la realidad parte de la conquista del lenguaje y sus límites: “[...] decía Hjelmslev que “la literatura es un sistema de signos cuyo plano de expresión es otro sistema semiótico, el lingüístico” (Hjelmslev, 1961: 115-119). El significante lingüístico entra en la hechura del significante literario, pero para expresar un significado ausente en el primero” (Alazraki, 1994: 46). En Cortázar será el extrañamiento de la palabra. Esto queda reflejado en su noción de estilo: las cosas han de ser dichas como han de ser dichas o se dicen mal. Y propone Cortázar los caminos posibles:

Para desaforar o desorbitar la escritura, Cortázar propone proceder de diversos: descartar la información, descalificada en tanto saber conforme o conformación convencional; despojarse de todos los atavismos del hombre de letras; volverse bárbaro; emplear tácticas de ataque contra lo literario para reconquistar destructivamente la autonomía instrumental; exacerbarse, excentrarse, exorbitarse; reemplazar lo estético por lo poético (Yurkievich, 1994: 22).

Es en este sentido en el que destaca en su *Teoría* la importancia de los movimientos surrealista y existencialista, “ambos de filiación romántica, en tanto que [...] lo intuitivo guía su conducta intelectual” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 53). Del primero dice en 1949¹⁷ que es “la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un hombre integrado” (Ibid.).

El surrealismo germina en Buenos Aires en posguerra con numerosos grupos y revistas. Cortázar simpatiza pero “no se incorpora” (Yurkievich, 1994: 17). Lo considera ya domesticado y hecho escuela; no le supone ya esa rebeldía. Para Alazraki la relación de Cortázar con el surrealismo era como parte de su propia búsqueda y que “[...] de ahí su resistencia a todo encasillamiento fácil” (Alazraki, 1994: 11). Para Cortázar el surrealismo supone que todo pueda ser una llave de acceso a otra realidad: “Sospecho que el surrealista prevé una reorganización ulterior de las jerarquías” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 103). Abre las puertas a los paradigmas olvidados. Dice que la razón de ser del surrealismo

¹⁷ En “Muerte de Antonin Artaud” 1948. En Sur. Y “Un cadáver viviente”, 1949. En Realidad.

excede al arte, al método y al producto: “Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 153). Al surrealismo le importa la acción, “propone el reconocimiento de la realidad como poética, y su vivencia legítima [...]” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 154):

“*Car Je est un autre*” [...] encontrará una explicación en el surrealismo, cuyo único punto de contacto con el poeta es la creencia de que ordenes inconscientes, categorías abisales del ser, rigen y condicionan la Poesía; [...] Los surrealistas –pragmáticos- convirtieron esa hipótesis en un método (Cortázar, en Alazraki, 1994: 19).

Evelyn Picon Garfield defiende que el surrealismo y Cortázar tienen mucho en común a pesar de no pertenecer a la corriente ni adscribirse a ella. Para empezar, ambos entienden una realidad dual compuesta por un lado de la realidad visible, la vigilia y la conciencia, verificable por los sentidos, lógica y cotidiana; por el otro lado está la realidad intuida, imaginada, deseada y del subconsciente ilógico. La intuición está representada en la Maga cuando la describe como en el siguiente pasaje: “Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno del campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada” (Cortázar, 1963: 79). “Estás en el otro lado –le dice a la Maga-, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto” (Cortázar, 1963: 337). “[...] la razón analiza estáticamente lo espacial, lo que se da en un mismo tiempo. Sólo la intuición puede aprehender lo dinámico [...]” (García Canclini, 1968: 94).

Alain Sicard insiste por la automaticidad de la sucesión de ideas a partir de una palabra y asociaciones: “¿es 62 novela surrealista?” le pregunta a Cortázar; “No en mi opinión. Diferimos en nuestra noción del surrealismo. Es el fondo lo que hace pensar en el surrealismo, aunque no toque la misma raíz, es que 62, es escrita al margen de las leyes de la física y la lógica” (Cortázar, apud. Sicard, 1979). Dice Cortázar que hay personas sensibles a otros tipos de interacciones, figuras o constelaciones y que nuestras conductas repercuten a menudo en efectos en cadena que cierran esas figuras sin que lo sepamos. Nada de eso tiene que ver con el surrealismo: “Cortázar inventa un lenguaje capaz de no

reemplazar las imágenes, sino de ir más allá de ellas a las puras coordenadas, a las figuras, a las constelaciones de personajes” (Fuentes, apud. García Canclini, 1968: 11). En *Los premios* Persio dice en su monólogo que ve a sus compañeros de viaje y a él mismo a bordo del barco como una constelación que está trazando sus reglas dentro de ellos. En 62 hay capítulos escritos de forma automática en este sentido, sobre todo en lo referido a la ciudad, que es del territorio onírico donde Cortázar siempre vuelve. El surrealismo y lo onírico podrían enlazarse, pero de modo paralelo; por cuanto es un ámbito libre humano (Cortázar, apud. Sicard, 1979).

Picon Garfield dice que ya Andre Breton hace un intento de fusionar ambos planos, el intuitivo y el razonante en una búsqueda de lo absoluto, una compenetración hegeliana de la realidad subjetiva y la objetiva de la que emana un conocimiento ontológico existencial: “El absoluto del que habla Breton reside dentro de la experiencia humana y es alcanzado por los que osan unir los vasos comunicantes de la vigilia y el sueño [...]” (Picon Garfield, 1975: 14). La autora defiende que en este mismo sentido Cortázar altera el orden de las cosas, busca una ubicuidad y una enajenación de sí. Por eso en su escritura “empieza a desatar las inquietantes fuerzas inexplicables de otra realidad que casi siempre desplaza lo conocido” (Picon Garfield, 1975: 15):

Tenía hambre y agarré el pan para cortarme una tajada. Entonces oí que el pan lloraba. Sí, claro que era un sueño, pero el pan lloraba cuando yo le metía el cuchillo. Un pan francés cualquier y lloraba. Me desperté sin saber qué iba a pasar, yo creo que todavía tenía el cuchillo clavado en el pan cuando me desperté (Cortázar, 1963: 514).

II. RECURSOS: SUEÑO, JUEGO, HUMOR.

“Tenemos que obligar a la realidad a que responda a nuestros sueños, hay que seguir soñando hasta abolir la falsa frontera entre lo ilusorio y lo tangible, hasta realizarnos y descubrir que el paraíso perdido estaba ahí, a la vuelta de todas las esquinas” (Cortázar, apud. Picon Garfield, 1975: 15)¹⁸. En *Último round* termina un poema a propósito

¹⁸ La autora remite la cita a “Entrevista con Julio Cortázar”. Alcor. Asunción, núm. 29. 1964.

diciendo: “[...]/ Aquí prosigue la tarea/ de escribir en los muros de la Tierra:/ El sueño es realidad” (Cortázar, Último round, I: 88). Y más adelante, en otro texto dice: “[...] propongo soñar puesto que soñar es un presente desplazado y emplazado por una operación exclusivamente humana, una saturación de presente [...] el soñante está en su presente, que concita fuera de todo tiempo o espacios kantianos las desconcertadas potencias de su ser” (Cortázar, Último round, I: 171).

Como vemos es un lugar reivindicado por Cortázar. El sueño fue rescatado como territorio libre por precursores del surrealismo, en palabras de Picon Garfield, como Gérard de Nerval cuando en *Aurelia* dice “Le rêveest une seconde vie [...] Ici a comencé pour moi ce que j’apelerai l’épanchement du songe dans la vie réelle”¹⁹ (Nerval, apud. Picon Garfield, 1975: 17). Dice Picon Garfield que Freud influye mucho en Breton respecto a lo que concierne al sueño y la posibilidad entreabierto de fundirlo en una surrealidad con la vigilia: “Los surrealistas querían mostrar la concretización del sueño en la realidad diaria, querían asegurar que el hombre necesitaba la experiencia del sueño no para la interpretación de la realidad, sino para revisar, mediante el estudio del sueño, la noción de la realidad” (Picon Garfield, 1975: 19).

En Cortázar a través del sueño se busca que despierte el otro: “El sueño, esa nieve dulce/ que besa el rostro, lo roe hasta encontrar/debajo, sostenido por hilos musicales, el otro que despierta” (Cortázar, 1969, II: 54). Hablar del tono onírico nos remite inmediatamente a textos como "Casa tomada", visto como pesadilla y alegoría tantas veces del peronismo. Con ella Cortázar descubre la posibilidad de la multilectura posible. No son lecturas excluyentes. El sueño sustituye y te lanza al mundo de los símbolos que desvela Freud. El sueño como un paraíso que comparte del sentir del otro. Dice Sosnowski que desde aquí se dan los cruces en Cortázar:

[...] cruce de fronteras en el orden estético y eventual abordaje de nuevos territorios en el plano político, el existencialismo y el surrealismo le señalaron por vías distintas el deseo de reemplazar categorías insatisfactorias por otras que

¹⁹ [“El sueño es una segunda vida [...] Aquí empieza lo que para mí se denominaría el desbordamiento del sueño dentro de la vida verdadera”].

ejercieran un mayor acercamiento entre el hombre y sus semejantes. Para Cortázar sus caminos “divergen en el tránsito del Yo al Tú”. Si bien, dice, “yo” es el hombre para ambos, “tú” es la “superrealidad mágica” para los surrealistas y “la comunidad” para los existencialistas (Sosnowski, 1994: 12).

Es esta una de las líneas en las que Cortázar concuerda con el surrealismo que entiende la revolución en un primer sentido, en contra de la tradición instaurada. Los caminos para contradecir lo tradicional y las formas positivistas en el territorio de la imaginación comienzan por bifurcarse en territorios alternativos y libres del reino de la razón para poder descolonizarse de ella. Con los surrealistas es la liberación del subconsciente ante la evidencia de los límites de la razón que hasta Rimbaud, Novalis, Nerval, Baudelaire y otros, Cortázar considera que oprime a la verdadera realidad. Los caminos a la descolonización de la razón pueden ser el sueño, la locura o el juego por cuanto son mecanismos subversivos a las lógicas hegemónicas. La locura por ejemplo es imitada por Rimbaud desde lo sensorial y en Cortázar será terreno de inventiva, de imaginación libre:

Los surrealistas no se limitaron a criticar el encierro forzoso de personas que pecaban contra el “sentido común”, sino que artísticamente, como Rimbaud, intentaron simular los estados de locura. André Breton y Paul Eluard escribieron *L'Immaculée Conception* para comprobar que un hombre normal es capaz de reproducir anomalías sin arriesgar su permanente equilibrio mental. Imitaron el delirio, asumieron formas de locura, y así formaron un método para investigar las actividades límite de la mente (Balakian, apud. Picon Garfield, 1975: 203).

Picon Garfield ve en Cortázar, que sin la conciencia vigilante de la razón se desentrañan otras verdades y es posible aprehender la unidad. Para llegar al otro se supone una subconciencia colectiva:

Así, paradójicamente, el colmo de soledad conducía al colmo del gregarismo, a la gran ilusión de la compañía ajena, al hombre solo en la sala de los espejos y los ecos. Pero gente como él y tantos otros, que se aceptaban a sí mismos [...] entraban en la paradoja, la de estar quizá al borde de la otredad y no poder franquearlo. La verdadera otredad hecha de delicados contactos, de maravillosos

ajustes con el mundo, no podía cumplirse desde un solo término, a la mano tendida debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro (Cortázar, 1963: 120).

Balakian defiende la imaginación no como una evasión de la realidad, sino como expansión de la existencia humana (Balakian, apud. Picon Garfield, 1975: 90). Data la defensa en un ataque a la contradicción entre espíritu y materia por medio de la imaginación del hombre, por parte de un sacerdote francés expulsado de la Iglesia llamado Alphonse Louis Constant, y cómo esto influye en Breton. Dirá Balakian que la imaginación que se opone a la razón es una luz que libera. La libertad parece la nacionalidad de personajes como la Maga o Nadja para Breton. En ellas no hay temor a la locura. Es algo que nos invita, nos atrae, “Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto [...] a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos” (Cortázar, 1959: 97). Hay que recordar cuando en *Rayuela* Oliveira se balancea en la ventana que da al patio del manicomio en el que trabajan los personajes al final, “no hay diferencia entre ellos y nosotros. Ninguna diferencia. Vamos a estar estupendamente acá” (Cortázar, 1963: 354). Se balancea como asomándose a la locura y sus bordes. En *Rayuela* incluye textos de locos como el de Ceferino Piriz, transcritos conforme le llegan por azar, reseñados incluso:

[...] estaba tratando de mostrarles: cómo un cerebro humano puede articular lógicamente algo que en el fondo es una locura. Lógicamente también se puede pensar que nuestra articulación de la sociedad es otra locura, lo que pasa es que no hay ahí nadie que venga y nos diga: “Ustedes están completamente locos”. Puede ser que algún día en el futuro alguien demuestre que estábamos locos, que la nuestra es una sociedad de locos que podría ser diferente; yo por lo menos quiera que fuera muy diferente porque creo que sería mejor (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 227).

Respecto a la locura Cortázar nos reseña:

En el libro se incluyen textos de dos o tres alienados mentales, personas que clínicamente son calificadas de alienados mentales aunque hasta hoy nadie sabe lo que es un alienado mental y quién es realmente un loco (Quién está o no está

loco es muy difícil de definir en los términos actuales de la psiquiatría. En el siglo XIX era muy fácil: en cuanto un señor no aceptaba los dictados precisos de la sociedad, instantáneamente se lo metía entre cuatro rejas, se lo calificaba de loco y el asunto estaba terminado. En nuestros tiempos la cosa es mucho más difícil y la cantidad de “locos” entre comillas que andan sueltos es desde luego millones de veces superior a los que están en asilos. La noción de alienación y de locura es actualmente muy flexible y los críticos de literatura, de música o de poesía saben muy bien cuál es el aporte que la llamada locura ha dado a las artes y a la literatura.) (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 225).

"Las babas del diablo" es la creación a partir de la perspectiva. Muestra cómo el enfoque o el alejamiento del objetivo de la cámara da resultados visuales diferentes; los umbrales de la realidad quedan abiertos, expuestos a ser descubiertos; pero en este sentido la locura acecha. La multiplicidad de enfoque es una patente en Cortázar. Distingue entre loco y *piantado* “Para entender a un loco conviene ser psiquiatra, aunque nunca alcanza; para entender a un piantado basta con sentido del humor. Todo piantado es un cronopio [...]” (Cortázar, 1967: 182).

Respecto al lenguaje como medio inmediato hay diferencias sutiles dentro de las afinidades en lo que es para Cortázar y para los surrealistas:

Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del Occidente. Tenían razón, [...], pero eso no era más que un momento [...]. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas. Fanáticos del verbo en estado puro, [...] aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona, no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo (Cortázar, 1963: 502, 503).

Ambos trataron de dar un cambio de perspectiva sobre la realidad desde el lenguaje y despertar desde él el juego y el humor: “Al ironizarse a sí mismo uno se limpia de toda máscara, posibilita el encuentro con el otro en lo más hondo. Como afirma Morelli: “La risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra” (García Canclini, 1968: 92). Conjugado el humor y el contraste dice Harss que logra Cortázar el efecto por “la enorme distancia que existe entre el tono de la narración y su tema” (Harss, apud. García Canclini, 1968: 68); Dice García Canclini: “poner distancia entre el hombre y su situación [...]” (García Canclini, 1968: 93). Cortázar se considera seguidor del sentido del humor inglés en el que, en el momento más dramático de la trama, de repente el humor te lleva al otro lado.

La función del humor es desacralizadora, “echar hacia abajo una cierta importancia que algo puede tener, cierto prestigio, cierto pedestal” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 159). Coloca el objeto en otra situación que construye la imagen. Cortázar data el humor en la cultura anglosajona a partir del siglo XVIII, donde muestra los verdaderos trasfondos de las obras, sus reversos. El humor es una distancia para tomar perspectiva y profundidad: “Es una distancia, sí, pero es una distancia que acerca. Si no sería un escapismo, es una distancia para ver mejor. Nosotros, latinoamericanos, necesitamos especialmente el humor” (Cortázar, apud. Yurkievich, 1994: II: 74). Dice Yurkievich que el humor “aporta un conocimiento paradójico capaz de adaptarse a la ambivalencia de lo real. No carece de carácter crítico” (Yurkievich, 1994: II: 82).

El juego, para Cortázar ilumina lo cotidiano de otra manera, lo saca de sus casillas y lo redefine (Cortázar, 1983). Dice del juego que tiene en sí toda la importancia, es una cosa seria que responde a un código, un sistema y un mundo. Frente a la concepción de juego como pérdida ociosa de tiempo como cosa de niños, Cortázar entiende la búsqueda de un nuevo enfoque para entrever la realidad por medio de la intuición.

Con Apollinaire, quien introduce el término *surrealismo*, Michel Leiris o Louis Aragon encuentran formato lúdico en los caligramas, las asociaciones por sonidos o el orden de la página. El surrealismo, centrado de lleno en el lenguaje como tablero, llegó por este

camino a la creación colectiva y pronto se propagó como método en distintos formatos en las revistas (Picón Garfield, 1975: 190). En Cortázar es fácil espacializar esta línea lúdica por los cronopios, y en *Rayuela* con los juegos en el cementerio, las preguntas-balanza o el gílgico, los neologismos y la Maga. Dice en *Último round*: “los juegos de palabras escondían una de las claves de esa realidad por la que vanamente inquiere el diccionario frente a cada palabra suelta” (*Último round*: 110). Dice “toda poesía que merezca ese nombre es un juego, [...] reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre” (Cortázar, *Último round*, I: 272). El juego le merece la seriedad y el rigor. Cierra el soneto “El gran juego” diciendo: “[...] / pero no sé si la baraja/ la mezclan el azar o el ángel, /si estoy jugando o son las cartas” (Cortázar, *Último round*, II: 93):

El elemento poético es un largo y complicado tema, porque la poesía – que obviamente, elementalmente diferenciamos de la prosa- puede contener y contiene muchas veces elementos lúdicos: hay muchos poemas que contienen un elemento de juego y diría incluso que en ciertas formas muy precisas de la poesía, por ejemplo el soneto, la forma es un juego en sí mismo porque la regla del juego es que hay que desarrollar un pensamiento, una idea, lo que el poeta quiere decir, dentro de un rigor que no admite la menor excepción [...]. [...]. El elemento lúdico en la poesía muchas veces está en la forma; el poeta juega a hacer un soneto (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 198).

El juego de palabras es el poder creador de nombrar la realidad y proyectarla en contraste con los límites del lenguaje: “Jugar con las palabras es algo más o menos como jugar con la realidad, deformarla, rehacerla por propia decisión. Buscar formas de decir lo que el lenguaje cotidiano no alcanza [...]” (Schmuder, 2014: 46). Tantea los límites de la realidad y del lenguaje. Cortázar insta el juego “como partida existencial, sin divorcio entre la propia letra y la propia vida (del ser al verbo sin viceversa). Jugar a lo decible es para Cortázar jugar a lo vivible” (Yurkievich, 1994 :II : 45). Para Cortázar el juego como noción es muy serio por cuanto encierra de verdadero: “[...] corresponde a un arquetipo, viene desde muy adentro, del inconsciente colectivo, de la memoria de la especie. Yo creo que el juego es la forma desacralizada de todo lo que para la humanidad inicial son ceremonias sagradas” (Cortázar, apud. Yurkievich, 1994: II: 70):

[...] cualquiera que se ejercite en la técnica aleatoria verá que la única manera consiste en trabajar con hojas sueltas y después, frente a una serie de unidades básicas, analizar estrictamente todas las permutaciones posibles para verificar los puentes lógicos, sintácticos, rítmicos y eufónicos que aseguren la viabilidad de las múltiples secuencias posibles (Cortázar, Último round, I: 273).

Mandala es en este sentido, una representación del universo y una metáfora de la vida, por eso este iba a ser el nombre de la que definitivamente fue *Rayuela*. Un espacio sagrado, un juego:

[...] de viaje iniciático marcado por las pruebas purificadoras de dificultad creciente para arribar al cielo, máxima consistencia óptica, revelación, clarividencia, comunión plenaria. Recorrido de la rayuela se equipara con recorrido de la existencia humana, el juego será como el destino una conjunción de destreza más azar (Yurkievich, 1994: II: 124).

Como *Rayuela*, que es laberintos de lo absoluto encarnado en el juego que se hace sagrado como rito y nueva forma de leer el mundo. La forma de collage también deviene en laberinto:

El collage es puesto en boga por los dadaístas y surrealistas que lo imponen como representante simbólico de la visión moderna, como imagen matriz capaz de figurar ese cúmulo mutable y heteróclito, ese lábil entrevero de simultaneidades aleatorias, esa caótica superposición de estímulos en que se ha convertido la realidad, realidad que sólo puede ser representada a través de formas estalladas [...] (Yurkievich, 1994: II: 109).

El collage como “visión del mundo” que engloba lo simultáneo y anula la temporalidad. Como “coexistencia de heterogeneidades como principio de composición” (Yurkievich, 1994: II: 264). Lo fragmentario y discontinuo se ve ya en *Altazor* de Huidobro y *Trilce* de Vallejo, en 1922, con *The Waste Land* de T.S. Eliot y el *Ulysses* con Joyce. Pero sobre todo es con Pound con quien el collage evidencia “infinita capacidad de anexión” (Yurkievich, 1994: II: 111).

La rayuela en la antigüedad era un laberinto en el que se empujaba el alma, (la piedra) a la salida. Con el cristianismo se reconstruye con forma de basílica (Alazraki, 1994: 91):

Convertirme en autor-demiurgo, el que decide las suertes del juego, no tenía ningún interés para mí... La ley del juego consistió, entonces, en plantear una situación general, abrirla como hipótesis de trabajo y asistir, desde dentro del desarrollo mismo del relato, a los efectos, concatenaciones, rebotes inesperados de cada personaje (Cortázar, apud. González Bermejo, 1978: 93).

En *Los reyes*, al llamar al Minotauro dice: “¡Oh, señor de los juegos! ¡Amo del rito!” (Cortázar, 1949: 73). *Los premios* escoge a sus personajes por una rifa, por no hablar de la influencia del elemento lúdico en los títulos de sus obras como *Divertimento*, *Final del juego*, *Rayuela*, *Último round*, *62*, *Modelo para armar*, *La vuelta al día en ochenta mundos...*:

Nosotros, a diferencia del escritor europeo que escribe con armas afiladas colectivamente por siglos de tradición intelectual, estética y literaria, estamos forzados a crearnos un lengua que primero deje atrás a *Don Ramiro* y otras momias de vendaje hispánico, que vuelva a descubrir el español que dio a Quevedo o Cervantes y que nos dio *Martín Fierro* y *Recuerdos de provincia*, que sepa inventar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar [...] (Cortázar, 1967: 100).

Dice García Canclini que el juego, propuesto en la vida adulta “se nos presenta también como la búsqueda de una nueva inocencia, el deseo de desandar la historia hasta el principio [...]” (García Canclini, 1968: 63). Alazraki cita a Heidegger para recordar el juego “como la esencia del ser” (Alazraki, 1994: 41) y desde un punto de vista psicológico, como una educación del cuerpo, el carácter o la inteligencia” (Alazraki, 1994: 92)²⁰. Cortázar dirá: “Jugar poesía es jugar a pleno, echar hasta el último centavo sobre el tapete para arruinarse o hacer saltar la banca” (Cortázar, 1950: 228). Es una estrategia, una conducta radical. El juego como analogía de la vida y búsqueda de la libertad: “Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una

²⁰ Lo dice citando a Roger Caillois en *Teoría de los juegos*. 1958.

colocación, a un emplazamiento –gol, jaque, mate, piedra, libre? ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final [...]?” (Cortázar, 1967: 21). Reduce la realidad a juego para que este muestre lo más hondo humano. La irrealidad ha de mostrar la verdad real. El juego está fuera del tiempo y del espacio, las puertas quedan abiertas:

Me imagino que las ciudades, sobre todo cuando se las reduce a dos puntos sobre el mapa por razones prácticas, pueden representar los dos objetos, y el trayecto entre ambas representa el vacío que las separa. Desde hace una semana y media, París y Marsella sólo son los dos polos abstractos que permiten descubrir el espacio que las separa, y percibir en él, por una lenta y paciente mediación en todos los sentidos, una realidad que nos hubiera sido imposible entrever sin esa eliminación, en cierto modo, de la partida y de la llegada.

Cuanto más avanzamos, mayor parece la libertad de que gozamos. Y no, de ninguna manera, porque nos estemos acercando a Marsella. Al contrario, probablemente el hecho de habernos alejado del punto de partida y de haber perdido de vista y a la vez y completamente el fin del viaje, es lo que da esa calidad. Poco a poco aprendemos no sólo a mirar el espacio del que hablaba el hipotético filósofo indio, sino a serlo con todo lo que somos. Y este espacio entre los objetos, desde el momento en que la mirada los dejó fuera, a un lado y otro de su campo de visión, ¿no es por definición sin límites? (Dunlop, 1983: 129-131).

El juego es la creación de una búsqueda y encuentro, de otros tiempos y otros espacios, la reconquista de las utopías olvidadas. En este sentido está de modo simultáneo el tema del desencuentro en 62: es pesimista y desesperada novela en una fase dura personalmente para Cortázar. Los destinos no se cumplen por traición, muerte u olvido que distancia a los personajes. Pero en este sentido 62 es una excepción según Cortázar le comenta a Sicard en 1979.

Dice Alazraki que la poesía de Cortázar es “permutante”, “ejemplo de poesía aleatoria, móviles en verso, versión poética del modelo abierto presentado en *Rayuela*” (Alazraki, 1994: 41). Y cita unos versos de Cortázar en *Último round* para reflejarlo: “y el juego en el que cada espejo/ miente otra vez lo ya mentido/ y con los ecos del vacío/ tañe la música del tiempo” (Alazraki, 1969: 196).

III. ABSOLUTO Y LENGUAJE ARTÍSTICO.

La palabra es para Cortázar creadora y no mera representante. Dice Breton: “[...] le surréalisme, en tant que mouvement organique, a pris naissance ce dans une opération de grande envergure portant sur le langage” (Breton, 1953: 313). Cortázar dirá que “Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje. Es decir, hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos” (Cortázar, en Harss, 1966: 285). Pero no es una noción única en *Rayuela*, también lo encontramos en *Las armas secretas*:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delate de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros (Cortázar, 1959: 77).

Cortázar se distancia él mismo del surrealismo cuando explica que “no sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana” (Cortázar, apud. Schmuder, 2014: 50). Cortázar muestra una preocupación por cambiar la realidad desde el lenguaje que, a priori establece perspectivas engañosas. Pretende abrir otros campos que nos acerquen, no por la vía lógica del lenguaje, sino como trasmisor de verdad intuitiva, como considera que es la primera función del lenguaje:

Lo que Morelli quiere es devolver 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 [...]. Hay que incendiar el lenguaje [...] (Cortázar, 1963: 500-509).

El surrealismo ve en el lenguaje un elemento constructivista que exige una primera fase destructiva, pero no hay nihilismo en este primer momento destructivo, como pudiera

haberlo con Dadá. El surrealismo y Cortázar coinciden en una lucha por lo humano y por lo estético: “A través de una revolución de la palabra se prepara el terreno para la revolución espiritual” (Picon Garfield, 1975: 229). Dice Cortázar, “Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y no un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición artística [...]” (Cortázar, 1963: 539). Propone revolución del lenguaje para revolucionar el espíritu:

No he tenido ningún miedo en caer en toda clase de incorrecciones, utilizar las hablas más populares de la Argentina –lo que llamamos el lunfardo en Buenos Aires-; quebrar toda sintaxis y toda gramática cuando me convenía, porque entiendo que esa especie de revolución que se hace dentro de la palabra es la única que finalmente nos puede mostrar la otra revolución, la más profunda, que es la que podríamos decir del espíritu en esta línea de la que yo le estoy hablando (Cortázar, apud. García Flores, 1967: 11).

Mientras para Cortázar la finalidad es llegar al otro. Los surrealistas como Breton entendían el surrealismo “como el punto de comunicación entre lo temporal y lo eterno” (Picon Garfield, 1975: 74), donde conviven las contradicciones sin serlo. Un absoluto que contiene la verdad y que también entiende Cortázar así:

De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río [...] y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban (Cortázar, 1963: 374).

Esto presenta claros paralelismos con el budismo zen. El absoluto vendría a ser el *satori*. Para llegar a él hay instrumentos como el *koan*, que vendría a ser una “primera puerta” en palabras de Alazraki. Logra “desmantelar las funciones lógicas del entendimiento, mutar sus hábitos mentales y aceptar como posible lo que antes constituyó una imposibilidad lógica” El *koan* es una pieza de lo concreto, una historia, una pregunta que lleva a la

verdad violando el sentido común, “su intención es bloquear todas las arterias del pensamiento racional, agotar todos los recursos intelectuales, alcanzar un punto-límite, un callejón sin salida de la coherencia [...]” (Alazraki, 1994: 215).

Como en *Rayuela*, el mandala presenta las partes relacionadas con el todo, por lo que se puede empezar por cualquier parte para llegar al mismo centro: porque la novela es circular como un mandala. Se recorre eligiendo entre infinitas variables trazando la ruta de búsqueda, como la vida. Con la ayuda del mandala, que puede ser dibujado incluso en el suelo como método de iniciación, se busca el propio centro, que es lo que significa en tibetano la palabra propiamente, “círculo sagrado”. Es una representación del infinito y del universo: “[...] el mandala actúa así como un mapa con cuya asistencia se explora una geografía no cartografiada y un tiempo *in illo tempore*” (Alazraki, 1994: 206). Cortázar quiso llamar *Mandala* a *Rayuela* porque es esta idea la que quiere transmitir en la novela: No es conocer las referencias, es moverse por el territorio otro que todas ellas buscan también:

Cuando pensé en el libro, estaba obsesionado con la idea del *mandala*, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobretodo de religión tibetana; además había visitado la India, donde pude ver cantidad de *mandalas* indios y japoneses (Harss, 1972: 266).

Cortázar busca ese llegar al lector y lo expresa con Morelli en el capítulo 79, donde para ello distingue dos escrituras, la “convencional” y “otros rumbos más esotéricos”; dice Alazraki: “es la manera como leían el texto bíblico los cabalistas, para quienes la Escritura tenía setenta (es decir, un número infinito) de rostros o niveles de significación” (Alazraki, 1994: 208). “Zen wants to rise above logic, Zen wants to find a higher affirmation where there are no antitheses” (Suzuki, apud. Picon Garfield, 1975: 76)²¹. Transformar la visión del mundo y de los sistemas conocidos es una meta social para el surrealismo, pero no es para el único; y así lo toma también Cortázar, que admira del zen la simplicidad en la que contiene la esencia:

²¹ “El zen quiere elevarse por encima de la lógica, el zen quiere hallar una afirmación más alta donde no existen las antítesis” (Suzuki, 1962: 10).

[...] la falta de solemnidad de los maestros de esa disciplina. Las cosas más profundas salen a veces de una broma o de una bofetada; no lo parece, pero se está tocando el fondo mismo de la cosa. En *Rayuela* hay una gran influencia de esa actitud, incluso digamos de esa técnica (Harss, 1966: 281).

El zen explora las alternativas y las distintas variables no desde un punto de vista correcto sino abierto. El sin-sentido es en realidad la búsqueda del sentido existencial que no entiende de lógica cartesiana. Este orden abierto a construcción y reconstrucción, es en el que Cortázar inscribe sus cuentos: “[...] respuestas de los maestros a las preguntas de sus discípulos, consistentes por lo común en descargarles un bastón en la cabeza, echarles un jarro de agua, expulsarlos a empellones de la casa o, en el mejor de los casos, repetirles la pregunta en la cara” (Cortázar, 1963: 489). Dice Morelli que “el verdadero y único personaje que interesa es el lector y lo que se busca es contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (Cortázar, 1963: 498). Este lector al que se le ofrece la obra abierta para que participe de su creación y así poder transmitirle “la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma” (Cortázar, 1963: 453). Hay un encuentro en lo tangible, en el texto, por el que lo hay en lo que trasciende a él, en la conciencia.

Alazraki apunta que un año antes de la publicación de *Rayuela* aparece *Opera aperta* de Umberto Eco, donde el autor define las obras en movimiento que responden a una poética de orden abierto. Eco estudia obras musicales y concluye: “obras que consisten no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete [...]” (Eco, 1962: 30-31). La novela es identificada para Cortázar con esta noción de “obra abierta” de Umberto Eco: “Es realmente un juego abierto que deja entrar todo, lo admite, lo está llamando, está reclamando el juego abierto, los grandes espacios de la escritura y de la temática. El cuento es todo lo contrario: un orden cerrado” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 29). Cuando habla de la estructura del cuento no se refiere a la noción del estructuralismo, “la forma puede ser algo dado por la naturaleza y una estructura supone una inteligencia y una voluntad que organizan algo para articularlo y darle una estructura” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 29). Este tipo de obra quiere del intérprete “actos

de libertad consciente”, que haga su forma: “[...] no quiere decir carencia de una estructura, sino la asunción de una estructura en movimiento capaz de contener y permitir otras estructuras” (Alazraki, 1994: 210). Eco apunta a la obra no escrita de Mallarmé, pero sobre la cual teorizó y diseñó “una poliforme pluralidad de elementos en relación no determinada” (Alazraki, 1994: 211).

André Breton en su manifiesto (1924: 25) quiere que lo maravilloso destituya el orden heredado del platonismo: “[...] le merveilleux est tou jours beau, n`importe quel merveilleux est beau, iln`y a même que le merveilleux qui soit beau” (Breton, apud. Picon Garfield, 1975: 138)²². El surrealismo y Cortázar por igual convergieron en ese desencanto con la realidad primaria: es ahora una distorsión, un espejismo; así que rechazan las máscaras del bienestar y del bienpensar, pues el lenguaje es el espejo de todo ello:

[...] lo malo es que me rasca cuando no me pica, y a la hora de la comezón – cuando quisiera conocer-, todo lo que me rodea está tan plantado, tan ubicado, tan completo y macizo y etiquetado, que llego a creer que soñaba, que estoy bien así, que me defiendo bastante y que no debo dejarme llevar por la imaginación (Cortázar, 1963: 464).

García Canclini explica que la “labor desmitificadora” de Cortázar es una “celebración de lo monstruoso” y una “búsqueda de un nivel de una realidad más rico que el aparente” (García Canclini, 1968: 32). Es un éxodo o una búsqueda del absoluto en la creación y producción. La libertad y el sentido de las cosas en relación a sus límites. Para Sartre lo absurdo es un terreno a conquistar. Pero Cortázar, dice Yurkievich, “quiere pasar a la escritura con toda la carga existencial” (Yurkievich, 1994: 24), como bandera de lucha por la justicia y dignidad. Escribir se convierte en un intento de comprensión de la realidad y como Rimbaud, que “vuelve a esta existencia” donde la poesía “sale del hombre y a él debe volver” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 22). Dice Cortázar que Rimbaud se distancia de Mallarmé en que su problemática es esencialmente humana, la obra es una llave. En ambos, dice Cortázar, hay un “icarismo” en creer en la posibilidad de romper “los cuadros

²² “[...] lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello.”

lógicos” de la realidad. Pero dice de Mallarmé que en ese hermetismo deshumanizado en búsqueda del absoluto, “su obra es una traición a lo vital, un intento de salirse de sí mismo en lo que tenía de hombre complejo y arraigado en lo telúrico” (Cortázar, 1941: 30-31). La existencia para Cortázar es contingencia a la que se la puede dotar de sentido en un mundo ya absurdo por cuanto caótico y aleatorio, a través de una responsabilidad: “La existencia no es algo que se deja pensar de lejos: es preciso que nos invada bruscamente, [...]” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 107). La existencia es en Cortázar el centro de la conciencia de lo real, con el mundo y los otros:

Los escritores amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite, buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir, una expresión no estética, no literaria, no idiomática. EL ESCRITOR ES EL ENEMIGO POTENCIAL –Y HOY YA ACTUAL- DEL IDIOMA. El gramático lo sabe y por eso está siempre vigilante, denunciando tropelías y transgresiones, aterrado ante esa paulatina dislocación de un mecanismo que él concibe, ordena y fija como una perfecta, infalible máquina de enunciación (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 74).

Dice Yurkievich que esta actitud es la que recorre Cortázar fuera y dentro de su escritura. La historia como espacio compartido:

Lo poético no es en él un modo de expresión existencial sino lo existencial en sí, la propia mismidad humana. Mientras Lautréamont, librando el acceso a lo surreal, desmantela la cohesión de la realidad racional (y del realismo racionalista), Rimbaud logra una participación existencial de tal intensidad que liquida el lenguaje enunciativo (Yurkievich, 1994: 25-26).

IV. REVOLUCIÓN DEL LENGUAJE.

Rimbaud se convierte en el maestro de la comunicación existencial por la vía poética de Cortázar con *Une Saison en Enfer*. La novela cambia su centro y configuración espacio-temporal para tomar una nueva dimensión. Dice Cortázar de esta obra:

La creación de *Une Saison en Enfer* consiste, pues, en notar – al modo que el músico va pautando una imagen sonora para fijarla- una experiencia poética, vale decir de un orden no reductible a enunciación pero sí comunicable por el mismo sistema de imágenes en que la experiencia se propone, imágenes que coexisten con la vivencia que mientan y guardan *eficacia incantatoria* tanto para su aprehensor como para los lectores del producto verbal (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 98).

Rimbaud es su primera publicación en prosa (Huella, 1941). Jaime Alazraki la considera una “profesión de fe literaria de la generación de 1940, casi su manifiesto, y también un microcosmos de lo que será la visión de mundo de Cortázar, o la semilla de esa visión” (Alazraki, 1994: 10). Para Cortázar, Rimbaud es un punto de partida, “una de las fuentes por donde se lanza al espacio el líquido árbol de esta Poesía nuestra. Frente al milagro de Rimbaud, no es posible plantearse reticencias de idioma o de nacionalidad” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 17). Dice de su obra que está unida desde las raíces a toda experiencia poética:

Alberti y Neruda, Aleixandre y Federico García Lorca, como la avanzada aún indecisa de los poetas españoles y sudamericanos [...], guardan en la mano izquierda el corazón sangrante de Rimbaud y escuchan su latido, aunque muchos no hayan abierto jamás la página primera de *Les Illuminations* (Cortázar, en Alazraki, 1994: 17).

Es el de Rimbaud el surrealismo que Cortázar integra, el que “había proclamado la necesidad de cambiar la vida” (Alazraki, 1994: 11). El que habla de actitud:

Del ser al verbo y no del verbo al ser, [...] Abolir los límites entre lo narrativo y lo poético provoca una infusión lírica que genera un texto andrógino dotado de la doble propiedad o potencia comunicativas: la *novelapoema*, llave de acceso a lo humano global. Esta amalgama se vincula con la cosmovisión surrealista. El surrealismo es para Cortázar tanto esto como ventana (es decir perspectiva) o acto (Yurkievich, 1994: 26).

La insuficiencia del lenguaje la suple con la fusión de un existencialismo con una línea poetista que surge con la prosa poética hasta la revolución surrealista, según apunta Yurkievich (Yurkievich, 1994:25): “[...] desde *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand hasta *Nadja* de André Breton [...], *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont y *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud, donde Cortázar reconoce: “la fusión total del orden hasta entonces propio del novelista, mirado ahora desde un plano existencia absoluto, con la forma verbal espontáneamente producida por ese avance en la realidad, y que no es otra que la forma poética” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 99). Para Cortázar Rimbaud consigue la fusión completa de novela y poema:

Con qué terrible lucidez advierte la incapacidad del lenguaje regular para mentar, nombrar los contenidos de estados de conciencia en que el poeta, entregado a cierto conocimiento que se autorrevela en su intuición, adhiere a una *inocencia esencial*, a una inaudita condición de *hijo del sol* (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 98).

El existencialismo francés llega a Cortázar por Sartre con *La náusea*, pero también desde Ucrania con Chestov. De Sartre toma directamente la definición de literatura como “[...] por esencia, la subjetividad de una sociedad en revolución permanente. En una sociedad (que hubiera trascendido ese estado de las cosas), la literatura superaría la *antinomía de la palabra y de la acción*” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 233). De Sartre dirá que:

[...] mostrará a multitud de desconcertados y ansiosos lectores la iniciación hacia lo que el autor llamó posteriormente “los caminos de la libertad”, caminos que liquidan vertiginosamente todas las formas provisorias de la libertad y que ponen al hombre comprometido existencialmente en la dura y espléndida tarea de rehacer, si es capaz, sobre la ceniza de su yo histórico [...] (Cortázar, en Alazraki, 1994: 106).

De modo especial incide en él la obra *El túnel* de Ernesto Sabato, de donde Cortázar rescata términos para transformarlos en símbolos de carácter positivo. Por un lado "Teoría del túnel", donde el túnel es un proceso de transformación. Por otro lado el término

Sentipensar, que será un segundo término prestado de Sabato. En *Las puertas del cielo* dice Marcelo: “[...] estaba pensando todo lo que a otros les bastaba sentir” (Cortázar, 1951: 86). También lo relaciona con Novalis cuando este dice: “No sólo la facultad de reflexión funda la teoría. Pensar, sentir y contemplar hacen una sola cosa” (Novalis, apud. Cortázar, en Alazraki, 1994: 32). En el XVII y XVIII el poeta tiene incorporado en su sensibilidad el aparato científicista y “extrae de él, junto con un sistema de valores ajenos, la primera conciencia de que tales valores sólo históricamente le son ajenos. El camino de *apropiación* es ahora privativo de su intuir poético” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 33). Grecia se convertirá en un lugar común al empatizar las coincidencias de nociones de dignidad y política, y es por aquí por donde dice Cortázar que “por la coincidencia de ideales sociológicos se llegará [...] a una más honda vivencia de los ideales estéticos” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 35).

A través del verbo "sentipensar" desenmascara las dobleces de la realidad, sentipensar traspasa las fronteras: “[...] para él, la impulsión novelesca proviene siempre de los afectos. De Stendhal a Dostoievski, la novela acomete la representación del sentimiento en situación” (Yurkievich, 1994: 25). Dice: “Lo poético irrumpe en la novela porque ahora la novela será una instancia de lo poético; porque la dicotomía fondo y forma marcha hacia su anulación, *desde que la poesía es, como la música, su forma. [...] el orden estético cae porque el escritor no encuentra otra posibilidad de creación que la de orden poético*” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 87).

Dice Cortázar que no hay novelas de ideas sino que estas se incorporan al texto novelesco, pero que el motor de él será emocional: “El mecanismo ideativo y razonante aporta las estructuras en la medida en que las matemáticas facultan el logro estético, sentimental e intuitivo de las obras arquitectónicas” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 69). Dice del cuento que “supone el desarrollo de un mecanismo, una máquina que, a partir de una serie de elementos previos o finales, se organiza, se define y adquiere su autonomía como cuento” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: II: 62). En cambio, de *Rayuela* como novela, a renglón seguido dice que es un libro “vertiginosamente abierto, lleno de agujeros y de aperturas. Es, justamente, lo contrario de mis cuentos” (Ibid.). La novela, hasta ahora

siempre del lado del raciocinio narratológico y la acción, ahora “además es compromiso” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 228). Según explica Cortázar, conforme avanza sobre la acción, es el elemento poético el que le hace alcanzar cotas instrumentales más altas dentro de lo novelesco: “Lo que cuenta es la *actitud poética* en el novelista [...]; lo que cuenta es la negativa a mediatizar, a embellecer, a hacer literatura” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 229).

El escritor en 1914 encuentra “una exploración insuficiente de la realidad” y un “análisis profundo del alma humana” según “Teoría del túnel” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 71). Frente a esto, nos dice, se encuentra ante la insuficiencia de los medios verbales. En esta línea responde a la “salvedad a la insuficiencia del lenguaje por el sonido y el color” como los románticos (Esteban, 1992: 463-468). El lenguaje es mediador, significa la formulación estética más allá de sí misma:

Aun lo irracional (en Proust, por ejemplo) aparece racionalmente traducido. Y ello supone lejanía, traspaso (alteración), valencias análogas. Todo lo cual explica, crea y exalta una Literatura, pero desespera al joven escritor “bárbaro” que quiere estar en su novela con la misma inmediatez con que estuvo en las vivencias que generaron la novela. Porque para la etapa ingenua bastaba el lenguaje enunciativo con aderezos poéticos; para la etapa gnoseológica cabía el lenguaje poético encauzado enunciativamente. ¿Mas cómo manifestar de modo literario a personajes que ya no hablan sino viven [...]? (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 73).

Ambos movimientos, el surrealismo y el existencialismo, los entiende en esta línea y los aglutina aplicando a la narrativa los elementos de la poesía para que se *enrarezca* y sea *catapulta a la otredad* (Cortázar, 1994/I: 22):

Este cruce o hibridación genérica produce un tipo especial de narrativa que Cortázar clasifica de poetista (Nerval, Henry James, Rilke, Kafka son según él ejemplos de esta tendencia). Signada por la seducción verbal, por las conexiones insólitas, por las apariciones sorprendentes, la novela del poetista se aparta del saber común, abandona las situaciones corrientes, se aleja de lo factible, se

enrarece sugestivamente, se vuelve extraterritorial, se convierte en catapulta a la otredad (Yurkievich, 1994: 23).

La otredad parte desde el mismo desplazamiento que supone lo poético de la realidad: “Una novela comportará entonces asociación simbiótica del verbo enunciativo y el verbo poético, o, mejor, *la simbiosis de los modos enunciativos y poéticos del idioma*” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 82). La novela debe ser poética y el lenguaje en ella será el lugar, la situación: “Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, solo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 150). Frente a la liquidación de los géneros dirá recogiendo el testigo que dejara Virginia Woolf en su *Diario* sobre la libertad de crear asociando géneros, “romper con diques y crear formas nuevas contra todo y contra todos” (Woolf, 1954: 176). Cortázar dirá que “Ya no hay novela ni poema: hay situaciones que se ven y resuelven en su orden verbal propio” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 231). Porque, como dice en *Reseña de “Cómico de la lengua”, de Néstor Sánchez*, el escritor que use el lenguaje sin aplicarle crítica permanente, “está condenado a que el lenguaje se valga de él” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 148). Dice Cortázar que hay que rebelarse en contra del lenguaje que falsea y que se aplica a fines innobles (Harss, 1966: 286):

Es el lenguaje de “Los condenados de la tierra”, que cuando hablan sólo saben hacerlo con las palabras del amo. Para ellos habrá que rescatar las palabras con furia anticolonial. Hacer como los poetas africanos, que proclaman su negritud como una de las tantas formas de liberarse (Shafer, 1995: 42).

Explica Alazraki que el lenguaje para Minos es “un brazo más del poder” para manipular y explotar: “Nunca sabrás cuánto se parece tu lenguaje a mi pensamiento”, le dice Teseo a Minos:

[...] el lenguaje al servicio de la ambición y el poder, el lenguaje manipulado por los tiranos de todas las raleas, el lenguaje para enmascarar la mentira, un lenguaje –como le dice Minos a Teseo– “que es bueno para no pensar” [...]. La palabra del Minotauro, en cambio, es “viento y abeja o potro del alba” [...]; es

decir, todo aquello que la historia oficial ignora y la poesía rescata [...]
(Alazraki, 1994: 54).

V. TERRITORIOS. LO FANTÁSTICO.

El mismo género fantástico que estipula Cortázar para sus cuentos parte de la idea de lo poético como principio ordenador que aborda desde una inteligencia analógica, sensible e intuitiva frente a la razón cartesiana. Inteligencia primitiva y primera para Cortázar, más cercana a la música que a la gramática normativa. Propone el lenguaje poético porque entiende la poesía como “cantos que encantan”, que comunican al lector antes por la eufonía y su sentido, que por además la semántica y su obvio sentido unívoco. Cortázar elabora en su poética una tesis en torno a la revolución del lenguaje a partir de lo poético logrado por el desplazamiento del orden habitual que crea y abre nuevos espacios de pensamiento.

En primera instancia, Cortázar diferencia entre lo estético, relacionado con lo instrumental, la forma como “producto directo del empleo estético del lenguaje” (Cortázar, en Yurkievich 1994: 36); y lo poético, “el modo verbal de ser del hombre”, no estando este propiamente inscrito en el verbo, aunque este sea trasmisor de una tradición: “[...] la forma bella supone y revela estéticamente profundidad en la idea que la habita y la motiva; de donde el superado repertorio ideológico del pasado se sostiene en las grandes obras por razones meramente estéticas [...]” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 37). Pero no se queda en una categorización, antepone ese modo poético existencial al estético. Entiende además al escritor en correlación y dependencia a esos niveles de lenguaje, y habla así de un escritor *vocacional*, que acepta el idioma como:

[...] vehículo suficiente de su mensaje, sin advertir que ese mensaje está predeformado porque desde su origen se formula en estructuras verbales [condicionando] acaso las posibilidades [que] estén imponiendo límites a lo expresable; que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido (Cortázar, 1994/ I: 51-52).

Del otro lado nos habla del escritor *rebelde*, quien, al contrario que el escritor *vocacional*, destruye el lenguaje para construir nuevas formas a la manera que hace Joyce, Woolf o Beckett:

[...] postula una literatura rebelde que no se contente con singularizarse estilísticamente, que no se deje atrapar por las trampas del idioma, que no tolere ser cernida por lo concebible y representable convencionales [...]. [...] aunque la escritura resulte por fin un recurso para alcanzar lo que está más acá o más allá de la lengua, la realidad es que las palabras enmascaran (Yurkievich, 1994: 20).

“Sabido es que basta desplazar de su orden habitual una actividad para producir alguna forma de escándalo o sorpresa” (Cortázar, 1994/I: 66). Este desplazamiento del orden habitual supone el avance en el túnel donde lo verbal se vuelve en contra sí en un cambio de ese lenguaje enunciativo –“el uso científico, lógico si se quiere, del idioma” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 82)-, el estético, por el poético, el cual libera las múltiples posibilidades a la hora de enunciar otras realidades al modo de Rimbaud en textos como *Una temporada en el infierno*:

Cortázar se muestra como “el incorformista”, descontento de la literatura confinada a las bellas artes que conforma un ámbito prefigurado por las estructuras del lenguaje. Desde entonces, escribir será para él un instrumento de exploración global del vínculo entre persona y mundo. [...] Escribir resulta así poner en juego recursos de desvío, agresión, reversión y desbaratamiento para impedir que el lenguaje imponga su arbitrio, se interponga entre conciencia y mundo (Yurkievich, 1994: 21).

Lo poético libera los sentidos que constriñen las palabras: “Esta teoría de un dinamitero de lo literario, que da preeminencia a lo extra o supraestético, preconiza una acción subversiva propia de una postura vanguardista, partidaria del antiarte, la antiforma, la cultura adversaria o contracultura revivificadora” (Yurkievich, 1994: 29). En este mismo sentido es en el que Cortázar entiende que la literatura cumple una función primordial: “sacarnos por un momento de nuestras casillas habituales y mostrarnos, aunque sólo sea a

través de otro, que quizá las cosas no finalicen en el punto en el que nuestros hábitos mentales presuponen” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 100).

Así, Cortázar aboga por esa mutación de las variantes del lenguaje enunciativo por el poético, por ese desplazamiento del orden habitual al modo de los *modernistas*²³ anglosajones, lo errático de Joyce, el *nonsense* de *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll:

El idioma funciona y gravita entonces como elemento condicionante de la obra literaria; si se lo trabaja, si se lo fuerza, si la angustia expresiva multiplica las tachaduras, todo aquello reposa en la conciencia casi orgánica de que existe un límite tras del cual se abre un territorio tabú; que el idioma admite los juegos, las travesuras [...] (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 52).

La literatura es vista para Cortázar como expresión de una realidad, ya desde el idioma en la que esté escrita. Esto “la coloca [...] en un contexto preciso a la vez que la separa de otras zonas culturales” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 227).

Hay que señalar además que la comunicación entre el lector y el cuentista ocurre desde ese nivel poético, intrínseco al texto. Ocurre desde el texto que tiene toda esta forma que vamos describiendo: “La comunicación se opera *desde* el poema o el cuento, no *por medio* de ellos” (Cortázar, 1969, I: 78). Y esto ocurre por su ritmo y su cadencia. De modo que el diálogo, el contacto entre el escritor, el yo poético y el lector, se da desde la narración, desde lo más intrínseco del texto: “La novela somete al lector a un *encantamiento* de carácter poético que opera desde las formas verbales y al mismo tiempo nace de la aptitud literaria para escoger y formular situaciones sumidas narrativa y verbalmente” (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 83).

Esta forma *incantatoria* que veíamos con Rimbaud cobra mucho sentido para Cortázar que más adelante lo desarrolla más poniéndolo en relación con elementos y autores como Jean Cocteau que le meten de lleno en la vanguardia en *Le Secret Professionnel* o, más aún en

²³ Hay que señalar que el *Modernismo* en la tradición anglosajona no coincide con lo que en español denomina con el término.

Opio, el diario de una desintoxicación. Cortázar los lee del tirón y se replantea toda la literatura leída o asimilada hasta ese momento. Dice Yurkievich que con él descubre la “necesidad interna de un estilo, de una incisiva intensidad y de una franqueza” (Yurkievich, 1994: II: 99). Cocteau queda incorporado de modo muy directo en su literatura y a su visión del mundo:

Dilatada en la duración, la novela somete al lector a un *encantamiento* de carácter poético que opera desde las formas verbales y al mismo tiempo nace de la aptitud literaria para escoger y formular situaciones, sumidas narrativa y verbalmente en ciertas atmósferas [...] (Cortázar, en Alazraki, 1994: 145).

Lo cual supone lo que Cortázar llama *la autarquía del cuento*, su independencia: "El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso" (Cortázar, 1969: 37). La atmósfera adherida al relato, cargada de la tensión por la cadencia, las pausas y el ritmo de las palabras, lo define. Lo fantástico es “la alteración momentánea dentro de la regularidad” para Cortázar (Cortázar, 1969: 44-57). El azar de Mallarmé que para Breton será lo automático, lo espontáneo o lo imprevisto, ha de reemplazar la lógica mecánica y rígida:

Antes de volver a dormirme imaginé (vi) un universo plástico, cambiante, lleno de maravilloso azar, un cielo elástico, un sol que de pronto falta o se queda fijo o cambia de forma. Ansié la dispersión de las duras constelaciones, esa sucia propaganda luminosa del Trust Divino Relojero (Cortázar, 1963: 426).

El azar sustituye a lo divino, la providencia es una armonía secreta a la razón positivista, un desorden a sus ojos: “[...] se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato [...]” (Cortázar, 1963: 252). Es la acción la que empuja al jugador al Cielo uniendo el zapato con la piedra: “Salto a la acción, el surrealismo propone el reconocimiento de la realidad como poética, y su vivencia legítima [...]” (Cortázar, 1948: 151-155). Pero todo ello enfocado a llegar al otro:

Cuando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas, no el hotel de enfrente: la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina (Cortázar, 1962: 12-13).

La rayuela es un mandala que los niños juegan sin intención sagrada ya, explica Cortázar, es el símbolo de “una tentativa metafísica”, una “búsqueda mística que supone una iniciación y una prueba, porque hay que avanzar con la piedrita de casilla en casilla y existe la posibilidad de fracasar, de no llegar nunca al cielo” (Cortázar, apud. Yurkievich, 1994: II: 70). Lo que ocurre es que Johnny no quiere el Cielo, ese cielo; “—No quiero tu Dios —repite Johnny—. ¿Por qué me lo has hecho aceptar en tu libro? Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, ya hago mi Dios, no necesito de tus inventos, déjamelos a Mahalia Jackson y al Papa, y ahora mismo vas a sacar esa parte de tu libro” (Cortázar, 1959: 113). Él abre otras puertas:

—Sobre todo no acepto a tu Dios —murmura Johnny—. No me vengas con eso, no lo permito. Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta. Aquella vez en Nueva York yo creo que abrí la puerta con mi música, hasta que tuve que parar y entonces el maldito me la cerró en la cara nada más que porque no le he rezado nunca, porque no le voy a rezar nunca, porque no quiero saber nada con ese portero de librea, ese abridor de puertas a cambio de una propina (Cortázar, 1959: 62).

El desorden le fascina a la vez que lo teme Bruno: “El azar reemplaza a la providencia. Hay la esperanza de percibir la faz concreta del infinito mediante el poder creador de la imaginación en consonancia con la vida desordenada” (Picon Garfield, 1975: 81). Puntualiza Shafer que su “onirismo” es siempre “lúcido”, que hay en él “una vigilancia

constante en medio del caos y el desorden” (Shafer, 1995: 12). Pero es una vigilancia desde la única autoridad posible que es la interior como entendiera Giordano Bruno:

Hay que aprender a despertar dentro del sueño, imponer la voluntad a esa realidad onírica de la que hasta ahora se es pasivamente autor y espectador. Quien llegue a despertar a la libertad dentro de un sueño, habrá franqueado la puerta y accedido a un plano que será por fin un *Novum Organum* (Cortázar, 1969, I: 172).

Recapitulando, el género fantástico que estipula Cortázar para sus cuentos parte de esta idea de lo poético como principio ordenador que aborda desde una inteligencia analógica, sensible e intuitiva frente a la razonante cartesiana. Inteligencia primitiva y primera para Cortázar, más cercana a la música que a la gramática normativa. Lo fantástico entrará así desde el mismo lenguaje, aunque, siendo más precisos, será desde la ruptura con el lenguaje. Esta ruptura con él que se da desde una inteligencia sensible, no debe ser entendida como la suposición de la autodestrucción del texto, sino como la restitución del método y del modo de entender la realidad. Es una nueva distancia, como reconquista instrumental, en la que la problemática de la libertad a través de lo fantástico va a ser formulada en primera instancia como agresión al orden, al canon tradicional lingüístico. Idea que discurre en paralelo a la de que el texto debe adecuar su forma a su fondo, a su temática y su actitud.

En “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” abre Cortázar el artículo situando aquí una tradición que no termina de encontrar una explicación válida para la crítica. A pesar de contar con muchos factores propicios que enumera así: “Nuestro polimorfismo cultural, derivado de los múltiples aportes inmigratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor del aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito [...]” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 79). A pesar de que el contexto pueda explicar un poco, ya que incluso Borges en lo fantástico estaba recogiendo lo que “era ya un género familiar y relevante en nuestro ámbito cultural” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 102). Cortázar como Borges juega con el lector y los trucos de las historiografías, aunque en su caso lo hará con el jazz. Cuando tras *Rayuela* algunos le acusan de utilizar arbitraria y

erróneamente los datos de la historiografía del jazz, él responde en “Melancolía de las maletas”: “esa misma tarde me compré un disco con un extraordinario dúo de piano y saxo tenor por Jelly Roll Morton y Ornette Coleman” (Cortázar, 1967, II: 170), cuando esto no es más que imposible porque Morton muere antes de que Coleman toque el saxofón.

Cortázar considera que, junto a Borges, hay muchos más escritores del Río de la Plata que responden a este espíritu de juego; dice que escritores como él y Borges andan en invenciones e intenciones alejados, pero que en la “búsqueda implacable de un rigor expresivo que favorezca la verdadera libertad creadora en vez de ahogarla entre malezas de retórica sudamericana” están muy cerca (Cortázar, apud. Schmuder, 1914: 15). La crítica quiso ver un paralelismo en la obra de Cortázar y Borges porque Cortázar publica su primer cuento en una revista bajo la dirección de Borges y por el tratamiento de lo fantástico que, como vemos con Cortázar, enraíza en la región.

Borges se sirve de la tradición europea como un instrumento más en su repertorio. Esta insurgencia no subordina su talento a “una religión heredada”: “Su talento descubrió que era no sólo posible leer y reescribir un poema, una fábula o un cuento, sino también recrear a partir de esa experiencia los fundamentos mismos de la creación literaria y arribar por este camino a la categoría de una nueva funcionalidad de la estética” (Curutchet, 1972: 12).

Comparten ser argentinos porteños. Cosmovisión, noción general de la realidad condicionada por un humor y una ironía porteña muy concreta. La lengua también les acerca. No es español castizo sino propio. Otro acercamiento es lo fantástico, pero ahí empiezan las diferencias: las nociones son divergentes. En Cortázar es algo existencial el germen del otro lado; para Borges son maravillosas relojerías desprovistas de sangre, deshumanizadas, los que los personajes son parte de un teorema o un sistema de cristales; Borges es un matemático arquitecto perfecto. Pero para Cortázar lo fantástico se ha de dar dentro de lo más humano posible (Cortázar, apud. Sicard, 1979).

Entre los escritores del Río de la Plata que siguen un logos lúdico, Cortázar destaca a Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares, Silvia Ocampo y Enrique Anderson Imbert. En el juego voluntariamente se acatan unas normas específicas que lo configuran, respondiendo a un fin de diferenciación con la vida ordinaria (Huizinga, 1955: 28):

[...] es una actividad libre ejecutada “como si” y situada fuera de la vida diaria, pero, al mismo tiempo, capaz de absorber por completo al jugador. Es una actividad que no ofrece interés material alguno o utilidad de ningún tipo. Se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio según un orden y reglas fijadas de antemano (Huizinga, 1955: 29).

En este sentido Cortázar entiende el jazz como un juego cuando le responde a Daniel Devoto en la *Carta enguantada*:

[...] Los *jazzmen* negros son, en cambio, unos músicos que, incapaces o sin deseos de crear estéticamente una música (aunque muchos lo hacen a sus horas), tampoco se reducen a la condición de los vampiros. No es que se haya planteado jamás la cosa con esta prolijidad mía de hombre blanco. Simplemente son músicos *irreductibles a toda mediatización*, sea la de una estética musical cualquiera, sea la de una interpretación. Sus sumisiones (al ritmo, su espléndido amo; al tonalismo, a pesar de sus cuartos de tono tan frecuentes en los metales) carecen de la obligada servilidad que un concertista *debe* a sus déspotas; son más bien —te repito el recuerdo de Valéry— las *reglas del juego* (Cortázar, 1949: 214-215).

En el jazz está implícito el concepto de *duración* a la vez que a priori se abstraen de la temporalidad y la realidad circundante por las variaciones. Los rasgos del juego anotados por Huizinga responden a seis características: libertad, definición de límites, inseguridad en los resultados, improductividad, reglamentación y carácter ficticio. A este respecto Alazraki nos remite a Caillois para explicar que la instauración momentánea de reglas en el juego es acompañada de una “conciencia específica de realidad segunda” (Caillois, 1958: 21-22).

A lo que sigue alumbrando Ehrmann para decir que “en una antropología del juego, el juego no puede definirse aislándolo en base a su relación con una realidad concebida a priori. Definir el juego representa al mismo tiempo y en el mismo movimiento definir la realidad” (Ehrmann, 1968: 33). Huizinga también entiende que la cultura tiene carácter de juego: “Hemos considerado el juego en su significación cotidiana y hemos procurado evitar la fácil generalización que a todo declara juego. Al final, sin embargo, se nos enfrenta esta concepción y nos obliga a tomar posición frente a ella” (Huizinga, 1955: 303). Huizinga contrapone el homo sapiens al homo ludens y data el juego como más antiguo que la cultura, siendo por tanto imposible basar el juego “en ninguna conexión de tipo racional” (Huizinga, 1955: 11-14).

El juego lo entiende Cortázar como “pervivencia en nosotros de un contacto con fuerzas más profundas que ahora vemos con menos claridad. [...]. En el juego se ventilan otras cosas que van mucho más allá de ganar o perder” (Cortázar, apud. Yurkievich, 1994: II: 71). Juego como reducto de la libertad perdida, así para Alazraki “ruta de retorno hacia el hombre” (Ibid.). Sitúa Cortázar el juego frente a la costumbre de la realidad; como descubrimiento de la verdad en ella, lo trascendente:

[...] productos en los que las técnicas y las fatalidades de la mentalidad mágica y lúdica se aplican naturalmente (como lo hace el niño cuando juega) a una ruptura del condicionamiento corriente, a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre (Cortázar, 1969: 65-66).

Cortázar parte de sí mismo para pensar que en principio en el imaginario infantil todo puede considerarse “gótico”: “el niño está abierto como una esponja a muchos aspectos de la realidad que después serán criticados o rechazados por la razón y su aparato lógico” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 94). Al menos su imaginario infantil era en este sentido “gótico”:

[...] y el niño Julio no vio jamás trabada su imaginación, favorecida muy al contrario por una madre sumamente gótica en sus gustos literarios y por maestras que confundían patéticamente imaginación con conocimiento. Mi casa, vista desde la perspectiva de la infancia, era también gótica, no por su

arquitectura sino por la acumulación de terrores que nacían de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados y de las conversaciones de los grandes en la sobremesa (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 80).

Por eso se explica su propia literatura como exorcismo de esos miedos que ya de niño producía y vivía: “nadie seleccionó para mí los libros que debía leer, nadie se inquietó de lo sobrenatural y lo fantástico se me impusieran con la misma validez que los principios de la física o las batallas de la independencia nacional” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 81). Pronto buscaría lo fantástico también en otros territorios como lo cotidiano. Así se formó en él un lector que participaba de los juegos propuestos aceptando normas y contranormas, “vivir en un estado permanente de lo que Coleridge llamaba "la suspensión de la incredulidad"” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 96).

Para Cortázar, lo fantástico entra en el texto a partir de un elemento detonante formal y auditivo procedente de la realidad material y tangible, el oyente es secuestrado por otra realidad donde elementos conexos bajo una lógica otra, crean una constelación cuya fuerza de atracción le es imposible evadir y las relaciones entre sus elementos le transportan a otro espacio-tiempo *senti-mental*, por medio de la intuición a través de lo que él llama “campos magnéticos”²⁴:

Un hombre oye en un restaurante una frase insignificante y de repente la realidad externa deja de rodearle y de definirle para dar paso a una especie de coagulación de elementos que la razón rechazaría por heterogéneos o ilógicos. Dentro del personaje se construye lo que podríamos llamar una constelación instantánea, una constelación cuyos elementos aislados no tienen, aparentemente, nada que ver unos con otros. La fuerza de esa constelación es tan enorme que el personaje se rinde a ella sin ser consciente de ello, arrastrado por fuerzas que se manifiestan en ese instante sin razón aparente o explicación lógica (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 98).

²⁴ Indica Picon Garfield que “Les Champs Magnétiques” fue el primer texto escrito bajo el mecanismo de escritura automática según Breton, quien lo escribiera junto a Phillippe Soupault en 1919. “[...] la misteriosa asociación no lógica sino alógica entre palabras y pensamientos. Estas palabras se acercaban y se rechazaban según lo que denominaron los poetas “el magnetismo”” (Picon Garfield, 1975: 167).

También Breton enarbola su obra en las relaciones magnéticas y analógicas en prosa y poesía. Pero sobre todo conviene rescatar en este sentido a Poe, que en esta línea no sigue la tendencia organicista del romanticismo europeo que encontraba ecos en buena parte de la poesía anglosajona estadounidense (Emerson, W. Whitman). Manuel Asensi lo considera el primer materialista, no ya por elaborar un sistema estético-técnico, sino porque “[...] cuyas intuiciones sólo serían desarrolladas por los grandes materialistas del siglo XIX (Schopenhauer, Nietzsche, Marx) y por la lingüística saussureana del siglo XX” (Asensi, 2003: 415). Es aquí donde Asensi entiende la verdadera ruptura con la tradición anterior que prioriza el logos y el contenido a lo sensible de la forma de expresión: “[...] el lenguaje ocupa una posición subordinada y mediática. [...] el lenguaje poético es un instrumento de acceso a la espiritualidad [...]” (Asensi, 2003: 416). Poe le dará la vuelta y romperá con esto al tomar el proceso de creación como algo en primera instancia material en “La filosofía de la composición” (1847). No es una vuelta a las reglas clásicas o clasicistas porque ellas explican el fin de lo poético, un inculcamiento estético-ético; para Poe “[...] el punto de partida de una creación poética no es una idea, un contenido, una significación, una enseñanza, un sentimiento o una pasión, sino unos recursos fónicos o lingüísticos carentes de significado. [...] los sonidos de las vocales y consonantes, estructuras sintácticas [...]” (Asensi, 2003: 417). Para Poe, la musicalidad, el ritmo, la brevedad, la repetición y la fonética de su idioma son el germen de toda producción:

[...] “El cuervo”, el gran poema de Edgar Allan Poe [...] tiene un doble sistema de rimas: la rima clásica al final de los versos y una rima en la mitad de cada verso, una rima interna que a Poe le tiene que haber dado un trabajo monstruoso que resolvió admirablemente porque es un tema encantatorio, un poema que va hipnotizando al lector y por eso es uno de los mejores poemas para leer en voz alta: ese juego de líneas internas que hacen como un eco de la rima final va creando una hipnosis que multiplica su efecto terriblemente dramático. Ya ve usted que lo lúdico es también cómplice del poeta en muchos casos (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 20013: 198).

Cortázar conoce a Poe y el mundo fantástico de modo muy temprano: “[...] entró por la temerosa puerta de mi infancia” (Cortázar, 1983: 65). En el mismo texto dice que es innegable que Poe está entre sus líneas predisponiéndolo a lo fantástico: “La huella de

escritores como Edgar Allan Poe –que prolonga genialmente lo gótico en plena mitad del siglo pasado- es innegable en el plano más hondo de muchos de mis relatos” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 82).

Cortázar escribe en 1956 una biografía de Edgar Allan Poe²⁵ en la que habla de su infancia en Virginia, que “representaba el espíritu sureño mucho más de lo que una ojeada casual al mapa de Estados Unidos haría suponer” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 290). Precisamente, explica, la “línea de Mason y Dixon”, al sur de Pensilvania, hacía de límite entre norte y sur y las tendencias que los enfrentaban respecto al abolicionismo y el “régimen esclavista y feudal sureño”. De aquí Cortázar entiende el “espíritu sureño” de Poe y su crítica a la democracia y el progreso. Lo esencial para nosotros es lo que sigue:

Otros elementos sureños habrían de influir en su imaginación: las nodrizas negras, los criados esclavos, un folklore donde los aparecidos, los relatos sobre cementerios y cadáveres que deambulaban en las selvas bastaron para organizarle un repertorio de lo sobrenatural sobre el cual hay un temprano anecdotario (Cortázar, en Alazraki, 1994: 290-291).

Hay cuentos de Poe que guardan íntimas analogías con la música como la estructura de *La caída de la casa Usher* (1839); incluso los hay que preconizan elementos surrealistas. Apunta a Edward Shanks para decir con él que “posee esa atmósfera de lo inexplicablemente terrible que pertenece a Poe, a unos pocos autores más y a los anónimos creadores de leyendas”, y sigue Cortázar a propósito de *Manuscrito en una botella* (1833): “El héroe del relato muestra los rasgos románticos del nomadismo, el desasosiego inexplicable, el exilio a perpetuidad” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 335).

Dice Alain Sicard que la diferencia entre la literatura fantástica inglesa y lo fantástico en Julio Cortázar, es que en Cortázar hay un elemento existencial central. Cortázar le responde que no se equivoca y que precisamente todo esto tiene presencia en el inconsciente del escritor, que en su relación con la realidad era, ya desde niño, flexible

²⁵ La escribe siguiendo la biografía de Hervey, Allen. *Israfel, The Life and Times of Edgar Allan Poe*. George H. Doran Company. New York, 1926.

respecto a lo maravilloso. A él le fascinaba Julio Verne y sentía la distancia emocional con sus compañeros de lecturas cuando desdeñaban a su tocayo por ser "demasiado fantástico":

Me quedé con el libro en la mano como si se me hundiera el mundo, porque no podía comprender que ése fuera un motivo para no leer la novela. Allí me di cuenta de lo que me sucedía: desde muy niño lo fantástico no era para mí lo que la gente considera fantástico; para mí era una forma de la realidad que en determinadas circunstancias se podía manifestar, a mí o a otros, a través de un libro o un suceso, pero no era un escándalo dentro de una realidad establecida. Me di cuenta de que yo vivía sin haberlo sabido en una familiaridad total con lo fantástico porque me parecía tan aceptable, posible y real como el hecho de tomar una sopa a las ocho de la noche. [...]. Yo aceptaba una realidad más grande, más elástica, más expandida, donde entraba todo (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 50).

Leyó mucha literatura fantástica inglesa y alemana, pero para él lo fantástico germina y ocurre desde un centro muy diferente. En concreto, muy en relación con el destino de los personajes, con la situación existencial de los personajes. Además, gradualmente va acentuando este rasgo en su obra. Al principio le importaba más lo fantástico puro como centro, pero poco a poco tiende hacia caminos donde lo fantástico es uno con el propio personaje y su situación existencial (Sicard, 1979). Así es como escribir se le presenta en "Algunos aspectos del cuento" (1962) como rebasamiento de los límites:

[...] la única forma posible de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de "lo otro". [...] el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de [...] la literatura fantástica tradicional para su celebrado "pathos", que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en desorientar al lector [...] condicionándolo [...] para obligarlo a acceder dócilmente al abismo y al miedo... la irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica [...] (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 83).

Cortázar es el autor de la sospecha de "un orden más secreto y menos comunicable". Una realidad otra que se deja rastrear por las excepciones a los principios científicos, por donde

las fisuras dejan entrever otras perspectivas y otros métodos. Se vale de Freud para explicar que en los cuentos de hadas la realidad es dejada a un lado “para entrar en un sistema animista de creencias que la civilización ha superado y que relega”; pero que si el escritor introduce lo extraño en la realidad común, ocurre el sentimiento de “lo inquietante” o “lo sobrecogedor” que explica el apogeo de literaturas góticas en los momentos más racionalistas, donde “las supersticiones parecían totalmente superadas” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 86).

En “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, estipula lo fantástico como un volver la espalda a la realidad “universalmente aceptada como normal” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 92), en el momento menos esperado. Hay terrenos que abonan mejor lo fantástico, como el miedo, la locura...; pero cuando supone la ruptura con una lógica “cotidiana”, guarda correspondencias con los espejos rotos de Europa, que salva de la obediencia:

[...] hay momentos de mi vida [...] en los que por un instante dejo de ser el que habitualmente soy para convertirme en una especie de pasadizo. En mi interior o fuera de mí se abre de repente algo, un inconcebible sistema de receptáculos comunicantes hace que la realidad se torne porosa como una esponja; durante un momento, por desgracia breve y precario, lo que me rodea cesa de ser lo que era o yo dejo de ser quien soy, y en ese terreno en que las palabras sólo pueden llegar tarde e imperfectas para intentar expresar lo que no puede expresarse, todo es posible y todo puede rendirse (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 97).

VI. ANALOGÍA

Respecto a las formas habrá que hacer un inciso para hablar de la metáfora como “lugar común del hombre, y no actitud privativa de la poesía” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 267)²⁶. En “América Latina: exilio y literatura”, Cortázar entiende la analogía como el terreno del escritor, es decir, del novelista y el cuentista y sus invenciones y ficciones, y del poeta –a pesar de que su especificidad sea menos concreta-; los tres participan de la

²⁶ Para el desarrollo de esta idea seguimos *Para una poética* de Julio Cortázar. La Torre. 1954.

analogía, “juegan su juego en un territorio dominado por la analogía, las asociaciones libres, los ritmos significantes y la tendencia a expresarse a través o desde vivencias y empatías” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 163). García Canclini dice que *Los Reyes* contiene una visión del hombre lograda en experiencia poética que se muestra no ya a través de los versos, sino de las imágenes y el ritmo (García Canclini, 1968: 20).

En “Para una poética” reflexiona el acto poético como forma ontológica diferente a la forma del conocimiento lógico de la realidad, “como vía de acceso al ser y como puente hacia una posible realización ontológica. Cortázar apuntala su propuesta con una excursión antropológica por el pensamiento mágico del primitivo” (Alazraki, 1994: 12). Concluye con que el cuento como género, como mecanismo, está más cerca de lo que parece de los mecanismos primarios poético-musicales a pesar de contener explícitamente una trama como habitualmente en la prosa:

[...] no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos * y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. Pero si el acto poético me parece una suerte de magia de segundo grado, tentativa de posesión ontológica y no ya física como en la magia [...]. El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen “normal” de la conciencia (Cortázar, Último round, 74).

A pesar de ser dos mecanismos diferentes, el cuento y la novela tienen intersticios comunes que llegan a fusionarse como en *62/ Modelo para armar*: “la ley que rige el universo novelístico es la ley del inconsciente”, dice Cortázar en la entrevista con Alain Sicard; está más cerca de lo fantástico que ninguna novela previa. A pesar de la inquietud de *Los premios* que podía considerarse fantástica a veces; pero y es *62* la novela que más le costó escribir, donde hay renuncia a lo psicológico y lo reemplaza por un “sistema de relaciones fantásticas fuera del dominio de la lógica” (Cortázar, en Sicard, 1979). *62* es espacio de confluencia de los cuentos y las novelas.

Cortázar habla de que el misterio y lo fantástico está en los intersticios, en las fronteras: de la realidad que al fin son las que más la definen. “En el momento en que se perciben dos

cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que ahincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas, entonces, en ese intervalo, resplandece la Realidad” (Cortázar, 1969, I: 261). Más adelante añade una frase que rescata: “El número y la riqueza de las significaciones de que dispone el hombre”, dice Merleau-Ponty a propósito de Mauss y de Lévi-Strauss: “exceden siempre el círculo de los objetos definidos que merecen el nombre de significados” (Cortázar, 1969, I: 263).

Bestiario como título de colección hace referencia como término a una serie de producciones medievales de los siglos XII y XIII y la tradición glosemático-copista medievales en un momento en el que el mundo y la realidad se entiende como un gran libro que hay que leer; por lo que cada imagen, cada objeto encierra correspondencias divinas del otro lado; un desdoblamiento rastreable por medio del pensamiento analógico-espiritual. En este sentido entiende Cortázar que:

[...] la imagen poética es una re-presentación de elementos de la realidad usual articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece esa misma entrevisión de una realidad otra. [...]. En realidad todo ocurre (es) a la vez: la “puerta”, la “sonrisa” y el resto de los elementos que dan la figura, se proponen como facetas o eslabones, como un relámpago articulante que cuaja el cristal en un acaecer sin estar en la duración (Cortázar, 1969, II: 128-129).

Cortázar propone el método mágico opuesto al científico y el poeta como mago: “El poeta es el mago que reemplaza los fetiches por las palabras, la danza del primitivo por la música del verbo y los ritos por las imágenes [...]” (Alazraki, 1994: 13). Es el que enlaza con la “verdadera realidad” alejada de la mente, de Nietzsche: “El mago puede transformar la realidad, sabe leer los símbolos de la realidad verdadera y hacer obrar la alquimia que muda el hierro de cada día en oro maravilloso” (Picon Garfield, 1975: 121). Este mago puede transformar el mundo y salir de la costumbre como hace Johnny Carter con la música o Persio en *Los premios* como “mago de la verdad”, y también Michel descubriendo realidades detrás de las evidentes en la fotografía.

La realidad no se deja aprehender fácilmente y ante ello el hombre solo cuenta con los símbolos que ordenan el mundo bajo criterios otros, criterios inaccesibles o desconocidos que descubren su sentido bajo los símbolos.

Para Cortázar, el lenguaje es metafórico por cuanto existe “la tendencia humana a la concepción analógica del mundo” (Picon Garfield, 1975: 121). Esta tendencia humana ha sido suplantada por una visión racional del mundo “que en el occidente determina la historia y el destino de las culturas” (Ibid.). Pero a pesar de esto el lenguaje metafórico tiene persistencia en todo individuo: “Constituye el elemento emotivo y de descarga del lenguaje en las hablas diversas” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 268). Así que la analogía no será algo auxiliar a la razón sino un “instrumento eficaz” para el poeta: “un *sentido espiritual* –algo como los ojos y oídos y tacto proyectados fuera de lo sensible” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 269). La eficacia de la analogía es para Cortázar por cuanto la metáfora tiene de magia: “metáfora es la *forma mágica* del principio de identidad” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 269). La metáfora significa la metamorfosis: x no es como y; x es y:

El lenguaje, al igual que el pensamiento, procede del funcionamiento aritmético binario de nuestro cerebro. Clasificando en sí y no, en positivo y en negativo. [...] Lo único que prueba mi lenguaje es la lentitud de una visión del mundo limitada a lo binario. Esta insuficiencia del lenguaje es evidente y se la deplora vivamente. ¿Pero qué decir de la insuficiencia de la inteligencia binaria en sí misma? La existencia interna, la esencia de las cosas se le escapa. Puede descubrir que la luz es continua y discontinua a la vez, que la molécula de la bencina establece entre sus seis átomos relaciones dobles y que sin embargo se excluyen mutuamente; lo admite, pero no puede comprenderlo, no puede incorporar a su propia estructura la realidad de las estructuras profundas que examina. Para conseguirlo deberá cambiar de estado, sería necesario que otras máquinas que las usuales se pusieran a funcionar en el cerebro, que el razonamiento binario fuese sustituido por una conciencia analógica que asumiera las formas y asimilara los ritmos inconcebibles de esas estructuras profundas [...] (Cortázar, 1963: 466-467).

En Cortázar el poeta es como un primitivo porque está fuera del sistema conceptual racional: “entra en el mundo de las cosas mismas y no de los nombres que acaban borrando

las cosas” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 270). Hay un paralelismo entre la magia para el primitivo y la poesía para el poeta: “dos finalidades de una misma dirección” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 270).

La historia ha eliminado la “cosmovisión mágica” por las categorías de la ilustración y el método científico como triunfo de la razón moderna: “[...] el hombre ha renunciado de manera casi total a una concepción mágica del mundo con *finis de dominio*” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 270). La razón se estipula como único paradigma legítimo. Cortázar ve entre el mago y el poeta un paralelismo o un relevo de los conectores con lo irracional o pre-lógico:

[...] el poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con éste la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el “valor sagrado” de los productos metafóricos. Al pensar lógico, el pensar (mejor: el sentir) mágico-poético contesta con la posibilidad $A=B$. en su base, el primitivo y el poeta aceptan como satisfactoria (decir “verdadera” sería falsear la cosa) toda conexión analógica, toda imagen que enlaza datos determinados. [...] aceptan la identificación que hace saltar al principio de identidad en pedazos (Cortázar, en Alazraki, 1994: 271).

Las nociones de identidad no son tan diferentes en la metafísica de Cortázar en dos sujetos propuestos si la identidad se define como participación de un todo:

[...] el primitivo y el poeta saben que si el ciervo es *como* un viento oscuro, hay instancias de visión en las que el ciervo *es* un viento oscuro, y ese verbo esenciador no está allí a modo de puente sino como una mostración verbal de una unidad satisfactoria, sin otra prueba que su irrupción, su evidencia [...] (Cortázar, en Alazraki, 1994: 272).

La analogía o asociación son canales de participación de las identidades siendo en palabras de Cortázar “identidades de participación”:

Tienes el pan ahí, sobre el mantel [...]. 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 está 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 que realmente sea otra cosa, o ¿tú crees que se puede decir? (Cortázar, 1959: 96).

Es lo que tienen en común el primitivo y el poeta: “*relaciones válidas* entre las cosas por analogía sentimental, porque ciertas cosas *son* a veces lo que son otras cosas” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 274). La poesía nace de esa misma analogía emocional de la que nace la magia. Citando a Keats en una carta a Bayley en *Entra un camaleón*, el gorrión de la alteridad se convierte en dicho animal que metamorfosea sus colores. La identidad significa inmediatamente la otredad:

Un poeta es lo menos poético de todo cuanto existe; como no tiene identidad, continuamente tiende a encarnarse en otros cuerpos... El poeta no posee ningún atributo invariable; ciertamente es la menos poética de las criaturas de Dios (Cortázar, 1967, II: 189).

Cortázar dice que el conocimiento poético y el lógico se yuxtaponen en que en lo racional no se produce el cambio de identidad al “parapetarse frente a la irrupción osmótica de la realidad” (Cortázar, 1967, II: 190). El conocimiento poético no se define en unos parámetros únicos como la lógica, sino que puede participar de ellos como de tantos otros. Esto responde a un proceso en el que el poeta no se defiende en primera instancia, sino que se proyecta y contempla en el objeto:

[...] el conocimiento poético se desinteresa considerablemente de los aspectos conceptuales [...] de la cosa y procede por irrupción, por asalto e ingreso afectivo a la cosa, lo que Keats llama sencillamente tomar parte en la existencia del gorrión y que después los alemanes llamarán *Einfühlung*, que suena tan bonito en los tratados.[...]. [...] renuncia a conservar una identidad en el acto de conocer porque precisamente el signo inconfundible [...] se la da tempranamente el sentirse a cada paso otro, el salirse tan fácilmente de sí mismo para ingresar en las entidades que lo absorben, enajenarse en el objeto que será

cantado, la materia física o moral cuya combustión lírica provocará el poema (Cortázar, 1967, II: 189- 190).

Dice Schmuder que el conocimiento poético es el encuentro con Toth y la paradoja de la muerte:

[...] el dios egipcio de la magia e inventor del lenguaje. “Magia o mundo tangible, había un dios egipcio que armonizaba verbalmente los sujetos y los objetos”. La palabra verdaderamente creadora que otorga coherencia de unidad a lo real y lo irreal, constituyentes de un todo indiscernible. Oliviera ante la posibilidad de razonar todo y que todo tuviera sentido. [...]. Sin embargo – límite humano, de no-dios-, se sabe condenado a usarlo para negarlo. Lenguaje que intenta destruirse; autodestrucción que, sin embargo, es búsqueda de otro: Toth (Schmuder, 2014: 51-52).

El poeta “no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas; formas que, bien mirado, sería mejor llamar “primordiales”, anteriores a la hegemonía racional, y subyacentes luego a su cacareado imperio” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 277). Del mago emocionalmente dispuesto a la analogía nace la imagen como instrumento de dominio de la realidad. La trasposición para el poeta será por la “sed personal de enajenación” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 279), de ser *otra* cosa desde el principio de identidad: “Si un gorrión viene a mi ventana, participo de su existencia y picoteo en las arenillas...”, recuerda Cortázar a Keats. El poeta es el “hombre que canta [...] capaz de admiración [...] *a lo que pueda nombrarse o aludirse*” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 279).

Para Cortázar el poeta será “*mago metafísico*”, y la poesía “un ir hacia el ser, un avanzar *en procura* de ser” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 280). Recuerda a Juan Ramón Jiménez cuando decía: “...Que mi palabra sea/ la cosa misma,/ creada por mi alma nuevamente” (Ibid.). El camino para ser no será otro que el canto, la música que hay en la poesía: “sólo por el canto se va al ser cantado. [...] La música verbal es acto catártico por el cual la metáfora, la imagen [...] se libera de toda referencia significativa para no aludir y no asumir sino la esencia de sus objetos” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 281). La analogía

tendrá un plano lógico y otro poético; siendo en el último donde “las analogías surgen condicionadas, elegidas, intuitas poéticamente, *musicalmente*” (Ibid.). El poeta es lo que canta, lo que quiere conocer en el sentido de aprehender y de ser:

[...] el poeta se *traspone* poéticamente al plano esencial de la realidad; el poema y la imagen analógica que lo nutre son la zona donde las cosas mismas renuncian a su soledad y se dejan habitar, donde alguien hay que puede decir: “...yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja, pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado (Federico García Lorca) (Cortázar, en Alazraki, 1994: 285).

El contraste es que el poeta rompe esas realidades: “La realidad se desdobra y multiplica en imágenes que niegan –y de cierto modo afirman- el principio de identidad. [...]. No son imágenes sucesivas. Todas son igualmente verdaderas, [...] simultáneas [...] que erigen [...] realidades paralelas” (Curutchet, 1972: 90) Este sistema de variables es lo que compone el universo Cortázar:

Los hábitos sobreviven porque las cosas no se mueven de su lugar [...]. [...] las cosas se relacionan de un modo insólito, componen figuras dislocadas, símbolos de la libertad. Así descubrimos que la belleza puede manar de los contrastes, que la reunión de los extremos instaure nuevas armonías (García Canclini, 1968 : 88).

Breton diría que la analogía poética y la mística se acercan en la violencia a las leyes de la lógica para establecer relaciones que no podrían ser de otro modo (*La clé des champs*). Dice Curutchet que el uso de la analogía refleja una creencia mágica en el poder de transmisión o simultaneidad de la experiencia (Curutchet, 1972: 110).

Cortázar no tiene dudas de que Poe conocía las teorías estoicas de los ciclos y hay relatos cuyo interés se centra en el “mesmerismo”: “Poe se familiarizó con el tema, [...] asistiendo a conferencias de “magos” tales como Andrew Jackson Davis, de quien se burlaría más tarde. Jamás aceptó los principios del mesmerismo, pero usaba sus materiales con la

destreza de que da cuenta un episodio registrado en *Marginalia*, CCIV” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 349).

Cortázar ve como “prodigiosa” la influencia de Poe sobre Julio Verne, “su discípulo directo” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 353) a pesar de ver desde lados opuestos el progreso de la técnica. También los simbolistas franceses dejan su rastro en Verne: “La interfusión de los sentidos (donde se ha señalado la presencia del opio), la visión por el olfato, la visión como sonido, preludian las *correspondencias* que Baudelaire habría de ilustrar²⁷ [...]” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 350)²⁸. Dice Cortázar que la ficción más normal de Poe constituye “la representación de lo anormal” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 360). Poe entiende el arte como artificio donde se despliegan los trucos y recursos del escritor como un mago. De la primera obra de Poe (*Tamerlán y otros poemas*, 1827) lee “cierto vocabulario, cierto tono de magia, ciertas fronteras entre lo real y lo irreal, [que] mostraban al poeta; (Cortázar, en Alazraki, 1994: 300):

Nos ata la adhesión milenaria a lo mediterráneo, a los prestigios de una filosofía, un conocimiento ordenado por esas virtudes que alcanzan su filósofo en Aristóteles y su poeta en Valéry. Nadie oye sin horror a Kierkegaard proclamando el pecado del conocimiento, la mentira de la razón: nadie aceptará sin desmayo que la nada nos agobie precisamente porque hemos elegido el árbol de la ciencia y porque la libertad ha muerto con el amanecer de la razón (Cortázar, en Alazraki, 1994: 113).

Cortázar relaciona directamente la tradición musical de Poe con la música afroamericana: “Su *mammy*, la nodriza negra de todo niño de casa rica en el Sur, debió de iniciarlo en los ritmos de la gente de color, lo que explicaría en parte su interés posterior, casi obsesivo, por la escansión de los versos, y la magia rítmica de *El cuervo*, de *Ulalume*, de *Annabel Lee*” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 292). De aquí tal vez derive su cuento "El hundimiento de la casa Usher" y la estructura y tono musical que tantos críticos le apuntan; de aquí tal vez su concepto y ejecución de la tensión; Su “base de tierra” dice Mauro Armiño; quien sigue, citando directamente a Poe para explicarlo mejor:

²⁷ De hecho Baudelaire traduce a Poe.

²⁸ Cortázar dice que llega a pensar a Baudelaire y Poe como dobles uno del otro (González Bermejo).

[...] la creación de una determinada tensión en el lector, una tensión semejante a la que estructura un poema lírico, y que se disuelve en el desenlace. [...] Poe busca “un cierto efecto singular y único que hay que conseguir” para lo cual “imagina unos incidentes [...] combina los acontecimientos de modo que todo contribuya de la manera más eficaz a que dicho efecto preconcebido se produzca [...] No debe haber en toda la composición ni una sola palabra cuya tendencia no se dirija, directa o indirectamente, a lograr el propósito preestablecido. Empleando dichos medios con el mayor cuidado y con toda la posible habilidad, se obtendrá un cuadro pintado con tal esmero que producirá en el espíritu de quien lo contemple con las debidas facultades un sentimiento de plena satisfacción (Armiño, 1998: XIII-XIV).

Sigue Armiño citando a Poe para explicar su entendimiento de la ejecución del artificio, el todo ordenado en la disposición precisa, para que el lector aprehenda “el aliento contenido entre las redes tendidas por el autor”. Lo explica citando a Poe en su comentario a los cuentos de Hawthorne:

Dada su longitud, la novela ordinaria es objetable [...]. Como no puede ser leída de una sola vez, se ve privada de la inmensa fuerza que se deriva de la totalidad. Los sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura modifican, anulan o contrarrestan, en mayor o menos grado, las impresiones del libro [...]. El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito [...]. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél [...] (Poe, apud. Armiño, 1998: XIV).

VII. TIEMPO Y TEMPO.

Para hablar del concepto de "duración" cobra mucha importancia la noción bergsoniana del tiempo a la que aludiremos con frecuencia para explicar de donde parten estos postulados en Poe y luego en Cortázar, -y donde confluyen ambos con el jazz-, para hacer elástico el concepto cronológico que basa en tanta medida la civilización occidental. Dice Cortázar en "Después de las fiestas": “durabas, eras más que el tiempo”.

Henry Bergson influye ya temprano en los vanguardistas rusos, preocupados por la percepción y la conciencia; términos en torno a los cuales Bergson edifica su planteamiento. Diferencia entre la percepción hacia el exterior y el sentimiento interno de conciencia. Así, “cuando los teóricos vanguardistas y los futuristas hablen de lo transmental que está más allá del logos y del sentido, tampoco será difícil darse cuenta del bergsonismo que resuena [...]” (Asensi, 2003: 58). Esto derivará en una concepción bergsoniana del tiempo que repercute más allá de las vanguardias. El tiempo que Bergson llama *duración* será aquél interno y verdadero frente al externo que nos esclaviza: “Alude a la intimidad de nuestro yo, de nuestro verdadero yo en donde la vida fluye sin que nada se pierda” (Asensi, 2003: *ibid*). Todo esto recuerda cuando Cortázar insiste: “[...] podría decirse que en ciertas ocasiones penetramos en un tiempo diferente y que esas ocasiones pueden ser, como sucede siempre con lo fantástico, triviales y aún absurdas [...]” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 105):

El tiempo es un problema que va más allá de la literatura y envuelve la esencia misma del hombre. Ya desde los primeros balbuceos de la filosofía, las nociones del tiempo y del espacio constituyeron dos de los problemas capitales. El hombre no filosófico, no problemático, da por supuesta la aceptación del tiempo, algo que una mente filosófica no puede aceptar así nomás porque en realidad nadie sabe lo que es el tiempo. Desde los presocráticos, desde Heráclito por ejemplo –uno de los primeros que se inclinan sobre el problema- la naturaleza de eso que no podemos calificar de sustancia ni elemento ni cosa (el vocabulario humano es incapaz de aprehender la esencia del tiempo, ese decurso que pasa por nosotros o a través del cual pasamos nosotros) es un viejo problema metafísico con diferentes soluciones (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 50).

Explica luego que para Kant el tiempo es parte del entendimiento y que de por sí no existe sino como nuestra proyección. Los animales no tienen tiempo porque no hay en ellos conciencia temporal. Para Cortázar es en todo caso un “elemento poroso, elástico” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 51). Es por esto que el tópico del doble entra en

Cortázar, a través del concepto del tiempo y los desdoblamientos. En *Encuentro a deshora* dice del tiempo:

El tiempo de un escritor: diacronía que basta por sí misma para desajustar toda sumisión al tiempo de la ciudad. Tiempo de más adentro o de más abajo: encuentros en el pasado, citas del futuro con el presente, sondas verbales que penetran simultáneamente el antes y el ahora y los anulan (Cortázar, 1967, II: 120).

A continuación nos habla de que años después de escribir *Rayuela* conoce a un teórico alemán llamado Troxler que dice así:

Hay otro mundo, pero se encuentra en este; para que alcance su perfección es preciso que se lo reconozca distintamente y que se adhiera a él. El hombre debe buscar su estado venidero en el presente, y el cielo en sí mismo y no por encima de la tierra (Cortázar, 1967, II: 120).

Bajo la misma concepción de la metafísica del italiano Morelli conoce a un alemán que escribe los mismos preceptos siglo y medio antes. Establece conexiones entre los críticos y el tiempo, la analogía que supone: “Cualquiera podría haber acusado a Morelli de plagiar o poco menos buena parte del sistema metafísico de Troxler” (Cortázar, 1967, II: 121).

Dice Unamuno en *Poesías* (1907), en un poema titulado “Sin sentido”: “¿Qué importa el sentido de las cosas/ si su música oís y entre los labios/ os brotan las palabras como flores/ limpias de fruto?” Cortázar disuelve el tiempo en el sueño que ya no entiende de los límites de la lógica: “Pero en el sueño, la sala con las dos ventanas que daban al jardín era a la vez la pieza de la Maga: el olvidado pueblo bonaerense y la rue du Sommerard se aliaban sin violencia, no yuxtapuestos ni imbricados sino fundidos” (Cortázar, 1963: 555). Dice Picon Garfield que “el tiempo y el espacio no importan en el vaivén continuo de los sucesos no cronológicos sino analógicos, como ocurre en las asociaciones del sueño” (Picon Garfield, 1975: 40). Cortázar defiende una lucha con “el sol vulgar de la costumbre y la cronología” (Cortázar, 1969: 185). En “Carta a una señorita en París” la lógica es la de una pesadilla. La alucinación va desenredando la locura en mitad de las costumbres, “formas concretas

del ritmo, son la cuota del ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método” (Cortázar, 1951: 24). Para el tratamiento de lo fantástico será fundamental el ritmo de la narración, que le ayudará a modelar una nueva relación con el lenguaje con la que llevarla a cabo:

Para mí, la escritura es una operación musical. Lo he dicho ya varias veces: es la noción del ritmo, de la eufonía. No de la eufonía en el sentido de las palabras bonitas; por supuesto que no, sino la eufonía que sale de un dibujo sintáctico (Prego, 1985: 61).

El ritmo no solo se define como elemento que comunica ese fondo, esa atmósfera del relato que debe estar impregnada en toda su forma; sino más allá de eso, debe ser el regidor estructural, por lo que se presenta en Cortázar como un fluir que emana del mismo sentido del texto articulado en el lenguaje poético, y que culmina en la explicación fatal del cuento, definiéndolo como fantástico, resolviendo la tensión que ha ido acumulando:

El cuento tiene que llegar fatalmente a su fin como llega a su fin una gran improvisación de jazz o una gran sinfonía de Mozart. Si no se detiene ahí se va todo al diablo. [...] cambio [de ritmo] que puede ser, en la mayoría de los casos una aceleración. Es una aceleración, es una precipitación del desenlace, que es casi siempre la explicación fatal del cuento. El punto máximo del drama (Prego, 1985: 170).

La intensidad acumulada por medio de la concentración de elementos bajo la máxima economía del lenguaje; nada para el artificio, una máquina perfecta donde los tornillos y tuercas no son intercambiables de lugar: “[El] cuento contemporáneo, digamos el que nace con Edgar Allan Poe, [...] se propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios” (Cortázar, 1969: 60). Para ejemplificar esto Cortázar propone "El tonel amontillado" ("The Cask of Amontillado") de Poe. Con este cuento nos explica cómo en una historia pequeña y de apariencia común, la venganza sin rodeos se cumple por medio de los elementos formales en perfecta armonía de ejecución:

[...] una tensión y una intensidad simultáneas porque se siente el lenguaje de Poe tendido como un arco: cada palabra, cada frase ha sido minuciosamente cuidada para que nada sobre, para que solamente quede lo esencial, y al mismo tiempo hay una intensidad de otra naturaleza: está tocando zonas profundas de nuestra psiquis, no solamente nuestra inteligencia sino también nuestro subconsciente, nuestro inconsciente, nuestra libido, todo lo que ahora se da en llamar “subliminal”, los resortes más profundos de nuestra personalidad (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 31).

Esto se debe al concepto de esfera en la producción del cuento: “El sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica” (Cortázar, 1969: 60). En este sentido, Cortázar se plantea el cuento americano: “Si tenemos en cuenta elementos como la noción de tensión y de intensidad y la noción de esfera, de orden cerrado, creo que podemos entrar con más confianza y más seguridad en el tema de los cuentos de América Latina [...]” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 32). Aquí es donde los cuentos van a ocupar un lugar primordial, no desde los escritores y las líneas de producción ya, sino desde el reclamo de los lectores. No le interesan los elementos formales ya, es la arquitectura interna, la dinámica; el potencial contenido, la proyección del cuento que lo fija en la memoria y hace “que despierte una serie de connotaciones, de aperturas mentales y psíquicas” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 32).

Cortázar habla de *un estado de trance* en el mismo sentido que ese *état second* surgido de *un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia* (Cortázar, 1969: 34) como se entiende la poesía a partir de Baudelaire y Lautréamont:

[...] el Conde perfora la realidad racional y racionalista (racional *porque* racionalista, diría André Breton) y formula con el único lenguaje posible una superrealidad que dilata vertiginosamente el ámbito aprehensivo del hombre por vía y como consecuencia de esa fulgurante revelación (Cortázar, en Yurkievich, 1994: 97).

Pero este estado depende en gran medida para Cortázar, de ese ritmo que lo induce, algo muy ligado en simbiosis al lenguaje, y que produce en ese nivel poético la realidad fantástica por medio de la otredad, de la alteración de la conciencia habitual:

La empresa novelesca de Cortázar comporta el desafuero de lo literario, una literatura fuera de sí. Para acometerse esta tarea de desquiciamiento se basa en una premisa -la condición humana no se reduce a lo estético-, en una convicción -el lenguaje puede enunciar inmediata y enteramente lo humano- y en un precepto - la literatura debe manifestarse como el modo verbal de ser del hombre (Yurkievich, 1994: 22).

Esta idea, es la que anhela transmitir en sus cuentos. Por eso tiene especial cuidado y atención en las traducciones que ve imposibles: “[...] en realidad no hablamos como pensamos, sino que pensamos como hablamos, y la estructura de un pensamiento no se deja sustituir instantáneamente por la de otro, con lo cual dos versos en diferente idioma serán siempre centrípetos, hostiles, chocantes” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 263). Y esto, que lo achacará al ritmo principalmente, le ocurre también con Poe como pueda ocurrir con la música: que por ser artes temporales no son intercambiables o susceptibles de traducción en unos y otros idiomas:

Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el sentido del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable (Cortázar, 1969: 57).

En Cortázar hay una desconfianza del lenguaje y su sentido que le hará creer en una comunicación diferente por medio del sonido. En este sentido está ligado a la poesía de vanguardia gráfico-fónica. Manuel Asensi Pérez cuenta cómo el grupo ruso Hylea será el germen del cubofuturismo. De su manifiesto *Bofetada al gusto público* (1912), extrae tres conclusiones. La tercera conclusión de Asensi es que “[...] en cuanto al lenguaje de la

poesía prima el sonido sobre el sentido" (Asensi, 2003: 43). Este primer conato vanguardista se revela en primer lugar contra la tradición literaria y la tradición del lenguaje verbal "transparente". Eco que llegará a Cortázar, aunque si para estos primeros vanguardistas rusos la forma debía estar despojada de su sentido para alcanzar su plenitud, en Cortázar será una la forma y el sentido.

CAPÍTULO III

“I remember being blown away when he told me
that what he was playing
was not written out
and that he was ‘making it up’” (Alessi, 2016).

“Jazz itself is only a mixture of all the music before your time. This is the reason why I prefer calling it Black Music because this way you have all of your history back to draw from” (Harris, apud. Mazman, 2009: 178).

I. SINCRETISMO.

ÁFRICA Y LA ORALIDAD: TRADICIONES DEL JAZZ.

El aspecto sincrético generalmente se usó como término ubicado en el ámbito de la antropología cultural, referido a un fenómeno en principio religioso. Pero hay que entender que de ahí se ha trasladado semánticamente al ámbito cultural, siendo en este en el que se reúnen las costumbres y tradiciones -incluyendo las religiosas-, que van conformando la identidad de un pueblo.

Según comenta Plutarco, el término *συγκρητισμός* ya en el año 67, hacía referencia a las alianzas que hacían los pueblos cretenses contra el invasor; alianza que ante todo, dejaba de lado las diferencias internas anteriores (Plutarco, 1992: 490); tal y como ocurre entre los pueblos colonizados o las minorías oprimidas: es entre los marginados entre los que surge esa mutua identificación que conformará la identidad cultural sincrética, que será periférica frente a ese centro que lo coloniza u oprime.

En el caso de América, el sincretismo atañe tanto al norte como al sur y radica en elementos muy concretos y muy identificables por la forma de esos objetos culturales, por su estructura. El sincretismo se identifica en la estructura de los objetos culturales, cuanto más, si estos objetos existen de modo temporal –frente a las artes espaciales- y poseen un discurso estructurado por tanto en un tiempo y, por otro lado, en una diacronía. Como ocurre con la música y la literatura, que comparten elementos que se desarrollan, en gran

medida, a través del tiempo, como el discurso, el tono, la entonación, la pausa y el ritmo, para expresar, transmitir o como queramos entender ese sentido inefable que comunica el arte.

Pero además de una diacronía, el arte también tiene topografías y habrá de tenerse en cuenta, sobre todo hablando de América, que, como indica Cortázar, “antes y después de su independencia política, los países latinoamericanos se ven sometidos sin apelación a la culturalización del extranjero” (Cortázar, apus. Sosnowski, 1994/ III: 280). Y es que por un lado encontramos la herencia cultural europea impuesta sobre pueblos asentados, y de otro, la inmigración forzada de pueblos del África negra, sobre todo en lo que respecta a las zonas del norte, el Caribe y Brasil. Estos pueblos exportados en los inicios del mercantilismo moderno dejarán un sedimento en diáspora telúrico, que más tarde se recoge en distintas manifestaciones de las que ya son otras culturas.

Estas dos tradiciones, la negra y la europea, sumadas a la base indígena original, suponen las tres culturas que se mezclan y constituyen el principio de identidad cultural sincrética americana, ya otra diferente y resultante de las anteriores. Por tanto el término sincretismo no debe entenderse como sinónimo de eclecticismo, en cuanto que no hay una conciencia reflexionada, no es un proceso intelectual constructivista. Es un producto social fruto de unos intercambios históricos y culturales determinados.

Además esa identidad americana es sincrética por cuanto de transculturada tiene. El sincretismo se da en un primer momento desde una religiosidad conciliadora de doctrinas como se puede apreciar en el *Mardi Gras* de Nueva Orleans²⁹. Es a través del carnaval por donde el sincretismo se materializa: una fiesta, religiosa, en principio, que pasa a ser parte del folclore cultural. En ella se observa de cerca la huella de transculturación que hubo entre los nativos indígenas de América del norte y los esclavos negros importados de África, a través de las representaciones populares que dicho carnaval lleva a cabo. La

²⁹ *Mardi Gras* es el nombre con el que se denomina al martes de carnaval que precede al miércoles de ceniza en Nueva Orleans y que, como puede apreciarse, es un evento religioso originalmente importado por la tradición francesa.

población negra ha asimilado las costumbres de la población nativa casi extinta, custodiando sus valores, rituales y formas como tradición propia en el sur estadounidense.

Respecto a lo que concierne a Latinoamérica, el sincretismo es un fenómeno que se observa en continuación mediante ese proceso de aglutinamiento de elementos interculturales en un proceso de búsqueda de libertad y de identidad bajo condiciones sociales a menudo de crisis y represión. Al norte el sincretismo se manifiesta en el arte y la cultura igualmente, rememorando por medio de ceremonias representativas de la guerra civil y las guerras indígenas en las que fueron reclutados los negros para luchar contra los nativos, asimilando ellos su tradición y perpetuándola con la suya en sus *krewe*s o cofradías, llamadas *tribus* en el Carnaval de Nueva Orleans: “There were some who began to see in American and, particularly, Afro-American folk music evidence of an indigenous American musical tradition” (Levine, 1989: 14).

Las primeras de estas tribus que aparecieron estaban formadas por integrantes de los *Buffalo Bill's wild west shows*, habiendo sido estas formadas por los libertos que se afiliaron a los regimientos de frontera en dichas luchas contra los indígenas, comúnmente conocidos como los *Buffalo Soldiers*.



Buffalo Soldiers 1890. Charles. Barthelmess³⁰

Pero no solo asimilan la tradición indígena a través de los encuentros bélicos; sucede además que los africanos, tratados como mercancía, son trasladados de un lugar a otro siendo en su mayoría hombres, pasando a formar parte del servicio de la casa del criollo

³⁰ Imagen disponible por The United States Library of Congress's Prints and Photographs.

que fuera, quien solía tener esclavas indígenas, a las que casaba con estos. El mestizaje y sincretismo de la cultura indígena con la africana se patentan en el carnaval, vistiendo trajes hechos con plumas y fuertes colores al estilo de los nativos, además de ir entonando cantos típicos en distintos dialectos africanos. Algo que también sucede en la costumbre funeraria llamada *second line*, de larga tradición africana y asentada en varios puntos del sur de Estados Unidos como tradición propia.



*Hercules Funeral. Big Chief Bo Dillis Carries Gang Flag. 1979. Michael P. Smith*³¹

Estas tribus mantienen también la figura del *Big Chief* o Gran jefe, quien decide con qué otras tribus se comunicará o a cuáles ignorará, saliendo en su búsqueda en el *Mardi gras* y manteniendo luchas simbólicas a través de cantos con otras tribus que se vaya encontrando por el itinerario de su camino previamente establecido.



Big Chief Monk Boudreaux, 2011. ³²

³¹ Fotografía de Michael P. Smith, disponible por la Historic New Orleans Collection.
[<http://michaelsmithphotography.com>]

³² Fotografía disponible por la Native Orleanian Fine Photography.
[<http://nativeorleanian.com>]

Encontramos más ejemplos de sincretismo en otros carnavales como *L`agya* en Martinica, la *Sociedad de las congas* de Panamá, las *Escolas de samba* de Brasil, el *Rara* en Haití y en el carnaval *Jametta* de Trinidad.

En un momento más reciente se entiende el término de *identidad sincrética* en relación al concepto de *hibridación* por lo que comporta el proceso de transición social de lo tradicional a lo moderno, como apuntan los textos de Nestor Gracia Canclini (García Canclini, 1996) acordes a las teorías de centro-periferia.

Adoptamos esta perspectiva con la intención de cubrir la necesidad que vemos pertinente tratándose de ámbitos que exceden sus propios límites dado el “cruce de géneros, el cuestionamiento de toda frontera” (Sosnowski, en Cortázar 1994/ III: 9) que se da también como uno de los rasgos definitorios de la obra de Cortázar:

El pueblo negro³³ descargará un tremendo golpe de tambor que habrá de oírse de punta a punta en nuestras tierras; carentes de cultura literaria, aportarán la del ritmo y el color, que a su manera encontraran luego su camino en las estructuras literarias latinoamericanas (Cortázar, 1994/III: 279)

Generalmente se ha utilizado *sincretismo* como término ubicado en el ámbito de lo religioso, pero hay que entender que de ahí se ha trasladado semánticamente al ámbito cultural, siendo en este en el que se reúnen las costumbres y tradiciones -incluyendo las religiosas-, que conforman la identidad, en este caso sincrética, ya como respuesta o resultado del tratamiento en el devenir histórico de la otredad en occidente.

II. MESTIZAJE Y UTOPIA.

No hay que dejarse engañar por los falsos encuentros, porque el mestizaje anula tantas veces las minorías lejos de afianzarlas en sus identidades; cuanto más en la globalización que dibuja nuevas utopías en las que sigue dejando la otredad al margen sin permitirle pensarse como alteridad si es diferente al pensamiento occidental y si ello repercute en

³³ Entiéndase que no es solo uno.

términos de producción. El mestizaje ha sido leído como paradigma, como utopía y como encuentros en la historia de la humanidad como entiende A. Uslar Pietri en “El mestizaje y el Nuevo Mundo” (1967) y *La otra América* (1974). Su idea está en la misma dirección que Jacob Buganza (2006) cuando analiza la tradición utópica en Latinoamérica partiendo de Bartolomé de las Casas y la crítica radical al orden establecido existente en la colonia. Esta crítica al *statu quo* es para Fernando Aínsa un “rasgo esencial de la utopía” (Ainsa, 1997: 132)³⁴:

Hay en Bartolomé, como ya se logra vislumbrar, un marcado utopismo, y más si se le considera en su tiempo histórico, puesto que si la utopía es, como dice Martin Buber, una imagen de lo que debe ser (Buber, 1955: 17-27), entonces tratar al otro como alguien igual a mí es lo que debería haber sido (y lo que debería ser actualmente). (Buganza, 2006: 6).

Buganza sigue a Horacio Cerutti para entender la utopía desde diferentes planos: lugar inexistente o imposible que muchas veces se encuentra como tópico plasmado en género literario donde lo imposible ocurre dentro del plano ficcional y, en otro nivel, “lo utópico” en un sentido correctivo de “diagnóstico/propuesta”: “es decir, vemos cuál es la situación indeseable e intolerable, y se propone o se postula un ideal deseable” (Cerutti, 2000: 171-172). En este nivel añade José Antonio Maravall: “Las Casas se siente imbuido de aspiraciones netamente utópicas, para mejorar terrenalmente la monstruosa suerte de los débiles y de paso corregir la injusta acción de los dominadores” (Maravall, 1974: 372). Por lo que concluye Buganza hablando de la utopía lascasiana como una búsqueda de perfeccionamiento de la realidad que podría llevarse a cabo en toda realidad, especialmente:

[...] en la que vivió (y en la que vivimos y viven muchos latinoamericanos actualmente); [...], lo que se busca con la construcción racional de un mundo

³⁴ Buganza apunta que: “Fernando Ainsa resume en cinco puntos las constantes del género utópico que pueden encontrarse en los planteamientos del cristianismo social que se dieron en la colonia (influenciados por la Utopía de Tomás Moro): 1) Crítica al sistema vigente, 2) nostalgia por los “orígenes” (por ejemplo, la Iglesia primitiva), 3) un modelo regido por los valores de la austeridad y la pobreza, buscando la “pureza primitiva”, 4) un sistema autárquico y aislado y 5) la reglamentación de un sistema homogéneo e igualitario (Cf. Ainsa, 1997: 128)”

mejor es que esa construcción se inserte (se encarne) en la realidad, en las relaciones interhumanas, que las corrija, haciendo del mundo un lugar más deseable para vivir (Buganza, 2006: 23).

Decíamos que hay muchas maneras de tomar el mestizaje. Siendo una realidad social se puede convertir en valor cultural materializado en el sincretismo desde la identidad que significa. Decía Fuentes: “Somos el Territorio de la Mancha. Manchados, impuros, mestizos, abiertos por fuerza a la comunicación, las migraciones, la confianza en nuestra aportación al mundo. Somos los escuderos de Don Quijote” (Fuentes, 2002: 343). Álvaro Mutis recalca una vez más que la hibridación de los pueblos que convergen en América Latina, -indígena, africano y europeo-, visto como hecho aislado, viene a soslayar occidente como la “cadena ininterrumpida de genocidios implacables” (Mutis, 2002). Occidente deja dentro de sus fronteras metropolitanas lo que para Thomas Hobbes era el estado natural de los hombres, el de igualdad y libertad; frente a la idea de Aristóteles de “hombres dispuestos por naturaleza” para la esclavitud o para el dominio y de la que el paradigma occidental es heredero.

En el mestizaje a menudo se pierden las referencias de origen reorganizándose bajo otros significados. De manera que los elementos de las distintas culturas funcionan juntos como una comunión, una salida de la opresión. Venko Kanev explica que los criterios para definir el mestizaje racial y el sincretismo cultural son variados:

Raciales: América Latina es el campo privilegiado del Gran Encuentro de razas alejadas históricamente, como decía el escritor cubano Alejo Carpentier: blancos, indios, negros, asiáticos. Nacionales, de pueblos y naciones: emigraron a América hombres pertenecientes a muchas naciones europeas que encontraron a los numerosos pueblos americanos. Religiosos: se reunieron en la tierra anamericana católicos, protestantes, luteranos, judíos, judíos conversos, musulmanes y toda clase de órdenes monacales y sectas. Lingüísticos: las grandes lenguas europeas más las 600 lenguas registradas en América, más las lenguas trasplantadas de África y las importadas de Asia. De este Gran Encuentro resultaron los mulatos y los mestizos y todas las variantes definidas en América, con diferentes nombres y criterios según el color y la procedencia indígena o africana. En América conviven cuatro razas y decenas de culturas de las cuales

surgieron nuevas razas que podríamos denominar con un solo nombre: la Raza del Hombre Mixto. Este hombre mixto es también el Otro con respecto a los demás. Si racialmente es mixto, no es así en cuanto a los criterios culturales, puede pertenecer a una u otra cultura o estar en la frontera.

Desde un punto de vista político y social las divisiones son las habituales: colonizadores y colonizados, saqueadores y saqueados y todas las variantes [...].

La complejidad de la cuestión implica una inevitable esquematización. Al hablar de mestizaje y sincretismo es inevitable hablar de identidad y del problema de Otro, porque el mestizo se define en la confrontación con los demás (Kanev, 2007: 188).

Veo necesario reseñar todo este entramado representado en un libro que aparece en mitad del boom, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Menchú dicta un relato oral en el que ahora el “otro” es el blanco. Así vemos como ni el “Yo” ni el “Otro” son entidades inmovilizadas: “se edifican y modifican en la propia confrontación” (Kanev, 2007: 189). Hay un enfrentamiento entre opresores y oprimidos donde “la voz del indígena [...] rompe el silencio para contar muchas cosas, [...]. [...] a través de su relato el hombre blanco se ve a sí mismo en otro espejo, no en el inventado por él mismo” (Kanev, 2007: 189). Igualmente y como contrapartida, en el relato la personalidad de Rigoberta no es exclusivamente individual, es entendida como colectiva: “Yo creo, que quiero hacer un enfoque que no soy la única, pues ha vivido mucha gente y es la vida de todos. [...]. Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo” (Menchú, apud. Burgos Debray, 2007: 21). Declara a su entrevistadora representar a un pueblo que es el de los pobres, y lo hace desde un discurso oral que incorpora las experiencias de otros como propias y las propias como comunes.

Las declaraciones son mediadas en la escritura del libro por parte de la escritora venezolana blanca Elizabeth Burgos Debray, que transcribe las experiencias que Menchú le narra; pero al hacerlo supone que su discurso proviene de una experiencia individual, cuando se trata del discurso de una conciencia colectiva. Años más tarde se da por falso el texto al no corresponder con la biografía de la voz narradora, de modo que se deslegitima la voz del sujeto por no ajustarse al binomio de la tradición occidental de escritura/individualidad.

Vemos que ocurre lo mismo en el cuento de Cortázar "El perseguidor". Johnny le reprocha a Bruno, su biógrafo, que tras sus palabras escritas no se reconoce, que debe ser otro del que allí se habla; o bien, se pregunta, ha podido ocurrir que Bruno, el crítico, no haya entendido nada.

III. ACADEMIA Y ORALIDAD.

Hablábamos de que en los procesos de institucionalización de los *Cultural Studies* y sus raíces en la academia anglosajona, antes de que estas corrientes de pensamiento y crítica se englobasen a nivel internacional bajo ese término, la lengua inglesa ejercía ya una función hegemónica desde una escritura específica en un marco académico igualmente específico. La cultura ilustrada o académica, según el siglo, la cultura devenida de la letra, es un sistema cerrado de conocimientos frente a la cultura oral que es, por el contrario, un sistema abierto, espontáneo e interactivo.

Así, también las representaciones académicas del jazz fueron radicalmente rechazadas de pleno por los músicos afroamericanos que, igual que Johnny en "El perseguidor", recalcan que los críticos no habían comprendido nada:

[...] He doesn't have the right to make any comment about jazz, nor would Stravinski... I've spent years in school learning about European music and its traditions, but these cats don't know a thing about Harlem except that it's there... They never subject themselves to, like, what are Louis Armstrong's criteria for beauty, and until they do that, then I'm not interested in what they have to say. Because they simply don't recognize the criteria (Spellman, 1966: 34).

Señalan autores como Fernández Hasan que la escritura como medio único admitido deja de lado otras experiencias culturales que ocurren desde la oralidad. El lenguaje oral es más cercano a la experiencia directa que el lenguaje escrito que precisa, ineludiblemente, de meditación previa:

Whereas paper and ink are the médium of the literate man, oral communication is immediate. That is, oral communication is free from the intervention of a médium. It is a “direct presence...” It is sufficient for the moment to suggest that sound is fleeting and one must react immediately or lose the perceptual experience entirely (Sidran 1971: 2-3).

La oralidad es un estrato profundo de la memoria: “The literate man stores information through writing; the oral man stores information through physical assimilation: he becomes the information. [...] The use of rhythm as a cultural catharsis” (Sidran, 1972: 9). La oralidad posibilita la expresión de la propia subjetividad que en música jazz se traducirá en la interpretación personal de cada músico de la melodía que tratan en conjunto, sobre la que finalmente improvisarán los solistas alternándose en un diálogo de intercambio en los acercamientos al mismo objeto, el mismo tema que los integra en la tradición afroamericana:

While jazz may be difficult to define, improvisation is clearly one of its key elements. Early blues was commonly structured around a repetitive call-and-response pattern, a common element in the African American oral tradition. A form of folk music which rose in part from work songs and field hollers of rural Blacks, early blues was also highly improvisational. These features are fundamental to the nature of jazz. While in European classical music elements of interpretation, ornamentation and accompaniment are sometimes left to the performer's discretion, the performer's primary goal is to play a composition as it was written (Keating, 2011).

Esta es una diferencia radical. En la tradición africana el aprendizaje y evolución del músico parte y va siempre enfocado desde la música y el sonido en sí y no desde una partitura: “I want to say more on my horn than I ever could in ordinary speech” (Dolphie, apud. Mazman, 2009: 226). En un tema de Thelonious Monk dedicado a Bud Powell, *In walked Bud* dice la letra atribuida a Joe Hendricks: "taking that note, nobody knows/wrote* putting-it down [...]": No hay *littera* que medie ³⁵, es un sustrato intrínseco:

³⁵ La canción es de 1947. A propósito de la letra y lo escrito hay que reseñar que existe una edición de 1970 que es hoy continuamente reeditada por el Berklee College of Music. Recopila tradicionalmente estándares del jazz en partituras esbozadas. El origen del libro es incierto porque al comienzo no es legal, las

The oral tradition lets music pass from generation to generation by inheritance. It is learned by modeling, not by theoretical discovery. As in other musical evolutions, theory tends to follow practice.

[...]

The arrangement or composition proved to be the voice of the composer as in other literate music traditions but it was also carried by the individual voices of the players in a way unique to this art form (Megill, 2005).

Hal Galper (2012) recuerda a todos sus maestros tocar de oído sin mencionar nada sobre teorías musicales. Dice Mingus al respecto:

Jazz, by its very definition, cannot be held down to written parts to be played with a feeling that goes only with blowing free. A classical musician might read all the notes correctly but play them without the correct feeling or interpretation, and a jazz musician, although he might read all the notes and play them with jazz feeling, inevitably introduces his own individual expression rather than what the composer intended. It is amazing how many ways a four-bar phase of four beats per measure can be interpreted (Mingus, apud. Mazman, 2009: 207).

Aprendían, explica, por imitación del maestro sin conocer las reglas del juego en ningún sentido intelectual: la música es el único medio. Explica que es en el sentido pedagógico de la academia occidental donde surge el problema de la trasmisión de conocimiento con herramientas instrumentales ajenas a la disciplina en sí:

If, as Miles Davis suggested, you “only copy from the best” you’ll learn the rules of music and “know” what you’re doing on an intuitive level, by ear. [...]The term “knowing” often describes a body of intellectual information. But the intuition and the ears often “know” more that the intellect does. It is the student’s faith in the intuitional aspects of learning and playing music that requires attention (Galper, 2012).

Galper, quien es experto es proverbios de jazz y los considera máximas de conocimiento,

transcripciones no están registradas ni poseen licencias y su distribución es clandestina por los locales y lugares habituales. De nuevo una trasmisión directa.

[<http://www.realbook.us/>]. [septiembre, 2016].

nos introduce en su mundo con un primer enunciado iniciático: “Attitude Is Everything”. La cultura africana se transmite oralmente y de modo transversal, por lo que los proverbios y refranes se transmiten perdurando en la memoria popular:

The roots of jazz music are firmly planted in the oral tradition of African music. The oral tradition is the process masters of the music used to efficiently pass musical wisdom down to succeeding generations of musicians. This wisdom is usually experiential and difficult to record in written form. Jazz proverbs are ubiquitous throughout the history of jazz. They contain enormous amounts of information that, after much reflection by the student and guidance from a master, illuminate the subject at hand. [...] It's the nature of these proverbs that you may or may not gain a complete understanding of its meaning for decades. You hear them one dimensionally. They make sense to you at the time but the information in them is hidden. Their other dimensions are illuminated only after one has had enough experience and acquired enough knowledge to relate to the proverb personally (Galper, 2012).

Galper explica que los proverbios del jazz tienen el poder de actuar en un nivel conceptual cambiando al que reflexiona sobre ello; pues su entero significado no se deja entender si no se reconsidera. El significado que nos presenta es la actitud en la música africana, donde todo ocurre desde un nivel mental-intuitivo:

For example: There are a thousand ways to say something. The particular way one selects to express a thought, accurately reflects the person's mental state. Reading backwards from the choice of expression and tone of voice with which it was delivered, reveals more about the person's thinking processes than the statement itself. In the same way, a trained musician, can analyze a player's inappropriate actions backwards to understand the mental state of the player so it can be corrected. The only way to change an action is to change the thinking that produced it. By changing the way one thinks, changes occur on a global as opposed to an incremental mental plane (Galper, 2012).

En la sociedad occidental la música se transmite de modo intelectual sobre conceptos de notación, teorías y análisis en vez de centrar el estudio sobre el sonido. En la didáctica

africana la experiencia de la transmisión es directa, sin intermediación del intelecto más allá de la escucha y el intento de reproducción del sonido que el maestro propone:

The African teaching environment is the master/student relationship. The student lives with the master, may clean his house, cook his meals, do his laundry and generally be involved with the daily life of the master. The master coaches the student on a one-to-one basis as well as within a group context. The advantage of this system is that the student not only learns the music and absorbs the master's attitudes, his way of thinking about the music. As mentioned in the Forward to "Forward Motion" the student not only learns the "whats" of music but the "hows" as well. Seymour Fink in his article "Can You Teach Musicality" (May/June 1997 issue of Piano & Keyboard magazine), defines these two processes as "conscious factual knowledge (knowing what to do)" and "procedural knowledge (knowing how to do it)". The crux of this approach is that the master also gets to know the student, customizing the student's education to fit the individual, ensuring that they have the proper mind set for the task at hand, developing the student's individual voice. (Galper, 2012).

Galper concluye que el estudio teórico occidental de la música, en especial de la popular, desplaza al sonido a un segundo plano. Bajo su punto de vista habría que estudiar el sonido pero, "para entenderlo en un sentido completo". Habría que analizar lo que tiene detrás: "to understand it in a fuller sense, analyze it afterward" (Galper, 2012):

My whole conception with my present Jazz Workshop group deals with nothing written. I "write" compositions - but only on mental score paper - then I lay out the composition part by part to the musicians. I play them the "framework" on piano so that they are all familiar with my interpretation and feeling and with the scale and chord progressions to be used. Each man's particular style is taken into consideration, both in ensemble and in solos. For instance, they are given different rows of notes to use against each chord but they choose their own notes and play them in their own style, from scales as well as chords, except where a particular mood is indicated. In this way I can keep my own compositional flavor in the pieces and yet allow the musicians more individual freedom in the creation of their group lines and solos (Mingus, apud. Mazman, 2009: 207)³⁶.

³⁶ Charles Mingus, liner notes to *Pithecanthropus Erectus*.

IV. EL JAZZ.

La historia del jazz es la búsqueda de la libertad de la expresión inscrita en la búsqueda de la identidad individual y la configuración y memoria de la identidad colectiva y comunitaria afroamericana diferente por sustrato de la euroamericana:

James Baldwin links the jazz soloist's expressive individualism to the group's identity. Further, he uses jazz improvisation as a communication too which functions as a form of group memory and comunal values within African American culture (Mazman, 2009: 132).

Es al sudeste de Estados Unidos, donde en azucareras, tabacales y algodoneras trabajaban los esclavos traídos de África a partir de 1500; es donde se encuentran las tradiciones musicales, europea por la migración y africana por la diáspora:

Hasta llegar a la eclosión del jazz, la música negra fue una amalgama de tradiciones sonoras de raíces africanas que junto con elementos locales colonos, fue evolucionando, adoptando y asimilando ritmos, sonidos populares y nuevos géneros hasta dar forma a una iconografía musical no exenta de mitología y leyendas (Montiel Álvarez, 2015).

Llegaban barcos que colmaban los campos de esclavos que a pesar de ser trasplantados desde sus tierras conservaron sus tradiciones musicales por las que vehicularon los dialectos tribales y las lenguas del oeste de África que comenzaban a mezclarse con las formas de los colonos europeos del sur estadounidense:

Historians will note that the first Africans arrived in the Western Hemisphere in 1492 with Christopher Columbus. Subsequently, numerous Spanish explorers and conquerors were accompanied to the Americas by Africans [...]. [...] thousands of Africans were brought into Latin America as slaves. [...] the study of manifestation of African musical culture in the United States begins with the development of slavery in the English colonies, as African musical practices respond to the new circumstance (Caldwell, 1995: III).

Caldwell explica que el periodo entre los años 1619 y 1865 se conoce como la época de “enslavement and struggle”:

A population of Africans is stolen from the continent of Africa and legally and illegally imported to the United States over a span of 250 years. As they arrive, the institution of slavery is formed and an African American musical heritage is established (Caldwell, 1995: 3).

Es el inicio y apogeo del comercio de esclavos y del holocausto africano. El origen son las viejas plantaciones donde solo en 1808 el comercio de esclavos que hacen migrar asciende a medio millón de africanos. Los esclavos portan con ellos como única pertenencia la propia y fuerte tradición musical. Acaso único lugar de refugio propio y comunitario donde se da el sincretismo entre los diferentes pueblos africanos que encuentran unidos allí sus destinos:

Slavish festivals featuring African dances to drums were organized on Sundays at Place Congo, or Congo Square, in New Orleans until 1843, as were similar gatherings in New England and New York. African music was largely functional, for work or ritual, and included work songs and field hollers. In the African tradition, they had a single-line melody and a call-and-response pattern, but without the European concept of harmony. Rhythms reflected African speech patterns, and the African use of pentatonic scales led to blue notes in blues and jazz (Keating, 2011).

La música de herencia africana mantenía su funcionalidad primera en este nuevo contexto - a pesar de incorporar otras-, habiendo música para cada situación, estando implicada en la vida y cotidianeidad, y creando con ello el sentido de comunidad: “The innovations emerge as individual musicians achieve unique and significant accomplishments that make an impact upon the community” (Caldwell, 1995: 4). Este sentimiento comunitario es más profundo cuanto más se encuentran en el margen de la sociedad que se autosupone como embrionaria y nueva frente a la vieja Europa, pero que vuelve a repetir sus lagunas imperialistas:

In America, the Africans enter a strange world where their language, religion, traditions, music and overall culture are denigrated and suppressed. Since, among other things, the practice of African religion becomes punishable by death throughout the south, Africans have to find new approaches to religious expression (Caldwell, 1995: 3).

Sin embargo y a pesar de la opresión y censura, el sincretismo encuentra sus caminos en la espiritualidad y en el arte: “While whites import the formal “written” music of England, France, Germany and Italy, enslavement becomes the driving force in the creation of the musical culture of the country” (Caldwell, 1995: 3). En África la música tenía un carácter funcional y en la trasplatación a suelo estadounidense, este carácter se vuelve catárquico y liberador de la situación de opresión: “[...] slaves were only able to express themselves fully as individuals through the act of music. Thus each man developed his own “cry” and his own “personal sound” (Sidran, 1972: 14). En los campos las canciones acompañaban las duras jornadas de trabajo, marcando un ritmo que los engullía en la rutina esclava en este terreno. Poco a poco el cristianismo fue dominando la escena y aparecieron como tales los *spirituals*. El sincretismo se inicia con la expresión vocal del *gospel* y los *minstrels*:

El interés evangelizador que los colonos tenían a mediados del siglo XVIII en su obsesión por eliminar cualquier rastro de las celebraciones religiosas de los esclavos, las cuales incluían rituales de vudú, con cánticos y bailes convulsos, terminaron por atraer la atención de los catecúmenos negros al sistematizarse los cantos de los salmos por el sistema de repetición. Las celebraciones evangélicas al llegar a suelo americano tuvieron que adaptarse a las poco ilustradas comunidades de colonos, por lo que el celebrante iba desgranando el sermón a base de lanzamiento de frases que la congregación repetía hasta completar el salmo correspondiente (Montiel Álvarez, 2015)

Los sistemas se nutren mutuamente y algunos esquemas quedan perpetuados por lo bien que funcionan en la dialéctica del otro. Es el caso de los cantos de llamada y respuesta (*call and response*). En el terreno espiritual los esclavos encontraron analogías entre el Antiguo Testamento y su propia realidad, y, a pesar de la evangelización que supuso, despertó nuevas lecturas metafórico-alegóricas. El cristianismo, sobre todo la línea baptista, conectó con estas comunidades que contemplaban un terreno de libertad de expresión en sus

ritmos, palmas y percusiones y que contaban con un nuevo sistema de símbolos que se sumaría al propio:

Este doble sentido va a utilizarse y sistematizarse posteriormente en las letras de *blues* y jazz entre otras derivaciones musicales negras, por medio de códigos que solo quedaba a oídos y entendimiento de los esclavos (Montiel Álvarez, 2015).

Entre tanto se independiza Estados Unidos y se sigue colonizando el suroeste. El protestantismo calvinista postula un control de la moral sacralizando el trabajo en vida austera en comunión con la divinidad. Los *pilgrim fathers* querían crear una nueva Jerusalem, peregrinar a una nueva Tierra Prometida que estirpara los males que había ido acumulando su religiosidad puritana calvinista en la vieja e inestable Europa. Así, las trece colonias establecen la libertad de credo como rasgo identitario. Por lo que la pluralidad de credos y el sincretismo tenían terreno de cultivo abonado con los colonos, esclavos y las poblaciones nativas presentes, que fueron poco a poco llevadas al casi exterminio. El sometimiento de la dominación de unos grupos sobre otros empuja a las culturas minoritarias a asemejarse a la central o a rechazarla y reconocerse entre ellas formando comunión: “The process of communication is in fact the process of community” (Sidran, 1972: 11):

Since Africans were transported as slaves to America, Black Americans have nurtured and created a dynamic culture within a climate of intense racial, social, and economic exploitation and injustice. They developed kinship networks, religious beliefs, and families infused with their values and race knowledge. This rich expressive culture articulates their deepest feelings, aspirations, and wishes (Saloy, 1998).

En Luisiana como epicentro vienen a confluír las tradiciones europeas española, francesa y anglosajona sobre todo y además de otras, que mezcladas con las múltiples africanas y el sustrato indígena del sur, aún presente, resultan en nuevas formas. Pero la estratificación social es clara, por lo que las comunidades negras perpetúan su memoria e identidad en el seno de su comunidad mediante la oralidad:

In both urban and rural communities, Black Americans have maintained a lively and widespread verbal art tradition in spite of urbanization, industrial growth, education, and mass communications. This has been possible because Blacks—for their own survival and sanity—formed a separate culture within the dominant culture, one which remains predominantly oral (Saloy, 1998).

Algunos africanos ya huían *-run away* literalmente, *to indians-* entre 1600 y 1800 para alejarse de la esclavitud. Entre ellos surgió el germen del jazz y es donde radica el verdadero sincretismo, por una conexión respecto a su oralidad, espiritualidad y la presencia de la música en ambas facetas comunicativas culturales. La música es lugar de mestizajes creativos frente al control hegemónico. Indígenas americanos y africanos comparten otras formas de entenderse y comunicarse: “The kiowa language is hard to understand, but, you know, the storm spitir understands it” (Momaday, 1976: 48). Ambos grupos comparten rasgos culturales como la oralidad o la importancia de la música en la vida, una comunicación bajo otros parámetros, no de dominio sino de intercambio:

I do not speak kiowa, and I never understood her prayers, but there was something inherently sad in the sound, some merest hesitation upon the syllables of sorrow. She began in a high and descending pitch, exhausting her breath to silence; then again and again –and always the same intensity of effort, of something that is, and is not, like urgency in the human voice. Transported so in the dancing light among the shadows of her room, she seemed beyond the reach of time. But that was illusion (Momaday, 1976: 10).

La comunidad negra encuentra confluencia y empatía cultural con los indígenas americanos: “They called themselves Kwuda and Tepda, both of which mean “coming out”. And later still they took the name Gaigwu, a name which can be taken to indicate something of which the two halves differ from each other in appearance” (Momaday, 1976: 17). La presencia de la música en estas culturas explica la confluencia y en este caso sí, el mestizaje. Hay reconocimiento en el otro cuando es la misma canción como bandera:

Tradition has it that the founder of the Ka-itsenko had a dream in which he saw a band of warriors, outfitted after the fashion of the society, being led by a dog.

The dog sang the song of the Ka-itsenko, then said to the dreamer: “You are a dog; make a noise like a dog and sing a dog song (Momaday,1976: 21).

Los ejemplos abundan, siendo clara la relación entre la espiritualidad, la música, la catarsis y la alteridad o sentimiento comunitario de estas culturas:

[...] during the peyote ritual a fire is kept burning in the center of the tipi, inclosed within a crescent-shaped altar. On top of the altar there is a single, sacred peyote. After the chief priest utters the opening prayer, four peyotes are given to each celebrant, who eats them one after another. Then, in turn, each man sings four sacred songs, and all the while there is the sound of the rattle and the drum [...]. The songs go all through the night (Momaday, 1976: 39).

Hay más rasgos comunes entre la cultura musical africana y la americana propiamente. Además de estar inscrita en todos los acontecimientos diarios y de la vida, es vivida en el seno de la comunidad que participa de su tradición oral, estando en constante evolución sin estar atada a notaciones escritas, pero no por ello se aleja nunca de sus más ancestrales tradiciones que perpetúan a lo largo de sus generaciones por medio del ritmo y las repeticiones vocales a menudo polifónicas en las que es normal el esquema: presentación del tema, variaciones e improvisaciones y repetición del tema; o los cantos de llamada y respuesta acompañados de una gran variedad de tambores y objetos percutivos que imitan muchas veces la voz, la fonética del lenguaje oral: “[...] the entire history of black diasporic art in the US would be inconceivable without the jazz idiom” (Mccarthy y Dimitriadis, 2000: 243).

Tal vez por esto también Adorno ve la disonancia como rasgo de modernidad. Este lenguaje tiene un rasgo distintivo que se constata a través de todos los estilos que de él devienen: “A music that thrives not on original compositions but “riffs” on standars” (Mccarthy y Dimitriadis, 2000: 244). El motivo melódico se transporta armónicamente en cada ejecución, suponiendo la versión subjetiva, oral, del tema estándar que se interpreta. Mccarthy y Dimitriadis lo explican: “A brutal history of colonialism has necessitated the proliferation of utopic visions which also mark art” (Mccarthy y Dimitriadis, 2000: 246). Travis Jackson entiende que los rasgos distintivos del jazz son el swing, la improvisación,

el intercambio de discursos en grupo y el desarrollo de voces individuales, estando abierto a múltiples posibilidades. Krin Gabbard (2004) concibe en el jazz una herencia compartida. También Mazman señala en el jazz un énfasis por el respeto individual, por cada voz, y a la vez señala la visión integradora como parte de la comunidad, cada uno con su propia herencia puesta en común³⁷. Pero EE.UU. lo aglutina como producción anónima y propia, como su propio folclore. El jazz como *su* tradición, silenciando, si no tanto el origen, sí el contexto.

Tras la guerra civil y la liberación de muchas comunidades negras, la población obrera y la demanda de empleo ascendieron y provocaron una migración masiva a las ciudades y centros neurálgicos como Nueva Orleans: *Nola* para sus habitantes. Ciudad que tras ser fundada en 1764 por Francia, es cedida a España y luego, vendida de nuevo por Francia en la compra de Luisiana por Estados Unidos. Podemos imaginar la cantidad de influencias culturales que tienen lugar en el trascurso de apenas cuarenta años. A los franceses y españoles se les suman los ciudadanos de procedencia alemana, italiana, inglesa, irlandesa, escocesa y los habitantes –que no considerados como ciudadanos aún-, negros procedentes del occidente de África y del Caribe, que serán precisamente, quienes asimilen las distintas tradiciones coexistentes de las que hacen surgir el jazz como: “Forma de arte musical que se originó [...] mediante la confrontación de los negros con la música europea” (Berendt, 1994: 695):

New Orleans had a profound effect on the creation of early jazz. Many early jazz performers played in the brothels and bars of redlight district around Basin Street called "Storyville." In addition, numerous marching bands played at lavish funerals arranged by the African American community. The instruments used in marching bands and dance bands became the basic instruments of jazz: brass and reeds tuned in the European 12 tone scale and drums. Small bands of primarily selftaught African American musicians, many of whom came from the funeral-procession tradition of New Orleans, played a seminal role in the development and dissemination of early jazz, traveling throughout Black communities in the

³⁷ En este sentido pervive en África una idea ancestral conocida por la mayor parte del continente conocida como *Ubuntu*. Responde a un concepto filosófico ligado también, por rescatado por los movimientos post-apartheid y viene a significar el principio de compartir que une la humanidad en las personas.

Deep South and, from around 1914 on, Afro-Creole and African American musicians playing in vaudeville shows took jazz to western and northern US cities (Keating, 2011).

Nueva Orleans es escena de ocio y entretenimiento dirigido a los blancos. Pero también es donde más se asimila la cultura indígena americana por la negra al reconocerse como culturas otras diferentes a la hegemónica y colonizadora. Pronto se patentó el racismo como ocio con las “óperas etíopes”, el “cakewalk” y las “coon songs”, derivados del minstrel y de gran éxito en 1860 tras la guerra civil. Ante este panorama, ambas culturas se reconocen como una frente al opresor:

In the early 19th century an increasing number of black musicians learned to play European instruments, particularly the violin, which they used to parody European dance music in their own cakewalk dances. In turn, European-American minstrel show performers in blackface popularized such music internationally, combining syncopation with European harmonic accompaniment. Louis Moreau Gottschalk adapted African-American cakewalk music, South American, Caribbean and other slave melodies as piano salon music. Another influence came from black slaves who had learned the harmonic style of hymns and incorporated it into their own music as spirituals. [...]. Paul Oliver has drawn attention to similarities in instruments, music and social function to the griots of the West African savannah (Keating, 2011).

Poco a poco los afroamericanos se van llevando estos géneros a su terreno reivindicándolo con bailes circulares y ritmos sincopados difíciles de seguir para el músico de tradición occidental de partitura escrita y ritmos marcadamente rectos:

Los ritmos sincopados son la base fundamental de la rítmica del jazz. La síncopa se traduce en la ruptura de la regularidad del ritmo al acentuar con una nota en una parte débil del compás. Antes de llegar a la formación del jazz puro, la síncopa ya se encuentra en las coon songs y en los bailes de cakewalk de la segunda mitad de siglo XIX y que tuvieron su auge hasta principios del XX.

[...]

El origen de éste baile es una evolución de las rústicas danzas que los negros bailaban en Congo Square de Nueva Orleans, plaza habilitada para esparcimiento

de los esclavos, y de la influencia de los bailes y minués que los colonos de las plantaciones bailaban en sus casas. Los esclavos hicieron remedo de estas danzas y las incorporaron a su diversión, así como la denominación de cakewalk, en referencia al pastel que se regalaba a la pareja de esclavos que mejor bailaban de la plantación.

[...]

A raíz de los minstrels de blancos abetunados que ridiculizaban lo que entendían que representaban los negros y sus costumbres, y que prácticamente mueren por la irrupción de la guerra, se da posteriormente a ésta, con el fin de la esclavitud, a la apertura de una vía para la expansión de la música y bailes negros, la posibilidad de movilidad territorial de los liberados, extendió los minstrels negros que desarrollaron los bailes grupales del cakewalk así como siguieron manteniendo con las coon songs la imagen que del negro se tenía, pero con la síncopa como característica primordial (Montiel Álvarez, 2015).

Entonces llegan, de la música sincopada de espectáculo y ahondando cada vez más en la improvisación y las blue notes, el ragtime y el *blues*. El primero recibe el nombre como sinónimo de “tiempo rasgado”. El ritmo sincopado de los ragtimes pianísticos surgidos de factores similares a los acontecidos en Nueva Orleans más tarde, había aparecido en Misuri, también como elemento procedente de África. Con el ragtime, los mulatos hijos de españoles o franceses y madres negras con acceso a formación musical europea y tradición africana, como Louis Moreau Gottschalk ³⁸, asientan las bases de una nueva música que parte de los sustratos encontrados y que sigue otros principios compositivos.

Ragtime significa literalmente *ritmo roto* y toma este nombre por su forma sincopada, *rota*. Berendt afirma que “su papel en la formación del jazz primigenio es fundamental”, (Berendt, 1988: 17-19), dado sobre todo porque le aporta ese elemento rítmico que lo distancia y diferencia del europeo. La diferencia en el ritmo es originaria de una actitud distinta, de otro modo y tiempos de respiración. El sonido no es el referente de algo más o

³⁸ Pianista y antropólogo musical. Inspirado en la cultura criolla y latinoamericana. “Le Banjo”, “instrumento de clara ascendencia africana, que evolucionó desde su más primitiva forma, una calabaza hueca rellena de piedritas, que pasó posteriormente a añadirsele cuatro cuerdas hasta darle la forma definitiva del instrumento musical tradicional americano que hoy en día conocemos”.

menos aprehendido como la escritura, sino que es la cosa misma traída de otro lado manteniendo el espíritu vivo:

Although, to be sure, too often the `unswingingness' of much of the `new' is because of its associations, derivation and even straight-out imitation of certain aspects of contemporary European and white Euro- American music... But the significant difference is, again, direction, intent, sense of identification... `kind' of consciousness. And that's what its about; consciousness... at its best and most expressive, the New Black Music is expression, and expression of reflection as well. What is presented is a consciously proposed learning experience. It is no wonder that many of the new Black musicians are or say they want to be 'Spiritual Men, ' or else they are interested in the Wisdom Religion itself, i. e. to rise to spirit... they are interested in the unknown. The mystical (Baraka, Apud. Mazman, 2009: 181).

Formalmente el ragtime se manifiesta en un ritmo sólidamente marcado, llevado a cabo por la izquierda sincopadamente a la derecha que “llevaría la melodía procedente de formas clásicas como el minueto y el vals” (Berendt, 1988: 17). Roto por las acentuaciones en los tiempos impares y las melodías sincopadas que viven el apogeo del piano alemán de la familia alemana emigrante Steinweg:

Se considera que Joplin representó el principio y el fin de la música ragtime en cuanto a la concepción que el músico tenía respecto a este estilo musical, a la coherencia de sus composiciones y armonías, este legado musical de Joplin influirá fundamentalmente en el polifacético Jerry Roll Morton, intérprete autodenominado creador del jazz y en figuras de la talla de la escuela de piano de Harlem como Fats Waller o James P. Johnson (Montiel Álvarez, 2015).

Se consideran pilares del jazz también a Ernest Hogan y a algunos músicos blancos como Vess Ossman, que ya como William H. Krell, asienta en esta escena lo que hoy son muchos estándares de jazz. Krell transcribe las obras de piano ragtime y llega a influir en algunos autores clásicos que también son muy queridos de Cortázar como Claude Debussy e Igor Stravinsky; pero de nuevo esta influencia se desarrolla a través del tamiz de la cultura blanca.

Históricamente el jazz nace en el sur de Estados Unidos como vamos viendo, donde, a finales del siglo XIX, empieza a gestarse lo que ya para principios de siglo se propagará también por Europa debido al desplazamiento de las bandas militares, formadas en su mayoría por afroamericanos que acompañaban a las tropas estadounidenses en la conocida como Gran Guerra. Caldwell indica que el ragtime, el *blues* y el jazz comienzan ahora en Nueva Orleans, Missouri, Nueva York, Baltimore, en el sur rural y se propaga con las bandas de música de la armada estadounidense en la primera guerra mundial, simbolizando el comienzo de la “edad del jazz” y la “era del *blues* clásico” y donde “the creators of this music are no longer anonymous” (Caldwell, 1995: 93):

Emancipation of slaves led to new opportunities for education of freed African-Americans, but strict segregation meant limited employment opportunities. Black musicians provided "low-class" entertainment at dances, minstrel shows, and in vaudeville, and many marching bands formed. Black pianists played in bars, clubs and brothels, and ragtime developed (Caldwell, 1995: 93).

El *blues* se considera la primera música africana en territorio estadounidense y funciona tomando las diversas formas procedentes de la música africana de estos esclavos que se encuentran en los campos de algodón y los cañaverales de azúcar. El *Blues* es el pilar de la modernidad de la música estadounidense. Nace de la música rural afroamericana: la tradición de las *work songs* sumada a las músicas religiosas y espirituales. Las *work songs* tienen el esquema estructural de *call and response* y las repeticiones de estrofas de temática profana: “[...] *blues* was first a verse form and then an extensión of that form into music” (Baraka, 2009: 47):

La importancia que el *blues* tiene para la cultura americana, se empezó a valorar en los años treinta del siglo XX de la mano de John y Alan Lomax, padre e hijo etnomusicólogos que se dedicaron a grabar las canciones de *blues* que intérpretes de las zonas rurales y presidios sureños mantenían comunitariamente por tradición oral, puesto que el arco temporal que va desde las primeras noticias musicales de *blues* en la segunda mitad de siglo XIX, hasta la primera grabación sonora de una canción de *blues* en 1920, pierde el conocimiento real escrito de las creaciones contemporáneas al género hasta ese momento”

[...]

Esta tradición oral fue indispensable para los músicos ciegos de *blues*. Los “blind” del *blues*, son una particularidad más de éste género, ya que por esta incapacidad visual, la única forma de ganarse la vida que podía tener un negro libre y ciego, era por medio de la música, esta característica del primer *blues* fue fundamental para el desarrollo de éste grupo.

[...]

Será W.C. Handy llamado “padre del *blues*” el que a partir de 1905 transcriba la tradición oral de las letras del *blues* del Delta, formalizando las bases del *blues* y componiendo las suyas en base a éstas, creando clásicos como “The Memphis *Blues*” y el inmortal “St. Louis *Blues*” (Montiel Álvarez, 2015)

Si nos centramos en los elementos técnicos encontraremos igualmente indicios del sincretismo y de la propia elaboración del concepto que supone el jazz, pues:

La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía se derivan de la música africana, del concepto musical de los afroamericanos (Berendt, 1994: 695).

La tradición musical africana era transmitida oralmente, por lo que la rigidez que atañe a la tradición musical europea –por cuanto de escrita tiene–, no la comparte. Escribir sobre jazz implica intentar someter de algún modo, pretenderlo al menos, el término a la academia. Entendiendo por tradición académica como esa constancia en la sacralización de la letra. Esto pudiera resultar una contradicción si entendemos en primera instancia la importancia del hecho de la ausencia de partitura en la ejecución del jazz como resultado de una tradición oral:

I've seen black musicians when they'd be jamming at a jam session with white musicians -a whole lot of difference. The white musician can jam if he's got some sheet music in front of him. He can jam on something that's he's heard jammed before. But that black musician, he picks up his horn and starts blowing some sounds that he never thought of before. He improvises, he creates, it comes from within. It's his soul; it's that soul music. It's the only area on the American scene where the black man has been free to create. And he mastered it. He has

shown that he can come up with something that nobody ever thought of on his horn (Malcolm X,³⁹apud. Mazman, 2009: 166).

Esto significa la inaprehensibilidad que supone. No hay que olvidar que la escritura es siempre representación del pensamiento en lenguaje que ayuda a aprehenderlo, a asirlo a nosotros. Por eso en la música, la importancia de la ausencia de partitura en el jazz supone un cambio de paradigma como vía de conocimiento. El jazz, desde su ejecución como acto y como conciencia en ausencia de letra o partitura, otorga la libertad del campo creativo:

In New Orleans, as in other urban centers where Blacks live apart yet as a part of the larger city, stories, songs, and other kinds of folklore continue to develop. The wealth of oral lore includes many traditional forms such as children's sidewalk and jump rope rhymes, handclap songs, and rap, as well as toasts and tales recited by adults (Saloy, 1998).

Storytelling has always been important in African–American culture. In Africa, people sang or chanted long oral narratives concerning gods, heroes, and demons. In Louisiana, adults spin their own heroic tales about characters ranging from Marie Laveau to Stackolee. These tales are often known, sung and recited by everyone in the community, with each person adding his or her own versions. Because these songs or stories are not written, the words vary among versions, but the basic content remains essentially the same (Saloy, 1998).

Originariamente el *blues* procede de la figura del *griot*, que sería lo más cercano a un juglar en nuestra tradición de sustrato europeo: un narrador nómada de historias en verso que permite la improvisación dentro de unos metros determinados que sin duda utiliza como herramienta de memoria y estética en su labor de músico, historiador y narrador de unas tribus a otras. El *Griot* es una figura que compendia distintos saberes de su tradición: “the poet, musician, historian, story teller” (Baraka, 2009B: 5). Esta figura toma muchos otros nombres a lo largo y ancho del continente africano: al oeste se conoce como *djali* o *djeli*, en centro y sudáfrica como *Imbongi*, al este *Mshari* o *Ngombe*, para los Yoruba *liada*:

³⁹ En el discurso de la Organization of Afro-American Unity (OAAU) in 1964.

Poetry is music! [...] a history book could move you as a poem. [...]. "The spirit will not descend without song!" Equiano tells us. [...] "The Griot has always been with us, even in the U.S., listen to Lightnin Hopkins, Bessie Smith [...]" (Baraka, 2009: 7-8).

El *griot* es un contador de historias que trasmite oralmente la memoria y por tanto, es representante de una tradición oral determinada, que aún hoy se encuentra viva en muchos lugares de África, donde igualmente se encuentra el origen de los cantos de llamada y respuesta que perpetúan ese concepto de diálogo instrumental que pervive hoy en el jazz.

Para entender la música afroamericana habrá que tener en cuenta ciertas cosas: las influencias étnicas son múltiples pero en ellas se traduce un punto en común que no es otro sino el margen donde no les ha quedado más que interactuar entre ellas:

Thus, black American music has both influenced and been influenced in important ways by several non- black musical traditions thereby making it more difficult to pinpoint precisely the essential aspects of the music which make it a part of a larger African or black music tradition. [...] (Wilson, 1974: 84).

As such, the essence of their Africaness is not a static body of something which can be depleted, but rather a conceptual approach, the manifestations of which are infinite. The common core of this Africaness consists of the way of doing something, not simply something that is done (Wilson, 1974: 20).

El ritmo se basa en un principio de contraste métrico de la disonancia de acentos, es decir, en la relatividad métrica del ritmo como en occidente entiende Bergson y los ritmos cruzados con presencia de lo percutivo hasta en lo vocal y acompañado de baile y gesticulaciones que delatan la presencia dominante de lo rítmico sobre lo melódico:

[...] jazz critic Joachim Berendt argues that all such attempts are unsatisfactory. One way to get around the definitional problems is to define the term "jazz" more broadly. Berendt defines jazz as a "form of art music which originated in the United States through the confrontation of blacks with European music"; he argues that jazz differs from European music in that jazz has a "special relationship to time, defined as 'swing' ", "a spontaneit and vitality of musical

production in which improvisation plays a role"; and "sonority and manner of phrasing which mirror the individuality of the performing jazz musician (Keating, 2011).

Además indica Wilson que la organización del ritmo está basada en un contraste métrico implícito. Lo ideal en estos esquemas son los acentos que chocan, la norma será un ritmo cruzado o una ambigüedad métrica que lo permita. De igual modo indica Wilson que se muestra tendencia a acercar el canto o el modo de tocar el instrumento al concepto percetivo por medio de la acentuación y el énfasis:

[...] There is a tendency to create musical forms in which antiphonal or call-and-response musical structures abound. These antiphonal structures frequently exist simultaneously on a number of different architectonic levels. [...]. There is a common approach to music making in which a kaleidoscopic range of dramatically contrasting qualities of sound (timbre) in both vocal and instrumental music is sought after. This explains the common usage of a broad continuum of vocal sounds from speech to song. I refer to this tendency as "the heterogeneous sound ideal tendency." There is a tendency to incorporate physical body motion as an integral part of the music making process (Wilson, 1974: 84).

Nuestros conceptos de arte están alejados porque en la cultura africana tiene un sentido mucho más imbricado en la vida que en el occidente, donde el arte a menudo se entiende o se mira aislado a la vida cotidiana: por eso las *work songs* y los *spirituals* encuentran su explicación como actividades creativas y artísticas plenamente instaladas en momentos de trabajo agrícola o en el campo espiritual.

En la diáspora africana a Estados Unidos, encontramos en la primera generación más cercanía a estos conceptos que luego van cambiando y tomando matices con el paso del tiempo y las nuevas generaciones que van asimilando una doble identidad a partir de su inclusión en territorio americano. La diferencia entre la primera y segunda generación estriba en la diferencia de referencias, de idiomas y de contexto. Esta transición se data por los préstamos del francés a la vez que los tomados de idiomas africanos, sobre todo utilizadas como palabras de exceso. Con el paso de los años dejaron de hablar las lenguas

africanas y no entendían las expresiones de las generaciones anteriores, pero el sentido rítmico sigue cumpliendo su función como sustrato. Hay también transferencias sintácticas al hablar inglés en las formas gramaticales africanas.

Muchas lenguas africanas son tonales y tienen fonemas chasquidos propios de las lenguas joisanas, lo que significa que el ritmo comunica por fonética y tiene un significado lingüístico que lo convierte en rasgo distintivo. El sonido y los chasquidos son en estas lenguas consustanciales por hallarse intrínsecamente ligados: “Black music [...], its execution depends on mastering certain beathing techniques, its rhythm is “alive” and its instrumental technique is closely related to speech and hearing” (Sidran, 1972: 28). En las lenguas tonales africanas el significado cambia por el tono y acento; es un tono significativo gramatical y semánticamente: “combination of pitch and timbre” (Sidran, 1972: 29). Que en África haya lenguas tonales, implica que las variaciones sobre el ritmo o tono melódico de los enunciados alteran el sentido. Las músicas de estas culturas imitan de modo más certero el idioma y tienen un lenguaje más evidentemente ligado al lingüístico.

Hildred Roach liga el concepto de estilo al lenguaje: “style is a characteristic way of writing or performing music, a method of procedure as well as a manipulation of idioms” (Roach, 1992: 70), por lo que propone adoptar el término *dialecto* como opuesto a *estilo*: “and we will see how dialects can help distinguish among the several variants of consonances present in jazz's tonic harmonies” (McGowan, 2002).

La sociolingüística viene como disciplina a conectar el lenguaje a lo largo del tiempo, con la historia y sus cambios. El jazz es considerado lengua de diáspora, como una “brotherhood” panafricana, y, en este sentido, busca el lenguaje de una identidad propia más allá de fronteras (Gridley, 1978: 314): “[...] some black musicians, in a reaction to racial prejudice in the 40s, 50s and 60s, tried to create new musical styles, including Bebop, Hard bop, and Free Jazz, that were uniquely their own” (McGowan, 2002).

La sociolingüística nos ayuda a comprender el principio oral de la improvisación. En este sentido ha habido avances desde el estudio de los dialectos con Labov y su trabajo sobre el inglés negro vernacular:

What sociolinguists discovered half a century ago was that the "English" that Blacks living in Harlem spoke was a fully functional dialect, complete with its own grammar and vocabulary rules, as well as a range of acceptable accents. We should remember that linguists today have recognized that of all the existing different dialects, no one is better than another, even though we tend to accept in society that there is only one way of speaking correctly. This "correct" English is often the standard dialect that you hear most on TV or radio, or simply the one in which you were brought up speaking (Gridley, 1978: 315).

Esto se transcribe en música en técnicas de canto antifonal donde se comentan los versos como respuesta, improvisando. El arraigo de la improvisación se explica porque la diáspora es una historia de adaptación y reinterpretación en situaciones de opresión. La música cumple una función comunicativa más allá de la estética cuando se prohíbe el uso de tambor africano por cuanto de incitación a la revolución o levantamiento tenía en sí: "The drums were banned because they could make specific demands and calls for freedom" (Baraka, 2009: 107). Esta función comunicativa en la música africana delata que hay algo más además de música. Respecto a esto también destaca el uso de cuentos en las letras de las canciones, donde esta letra llega a ser tan importante como la música misma cuando se narra en su contexto, es parte de ella. También dichos y proverbios que llevan a cabo la educación en la memoria identitaria: "Blues playing is the closest imitation of the human voice [...] the vocal effects [...] are evidence of this" (Baraka, 2009: 28).

Las escalas africanas y del *blues* tienen en su origen este concepto de la música vocal que reproduce el valor gramatical en los valores de notación musical disolviendo las dicotomías. Lo cual es imposible en la escala occidental y nuestros idiomas, pero puede ser tocada con sus instrumentos. Charlie Parker no se disocia del saxo. En los cánones africanos no es separada la belleza como término de la espiritualidad, o el arte de la vida y no se explica de otro modo el arte trasplantado a los campos de maíz y azúcar de EE.UU. La tradición occidental sirve a la regularidad, la tradición africana estriba en la negación de

la regla. Las formas de lenguaje africanas tienden al circunloquio más que a las formas cerradas y definitivas. Parafreasear es interpretado como imaginativo y original y en su música todo tiende a la creación e imaginación infinita (Baraka, 2009: 22).

El concepto musical africano entiende la música como agente de causa y acción, pero ante todo como propuesta espiritual y de entendimiento con el otro. En un sentido de comunidad en comunión, de empatía en su sentido etimológico de “en común dolor” y con el trabajo como objeto de su vida o por lo que su vida es tratada y obligada a ser objeto: En las *work songs* “the music becomes the work and the work becomes the music” (Baraka, 2009: 24). Pero la tradición oral tiene sus caminos y en estas *work songs* pervive la memoria y se conforma la nueva identidad afroamericana. Ya en África occidental había canciones de trabajo y muchos esclavos habían sido granjeros en sus lugares de origen, pero ahora van adquiriendo el matiz que las convierte en *redemption songs* por la catarsis psicológica y emocional necesaria en la esclavitud.

Baraka explica que en el territorio estadounidense vinieron a confluír las culturas de Europa: “And with them the working class and small and middle peasant culture as well: their folk and traditional songs and dances, the history of experience and manners through which a people express their consciousness” (Baraka, 2009: 39). La cultura popular se registra en las canciones y bailes tradicionales ya, como cultura asimilada y establecida, pero con el matiz de la conciencia propia. Baraka añade: “[...] the formation of the nation-state at the end of the 18th century made the nation a Eurocentric political construct sewn out of diverse cultural fragments, the most numerous always the non-European, native American, and African pieces” (Baraka, 2009:39). Asevera que la cultura popular musical estadounidense está profundamente influenciada por la afroamericana en un principio desde la música religiosa, para ser luego reconfigurada conforme a sus moldes:

White southern religious music, country and western music are deeply and very clearly influenced by Afro-american musical culture. In every venue where black labor was utilized, sailors songs, cowpoke songs, soldier songs, miner songs, lumper-camp songs, jail-house songs, [...]. On one hand, anyone who has ever seriously contemplated the longevity of the African culture will understand the profound reach the continuing elements of that culture have. [...]. But the New

Orleans development showed that the ancient aspect that could be carried (e.g., voice orient, call and response, percussive and polyrhythmic, importance of improvisation, “possession” by the music, [...]) could be raised again [...] (Baraka, 2009: 41).

Baraka explica que la cultura afroamericana está abierta, histórica y socialmente, a otras influencias y que así asimila Nueva Orleans sus múltiples sustratos culturales y antropológicos:

Black people have never hesitated to borrow and add to their own stash of expression whatever interested them, no matter what the source. New Orleans was truly a gathering focus of African and Afroamerican, Caribbean, Latin-America, French, Spanish, English, Italian, and the Native American and the so-called “Creoles” or Afro-Whatever cultural elements through a historical process that crystallized in that 19th-century urban venue to produce a high and sophisticated artistic culture (Baraka, 2009: 41).

Explica que la llamada “jazz age” coincide con un momento en el que el *blues* y el jazz son la sustancia de la parte más temprana del siglo XX. Se han asentado las bases de lo que será la cultura a lo largo de la centuria. La diáspora negra en EE.UU. no fue puntual o centralizada sino diversificada a lo largo de todo el país: “And it is the spread of thousands of black people out of the South into the northern and midwestern cities that brings the heart of the black southern culture across the U.S” (Baraka, 2009: 42). Ocurre que este momento coincide con la ley seca y el jazz se asocia a los locales clandestinos donde la vieja generación ve como sus valores caen para configurar los nuevos que los considera en decadencia:

[...] 1920s and 1930s: Prohibition in the United States (from 1920 to 1933) banned the sale of alcoholic drinks, resulting in illicit speakeasies becoming lively venues of the "Jazz Age", an era when popular music included current dance songs, novelty songs, and show tunes. Jazz started to get a reputation as being immoral and many members of the older generations saw it as threatening the old values in culture and promoting the new decadent values of the Roaring 20s. From 1919 Kid Ory's Original Creole Jazz Band of musicians from New Orleans played in San Francisco and Los Angeles where in 1922 they became

the first black jazz band of New Orleans origin to make recordings. However, the main centre developing the new "Hot Jazz" was Chicago, where King Oliver joined Bill Johnson. That year also saw the first recording by Bessie Smith, the most famous of the 1920s blues singers (Keating, 2011).

La cultura negra se expande y Baraka explica como el momento nacional incide directamente con la cultura afroamericana: el "Harlem Renaissance"; el cual, señala, está muy ligado como movimiento al negrismo y al indigenismo de otras zonas como Latinoamérica o Caribe, respondiendo a un espíritu de "Black Consciousness Movement" (Baraka, 2009: 42).

Pero Caldwell añade además que, en este momento del Harlem Renaissance, los artistas e intelectuales negros celebran la libertad y expresan su orgullo de raza por medios que ya son masivos: "It is also transmitted across the country through live broadcasts of the developing world of radio. And the music is incorporated into numerous films of the time" (Caldwell, 1995: 127). Se difunde una cultura cuya fuerza centrípeta es que había sido silenciada para emerger ahora por su propia fuerza desde la cultura popular:

The historic basis and continuing reference of African and Afo-American music is the voice. And always, not just the sound of the voice, but the spoken Word is the communicating expression. Even in the drum, the percussive form was a mouth, which talked. Blues, jazz, maintain the Word as, Pres said, "a story", being told (Baraka, 2009: 43).

No es gratuito que esta línea abra la veda a otras expresiones minoritarias y excluidas:

The beloved American popular música of song and dance is a certain firts of the Negro people, and rthen of the Jewish, Irish, Italian and other minority peoples (Baraka, 2009: 44).

Baraka explica que pronto y debido al éxito musical en la radio, el cine y por otros factores que vienen a sumarse, surgen bandas de imitadores blancos que fueron haciendo asimilar a la tradición popular nacional el sustrato del jazz y del *blues* bajo su prisma: "By the late '30s there were white swing bands to cover the Ellingtons, Basies, Henderson, Luncesords,

as a “White style” of jazz, etc., no longer minstrelsy” (Baraka, 2009: 45). Este estilo blanco es un intento de acomodar las formas que reflejan la crisis del sistema:

[...] imperialism removes arts from humanity, making “art” a mysterious marketable commodity that must reflect the pathology and philosophy of imperialism to be valued. But art is the ideological reflection of life. Art is Creation. Art versus Arent. Imperialism pushes Arent. It wants to turn the world into Arent. Make all of us Wases. Afro-American art is an ideological reflection of Afro-American life and culture. [...]. Art can tell us down to minute breath of detail our whole lives on this planet. For the Afro-American, Slavery, the Slave Trade [...], all from our Black hearts in touch with the eye of the living, the whole universal spirit of the existent, but particularized, as our specific breathing humanity... all this and more absorbed from the path of our lives, as framework and fundamental content of our being as culture (Baraka, 2009: 106).

El arte es creación y contestación desde un punto de enunciación determinado que expresará su propia identidad y no la aceptada desde una posición de fuerza. Baraka explica ya citando a Fred Douglass o a Thelonious Monk, que el concepto y la voluntad de libertad mueve la conciencia y el instinto de la vida en estos artistas: “Art is shaped by the world, but it also helps, in dialectical fashion, to shape the world” (Baraka, 2009: 109).

Fuentes dirá: “Somos mayoritariamente mestizos, hijos del encuentro. [...]. Hablamos, mayoritariamente, castellano y portugués. Y hasta cuando somos ateos, somos católicos. Pero nuestro cristianismo es sincrético [...] (Fuentes, 2002: 24).

En Nueva Orleans en 1890 musicamente cada vez se tiende más a las variaciones del tema central a interpretar. Es Louis Armstrong a quien hay que mirar como culminación de la permutación de la improvisación colectiva por solos individuales y lo que de las lenguas tonales evoluciona al *scat*. Todo esto abona el terreno para cuando llegue el swing y evolucione hasta los complicados fraseos imposibles de reproducir para hablantes no nativos de estos lenguajes (Camerotto, 2008). La historia del jazz es una historia de improvisación y búsqueda de libertad continua, de búsqueda continua de rebasamiento de nuevos límites cada vez. La libertad como meta y como punto de partida:

In New Orleans and Dixieland jazz, performers took turns playing the melody, while others improvised counter melodies. By the swing era, big bands were coming to rely more on arranged music: arrangements were either written or learned by ear and memorized - many early jazz performers could not read music. Individual soloists would improvise within these arrangements. Later, in bebop the focus shifted back towards small groups and minimal arrangements; the melody (known as the "head") would be stated briefly at the start and end of a piece but the core of the performance would be the series of improvisations in the middle. Later styles of jazz such as modal jazz abandoned the strict notion of a chord progression, allowing the individual musicians to improvise even more freely within the context of a given scale or mode. The avant-garde and free jazz idioms permit, even call for, abandoning chords, scales, and rhythmic meters (Keating, 2011).

Muchos como Armstrong emigraron Mississippi arriba en el Illinois Center Railroad, camino ferroviario paralelo a la *Highway 61*, conocida como la "Ruta del *blues*". Más tarde hay una fuerte migración a Chicago y el nuevo estilo que crea escuela y reemplaza al de Nola y las Dixieland Bands tradicionales. Es el momento de los muy queridos por Cortázar, Jerry Roll Morton y Duke Ellington, que reivindican el estilo original y no la tendencia blanca de Chicago. Esto supone la primera edición de arreglos musicales personales escritos y difundidos al modo y método occidental, es decir, desde la imprenta y la letra escrita:

Afro-Creole pianist Jelly Roll Morton began his career in Storyville. From 1904, he toured with vaudeville shows around southern cities, also playing in Chicago and New York. His "Jelly Roll Blues," which he composed around 1905, was published in 1915 as the first jazz arrangement in print, introducing more musicians to the New Orleans style (Keating, 2011).

Ocurre que tras convertirse Nueva Orleans en puerto de guerra, sus músicos se ven obligados a emigrar hacia el norte del Mississippi. Es Chicago donde aparecen nombres que quedarían para la posteridad como Louis Armstrong -que es un vivo ejemplo de estas migraciones-, o Bessie Smith. Se desarrolla entonces una mimesis de estilo que no quedará sin respuesta en contraposición a lo que se conoció como el *estilo de Chicago*, con

el que músicos blancos influenciados por el gran auge del jazz comienzan a tocar en formaciones constituidas como las provenientes típicamente de las bandas de Nueva Orleans. Es de nuevo la colonización de la cultura.

Al llegar la radio muchos locales cierran, pero los locales de baile de la era del swing, verán ahora a los blancos irrumpir ya en masa en la escena de la que antes se ausentaban y aún censuraban. Con Benny Goodman y Glen Miller, el jazz ya no es algo marginal, sino un orgullo nacional despojado de su estigma y celebrado como ejemplo de democracia; pero ahí siguen Billie Holiday y Ella Fitzgerald y tantas otras sobre todo, que aún reivindicarán su doble marginalidad, como negras y como mujeres:

Swing music: The 1930s belonged to popular swing big bands, in which some virtuoso soloists became as famous as the band leaders. Key figures in developing the "big" jazz band included bandleaders and arrangers Count Basie, Cab Calloway, Jimmy and Tommy Dorsey, Duke Ellington, Benny Goodman, Fletcher Henderson, Earl Hines, Glenn Miller, and Artie Shaw.

Louis Armstrong Swing was also dance music and it was broadcast on the radio 'live' coast-to-coast nightly across America for many years. Although it was a collective sound, swing also offered individual musicians a chance to 'solo' and improvise melodic, thematic solos which could at times be very complex and 'important' music. Included among the critically acclaimed leaders who specialized in live radio broadcasts of swing music as well as "Sweet Band" compositions during this era was Shep Fields (Keating, 2011).

Por su lado, las influencias criollas que se acercaron al jazz, una vez en Chicago, introdujeron algunos cambios en el modo de tocar que tenían las bandas de Nueva Orleans. Así, en el transcurso de la década de 1910 la improvisación se desarrolla en más profundidad, se aceleran los tempos y se huye de la estructura africana. El estilo de Chicago es más rígido, de lenguaje más conciso, lima el ornato y acota los recursos. Es un estilo: “en una atmósfera exasperada, de un dinamismo acalorado, de una rígida tensión *hot*” (Ortiz Oderigo, 1958: 203).

El jazz de Chicago es el jazz blanco que muchas bandas imitan y amoldan a las formas más cercanas a sus gustos clásicos occidentales de raíz europea. La música afroamericana en este estadio pierde, en este momento y lugar, la desincronización respecto a los esquemas musicales europeos. En Chicago, por la conquista del gran público los músicos blancos dejan a un lado el ritmo en cruz africano. Esto, lo que sumado a la incorporación de la afinación de los músicos criollos y blancos, resulta en un distanciamiento de las raíces africanas. Del otro lado se despliega la noción de lo improvisado como creación individual de la voz propia cada vez más acentuada como rasgo de identidad por los músicos negros, dejando la polifonía al término del tema. El tema, que solía ser un *blues*, supone el previo y paulatino abandono del gusto de los *ragtimes*.

El jazz sería siempre refugio de marginados de la cultura hegemónica porque celebra la libertad de expresión de las subjetividades y las identidades de comunidades desposeídas; así es como llega a ser un lenguaje universal; le dice Charlie Parker a un reportero: “The most important thing for us is to have our efforts accepted as music. [...]. There is no boundary line to art” (Russell, 1973: 293). Los músicos se niegan a etiquetar su música y la consideran sin más *just music*, como la toma Gillespie en sus memorias, donde distingue solo entre *buena* o *mala* música (Levine, 1989: 18). Y así también otros muchos como también Duke Ellington, que no entiende de categorías ni estilos musicales: todo es música, buena o mala; y es desde este enunciado que él hará su contribución a la música desde su posición étnica y paralela a la de clase.

Debido a la representación blanca del jazz, muchos en los años 60 se quieren apartar de estas terminologías que encierran tantos malentendidos basados a veces en una idea platónica de la sociedad estadounidense que se quiere proyectar como país sin lucha de clases y sin luchas raciales; es decir, sin minorías en un proyecto integracionista que tanto recuerda a la homogeneización que encierra la supuesta hibridez. Es por esto que los músicos afroamericanos reivindican su particular punto de vista, su voz. Se alejan de terminologías que constriñen su concepto de música como otra cosa que no sea su propia conciencia. Dice Archie Shepp: “If we continue to call our music jazz, we must continue to be called niggers. There, at least, we know where we stand” (Archie Shepp, apud.

Mazman, 2009: 178). Los nombres recuerdan los lugares, hay liberación en la negación de esos lugares en los que el blanco coloca y entiende al otro parapetándolo, encasillándolo y encerrándolo. Mingus explica que la crítica le recrimina si se centra o no en el swing como si le fuera una obligación de raza:

A year ago, Nesuhi Ertegün suggested that I record an entire blues album in the style of "Haitian Fight Song"... because some people, particularly critics, were saying I didn't swing enough. He wanted to give them a barrage of soul music: churchy, blues, swinging, earthy. I thought it over. I was born swinging and clapped my hands in church as a Little boy, but I've grown up and I like to do things other than just swing. But blues can do more than just swing. So I agreed (Mingus, apud. Mazman, 2009: 210).

En la segunda guerra mundial los músicos se alistaban al ejército y al llegar a Europa eran perseguidos si tocaban esa “música decadente”. La era del *swing* y de las *big bands*, coincide con el auge del jazz y su difusión más allá del territorio que lo engendra:

Bix Beiderbecke formed The Wolverines in 1924. Also in 1924 Louis Armstrong joined the Fletcher Henderson dance band as featured soloist for a year, then formed his virtuosic Hot Five band, also popularising scat singing. Jelly Roll Morton recorded with the New Orleans Rhythm Kings in an early mixed-race collaboration, then in 1926 formed his Red Hot Peppers. There was a larger market for jazzy dance music played by white orchestras, such as Jean Goldkette's orchestra and Paul Whiteman's orchestra. In 1924 Whiteman commissioned Gershwin's Rhapsody in Blue, which was premièred by Whiteman's Orchestra. Other influential large ensembles included Fletcher Henderson's band, Duke Ellington's band (which opened an influential residency at the Cotton Club in 1927) in New York, and Earl Hines's Band in Chicago (who opened in The Grand Terrace Cafe there in 1928). All significantly influenced the development of big band-style swing jazz (Keating, 2011).

Esta influencia en las *big bands* es provocada gracias a la difusión que supone la radio, que se extiende por todo el país y que difunde el trabajo de músicos como el pianista Duke Ellington o el saxofonista Coleman Hawkins más allá de sus fronteras hasta llegar a Argentina y a los oídos de Cortázar, quien recuerda cómo conoce esta música:

Es difícil decir exactamente, pero descubrí la música en Buenos Aires a la edad de diez años, más o menos, en 1924. En esa época asistí al nacimiento de la radio, pero no tenía discos. Primero porque no había discos de jazz en aquel entonces y luego porque no teníamos dinero para comprarlos. Además, mi madre habría comprado los discos y ella y el jazz no se conocían, vinieron de mundos opuestos. Así que el jazz era un misterio para mí porque en la radio se solía escuchar tangos, ópera, música clásica y popular, tal vez una rumba o un vals vienés. Luego, un día, un niño de diez años escuchó por primera vez algo que se llamaba un "fox-trot" con un ritmo, una melodía y palabras. Yo no podía entender las palabras, pero alguien cantaba en inglés y era algo mágico para mí. Tendría catorce años cuando oí a Jelly Roll Morton y luego a Red Nichols. Pero al oír a Louis Armstrong, noté la diferencia. Armstrong, Jelly Roll Morton y Duke Ellington llegaron a ser mis predilectos (Palacio, 2011).

Sobre 1938, misma fecha en la que en Argentina Cortázar publicaba *Presencia*, en Nueva York las *jams sessions* serán el lugar de nacimiento del *bebop*. El desenfreno es una toma de conciencia en la rapidez y complejidad frente al intento de apropiamiento que supuso el swing de Chicago no como medición del tiempo sino como elemento asimilado por la cultura occidental de masas y los músicos blancos como bandera del marketing de la democracia:

In the early 1940s bebop performers helped to shift jazz from danceable popular music towards a more challenging "musician's music." Differing greatly from swing, early bebop divorced itself from dance music, establishing itself more as an art form but lessening its potential popular and commercial value. Since bebop was meant to be listened to, not danced to, it used faster tempos. Beboppers introduced new forms of chromaticism and dissonance into jazz; the dissonant tritone (or "flatted fifth") interval became the "most important interval of bebop" and players engaged in a more abstracted form of chord-based improvisation which used "passing" chords, substitute chords, and altered chords. The style of drumming shifted as well to a more elusive and explosive style, in which the ride cymbal was used to keep time, while the snare and bass drum were used for unpredictable, explosive accents (Keating, 2011).

El *bebop* de las *jam-sessions* como estilo supone el “equivalente de la modernidad en la historia del jazz, no exento de un cierto dramatismo existencialista” (Pyrats Lasuén, 2011: 25). Frente alailable swing de Chicago, será un estilo que reivindicará una visión creativa de los temas tradiciones, además del virtuosismo y la complejidad en los giros armónicos. Esto rompe con el punto de vista inmediatamente anterior, al contar con el elemento inesperado y los cambios en las cadencias tradicionales. Cortázar dirá al respecto:

[...] el nuevo estilo de la posguerra, pero bien puedo decir que el cuarenta y ocho -digamos hasta el cincuenta- fue como una explosión de la música, pero una explosión fría, silenciosa, una explosión en la que cada cosa quedó en su sitio y no hubo gritos ni escombros, pero la costra de la costumbre se rajó en millones de pedazos y hasta sus defensores (en las orquestas y en el público) hicieron una cuestión de amor propio de algo que ya no sentían como antes. Porque después del paso de Johnny por el saxo alto no se puede seguir oyendo a los músicos anteriores y creer que son el non plus ultra; hay que conformarse con aplicar esa especie de resignación disfrazada que se llama sentido histórico, y decir que cualquiera de esos músicos ha sido estupendo y lo sigue siendo en-su-momento. Johnny ha pasado por el jazz como una mano que da vuelta la hoja, y se acabó (Cortázar, 1999, 29).

Nace el *bebop* como reivindicación de conciencia y conservación de la memoria de la tradición anterior, donde el lugar de la improvisación y su importancia se acentúan. Hay un cambio significativo en las formaciones, se simplifica la sección rítmica donde apenas quedaba la batería y el contrabajo y este además tomaba un nuevo papel más relevante. Aparecen las disonancias de Thelonious Monk, el polirritmo y la irregularidad. Charly Parker y el *bebop* suponen una revolución en el concepto tradicional de música y en el concepto del jazz de forma más concreta. Junto a Monk y Parker también dentro de esta vanguardia encontramos la producción de Bud Powell, los trompetistas Dizzy Gillespie y Clifford Brown, el saxo tenor Lester Young, y la percusión de Max Roach.

Los solos y circunloquios van mucho más allá de lo que el estilo de Chicago podía alcanzar. Esto ocurre gracias a su fragmentación acelerada del bebop en base a la quinta disminuida: disonancia sobre la escala diatónica. Las notas no se tocan a su supuesto debido tiempo, se busca la disonancia. Se tocan justo después con el *swing* o justo antes con el *bebop*. Aunque podría decirse que se tocan mucho antes de su debido tempo en una

carrera desenfrenada y guiada por la improvisación como el recurso técnico que por antonomasia encarna la libertad:

Nadie ha podido explicar qué cosa es el *swing*. La explicación más aproximada es que si vos tenés un tiempo de cuatro por cuatro, el músico de jazz adelanta o atrasa instintivamente esos tiempos, que según el metrónomo deberían ser iguales. Y entonces, una melodía trivial, cantada tal como fue compuesta, con sus tiempos bien marcados, es atrapada de inmediato por el músico de jazz con una modificación del ritmo, con la introducción de ese *swing* que crea una tensión. El buen auditor de jazz escucha ese jazz e inmediatamente está en estado de tensión (Cortázar, apud. Prego, 1985: 169-170).

Pero no hay que olvidar que el jazz asimila tendencias disímiles y alejadas entre sí y está en constante evolución al igual que la lengua porque es, de hecho, un lenguaje:

Jazz has, from its early 20th century inception, spawned a variety of subgenres, from New Orleans Dixieland dating from the early 1910s, big band-style swing from the 1930s and 1940s, bebop from the mid-1940s, a variety of Latin jazz fusions such as Afro-Cuban and Brazilian jazz from the 1950s and 1960s, jazz-rock fusion from the 1970s and late 1980s developments such as acid jazz, which blended jazz influences into funk and hip-hop (Keating, 2011).

Su base es la improvisación y creación colectiva, una comunión. El tema a interpretar es un pretexto, no habrá partitura porque la tradición no es la escrita, como mucho se puede contar con esbozos o bocetos recogidos en los distintos *Omnibooks* sobre los que hacer la interpretación propia y además única porque es precisamente una voz y no la interpretación de un escrito:

In jazz, however, the skilled performer will interpret a tune in very individual ways, never playing the same composition exactly the same way twice. Depending upon the performer's mood and personal experience, interactions with fellow musicians, or even members of the audience, a jazz musician/performer may alter melodies, harmonies or time signature at will. European classical music has been said to be a composer's medium. Jazz, however, is often characterized as the product of democratic creativity, interaction and

collaboration, placing equal value on the contributions of composer and performer, 'adroitly weighing the respective claims of the composer and the improviser' (Keating, 2011).

Joachim Berendt explica el jazz desde las fugas de los tiempos estables y de los *beats* o acentos que llevan las líneas melódicas. Estas desviaciones en el acento o *beat* son siempre libres. Y libre es también el acento que ocupará un lugar indefinido en la distancia temporal entre los *beats*, pudiéndose el tiempo arrastrar o adelantar. El acento que se aleja del *beat*, se conoce como *offbeat* y es el que multiplica las posibilidades en la improvisación en las fugas o huídas (Camerotto, 2008). Sobre el tema se asienta el material para improvisar en la *chorus phrase*, la fuga, las variaciones por desplazamientos rítmicos o microtonales que invitan a imaginar nuevas líneas melódicas. Por lo que primero se presentará el tema para proceder con la interpretación personal del músico:

El intervalo de la quinta disminuida descendente. Es un intervalo que antes se percibía como disonante, cuya sonoridad escapa a las normas tradicionales de armonía. Este intervalo es conocido como blue note. Las blue notes no son disminuciones de un semitono, sino disminuciones microtonales mucho más pequeñas (Camerotto, 2008).

El *bebop* es una revolución y solo puede entenderse desde la lógica de la revolución, culminando en ser la base de todo el jazz que estaba por venir. Con Charlie Parker al saxo alto y Dizzie Gillespie a la trompeta, la armonía y el ritmo alcanzan cimas infranqueables antes a ellos. A partir de los años 50, la improvisación se acentúa cada vez más en las ejecuciones de los temas en la búsqueda de una irrupción en el que escucha y que, en el mejor de los casos, suscita en él una respuesta en el mismo lenguaje sumándose a una conciencia, una emoción (Camerotto, 2008):

Los arpeggios ascendentes que utilizaba se caracterizan por tener la séptima nota disminuida y la escala utilizada era la escala diatónica a la que se le agregaba una nota cromática entre el quinto y el sexto grado [...]. Las series de cadencias perfectas eran reemplazadas , por lo que los compases no se resolvían como deberían: las progresiones armónicas elementales II-V-I (supertónica – dominante – tónica) o IV-V-I (Subdominante – dominante – tónica) sufrían

variaciones y la V (dominante) se reemplazaba, por ejemplo, por una bII7 (supertónica menos con séptima aumentada). Frecuentemente ocurría también que el patrón formado no se resolvía en la tónica, sino en otra dominante (Amoruso, 2008).

Decíamos que en 1940 el jazz se acercaba a la vanguardia intelectual y los músicos se empezaban a considerar y reivindicar como artistas, así que no hay concesiones al éxito que, como tal, es visto como un producto occidental. Esta actitud permanece, los músicos tocan para ellos, unos para los otros. El *bebop* era un manifiesto artístico y político-social frente a la opresión y exclusión, frente a la marginalidad en la cultura dominante: “Jazz symbolized an element of unconscious protest which cut through the presences of tradition and authority” (Gillespie, 1979: 424). Charlie Parker, conocido como Bird, significa la voz que se alza como un pájaro en este panorama: “Charlie Parker was the first angry black man in music” (Russell, 1973: 258). Y por eso tocaba *Now's the time* aludiendo al cambio social. Charles Mingus hizo otro tanto reiteradas veces. Sin olvidar a Coltrane en *Alabama* por la muerte de tres las chicas negras y tantos otros muchos tantas veces.

No hay que entender lejos del *bebop* el *hardbop* de Mingus, Coltrane y Clifford. Es un sonido más relajado en parte, alejado del desenfreno, pero porque de nuevo lo que prima es la voluntad de retorno a las raíces del jazz. En parte el *bebop* seguirá su camino hasta convertirse en *hard bop*, el cual, lejos de significar lo contrario es un radicalismo de la actitud del *bebop* al centro de su origen, la tradición afroamericana. Es el momento de las revoluciones, y el activismo político por los derechos civiles y la igualdad va tomando cada vez una voz más alta y más clara:

Hard bop musicians seemed to innovate and collaborate on their art in real time, in ways that few citizens could be said to participate in the machinery of their lives... Just as so many political activists in the 1950s and 1960s tried to embody a prefigurative politics... the musicians of hard bop gave voice to a world beyond the Cold War consensus, here everyday people might be virtuosos and provocateurs at once (Scott, 2003: 6).

Hard bop is an extension of bebop (or "bop") music that incorporates influences from rhythm and blues, gospel music, and blues, especially in the saxophone and piano playing. Hard bop was developed in the mid-1950s, partly in response to the vogue for cool jazz in the early 1950s. The hard bop style coalesced in 1953 and 1954, paralleling the rise of rhythm and blues. Miles Davis' performance of "Walkin'" the title track of his album of the same year, at the very first Newport Jazz Festival in 1954, announced the style to the jazz world. The quintet Art Blakey and the Jazz Messengers, fronted by Blakey and featuring pianist Horace Silver and trumpeter Clifford Brown, were leaders in the hard bop movement along with Davis (Keating, 2011).

En Nueva York, el jazz pretende un refinamiento “que estriba en orquestaciones preparadas de antemano y escritas para conjuntos, cuyo número de instrumentos no hacía posible la polifonía *hot*⁴⁰” (Ortiz Oderigo, 1958: 214). Esta escuela aportó nuevos elementos técnicos como el ritmo regular de cuatro acentos por compás, proveniente del ritmo de dos golpes, la melodía interpretada en principio acorde a la partitura en el sentido más puro, además de dar ya especial importancia al solista. Esto se hace incorporando elementos constituyentes de esa raíz como el *blues* y la música de iglesia. El baterista Art Blakey encarna esta línea de fusión de esa línea tradicional que se había quedado relegada a ser tan solo la explicación de un origen, a la nueva escena desarrollada por el *bebop*.

Pero el jazz está siempre rebotante de nuevas rupturas con cada estilo que en él se consagra. Lo cual ocurre por su gusto hacia la innovación. Una forma de efectuar esa ruptura con una tradición determinada en busca de nuevas perspectivas, es siempre mezclando, bien sea la tradición con la vanguardia o elementos de las distintas tradiciones.

Todo este nuevo movimiento supone un radicalismo que desembocará en la clásica polémica entre adeptos y detractores, polémica que es vivida con especial seguimiento en Francia, donde eran muchos por entonces los músicos americanos y donde siempre hubo interés por el jazz. Por un lado se encuentran los adeptos al nuevo estilo, pero por otro los

⁴⁰ Entendiendo por *hot* los estilos de Nueva Orleans, Dixieland, Chicago y el primer Nueva York.

detractores del mismo que detonan una vuelta al jazz tradicional, viviendo este un renacimiento en el que se rescata el estilo polifónico de los tiempos de Nueva Orleans⁴¹.

Poco después aparece el *cool*, estilo que suavizaba el ímpetu rítmico del *bebop* con Miles Davis cultivando “una sonoridad instrumental sin apenas *vibrato*” (Peyrats Lasuén, 201: 28):

By the end of the 1940s, the nervous energy and tension of bebop was replaced with a tendency towards calm and smoothness, with the sounds of cool jazz, which favoured long, linear melodic lines. It emerged in New York City, as a result of the mixture of the styles of predominantly white jazz musicians and black bebop musicians, and it dominated jazz in the first half of the 1950s. Cool jazz recordings by Chet Baker, Dave Brubeck, Bill Evans, Gil Evans, Stan Getz and the Modern Jazz Quartet usually have a "lighter" sound which avoided the aggressive tempos and harmonic abstraction of bebop. [...]. Players such as pianist Bill Evans began searching for new ways to structure their improvisations by exploring modal music. The theoretical underpinnings of cool jazz were set out by the blind Chicago pianist Lennie Tristano. Cool jazz later became strongly identified with the West Coast jazz scene. Its influence stretches into such later developments as Bossa nova, modal jazz (especially in the form of Davis's *Kind of Blue* 1959), and even free jazz (Keating, 2011).

En los años sesenta encontraremos nuevos elementos como la libre atonalidad que suspende los ritmos anteriores. Coltrane o Eric Dolphy registran la influencia en el jazz de otras culturas musicales, incluso de las tradiciones populares, pero no será hasta los años setenta que se asiente todo y se mitigue la nueva radicalidad del free jazz:

Likewise, jazz improvisation consists not of combining and recombining memorized motivic elements but of composing, within the parameters of traditional rules, new musical phrases that resonate with and respond to familiar chord progressions, themes, or styles. Jazz musicians and oral epic bards focus upon process rather than product, which is to say that their “product” exists

⁴¹ En Buenos Aires se registra uno de los núcleos de filiación tradicionalista que “vive esa especie de querelle entre *les anciens et les modernes* que suscitó la aparición del *bebop*” (Peyrats Lasuén, 2011:26).

only as the performance event itself, which temporally frames the “process” of creativity (Foster, 2004: 156).

Caldwell dice que entre 1960 y 1969 hay una transformación cultural generada por la comunidad afroamericana para con la sociedad del país entero. La revolución cultural de la música de los derechos civiles convierte el arte en expresión de la conciencia social del momento:

[...] the meaning of freedom for jazz musicians can only be understood in the context of the rising African American Civil Rights Movement of the late 1950s and 1960s. Jazz musicians of this era self-consciously linked political freedom for African Americans with musical freedom, even though none of these jazz albums were part of the slightly later ‘free jazz’ movement that was more explicitly associated with musical freedom (Mazman, 2009: 248).

Es el momento de la afirmación cultural y la búsqueda de la justicia social una vez más, pero tras un largo proceso ya que resulta en la ocupación de su propio espacio:

Free jazz and the related form of avant-garde jazz broke through into an open space of “free tonality”, in which meter, beat, and formal symmetry all disintegrated, and into which a range of World music from India, Africa, and Arabia were melded into an intense, even religiously ecstatic or orgiastic style of playing. While rooted in bebop, free jazz tunes gave players much more latitude; the loose harmony and tempo was deemed controversial when this approach was first developed. The bassist Charles Mingus is also frequently associated with the avant-garde in jazz, although his compositions draw from a myriad of styles and genres. The first major stirrings came in the 1950s, with the early work of Ornette Coleman and Cecil Taylor. In the 1960s, performers included John Coltrane (A Love Supreme), Archie Shepp, Sun Ra, Albert Ayler, Pharoah Sanders, and others. Free jazz quickly found a foothold in Europe – in part because musicians such as Ayler, Taylor, Steve Lacy and Eric Dolphy spent extended periods in Europe. Keith Jarrett has been prominent in defending free jazz from criticism by traditionalists in the 1990s and 2000s (Keating, 2011).

Irene V. Jackson indica que la etnomusicología se interesa en entender la música desde el contexto sociocultural, donde la música es un vehículo de la cultura. Desde esta

disciplina se ha estudiado la música de las comunidades negras de África, Caribe, Latinoamérica y los Estados Unidos señalando su dimensión en la diáspora basándose en elementos formales comunes como la antifonía, la escala pentatónica, los ritmos cruzados, la polifonía y el *offbeat* del fraseo para los acentos melódicos. Señala Olly Wilson que el concepto sobre la creación musical es compartido en la geografía subsahariana y en la perspectiva multidimensional de la diáspora: “[...] is a belief in the affective power of music, a view of music as a force that is capable of making something happen” (Wilson, 1981: 99). Además conlleva una connotación funcional de la música en la comunidad que ya señalamos.

Wilson explica el sentido primordial del ritmo como una herencia de lo que significó la danza como paralela a la música. Dice respecto a *Body and soul*: “the movement is part of the music-making process and therefore intrinsic to the music” (Wilson, en Jackson, 1985: 11). La música y la danza son ámbitos intrínsecos en esta tradición como son la música y la letra del tema consustanciales una de otra: “The dance is the music and the music is the dance” (Wilson, en Jackson, 1985: 12). Estos binomios inmanentes es algo que compartían con las culturas nativas indígenas: las músicas bailadas y cantadas, con abundante repetición y predominancia del ritmo a través de los tambores y de la percusión sobre la melodía. La música es vivida y entendida como experiencia comunitaria: “Ties with Africa persisted at conscious levels and in their memories (Epstein, apud. Maultsby, 1977: 127). La música opera en niveles profundos de sentido y de conciencia conformando y perpetuando la tradición: “Customs, beliefs, and cultural practices were orally transmitted from generation to generation” (Maultsby, en Jackson, 1985: 25):

In the southern colonies, the social structure of farms and plantations governed the slave social environment. The majority of slaves lived on large farms or plantations that were located some distance from the master's house. Because they had limited contact with the slaveholder and other whites, they defined their own values, behavioral patterns, modes of thought, and norms of existence which, in turn, provided the foundation for the evolution of an Afro-American culture (Maultsby, en Jackson, 1985: 26).

En el *blues* se une la música y la poesía con todas las implicaciones de ambos lenguajes en conjunción que acaso sean el mismo. Ambos lenguajes comparten ciertos elementos formales como la duración y desarrollo en lo temporal que implica cambios constantes o desarrollo de acción o dicción en lo semántico, simbólico y en el sonido. La voz se convierte en el hilo conductor que indica los cambios, utilizando los recursos verbales como elementos formales que estructuran la sonoridad. La voz no es un elemento más, es un elemento central donde la estructura musical parte de la repetición y variaciones que resuelven o abren nuevas líneas discursivas personales. Las variaciones incluyen la dimensión del tiempo por lo rítmico, doblándolo o ausentándolo, pero siendo él el que más comunica:

[...] the vocalized approach is part of the greater oral ability to lend semantic significance to tonal elements of speech. [...]. In language, the African tradition aims at circumlocution rather than at exact definition. The direct statement is considered crude and unimaginative; [...] in music, the same tendency toward obliquity and ellipsis is noticeable: no note is attacked straight; the voice or instrument always approaches it from above or below. [...] the semantic value of tonal significance is thus carried over into instrumental playing. The “significant tone” is closely related [...] to meaning what you say. [...] the oral culture receives information through intonation contouring –from the forms of vocalization as well as the content. The manner in which drums were used to “talk” is typical of this communication mode” (Sidran, 1972: 6). “This communication through intonation operated at an emotional level [...] (Sidran, 1972: 13).

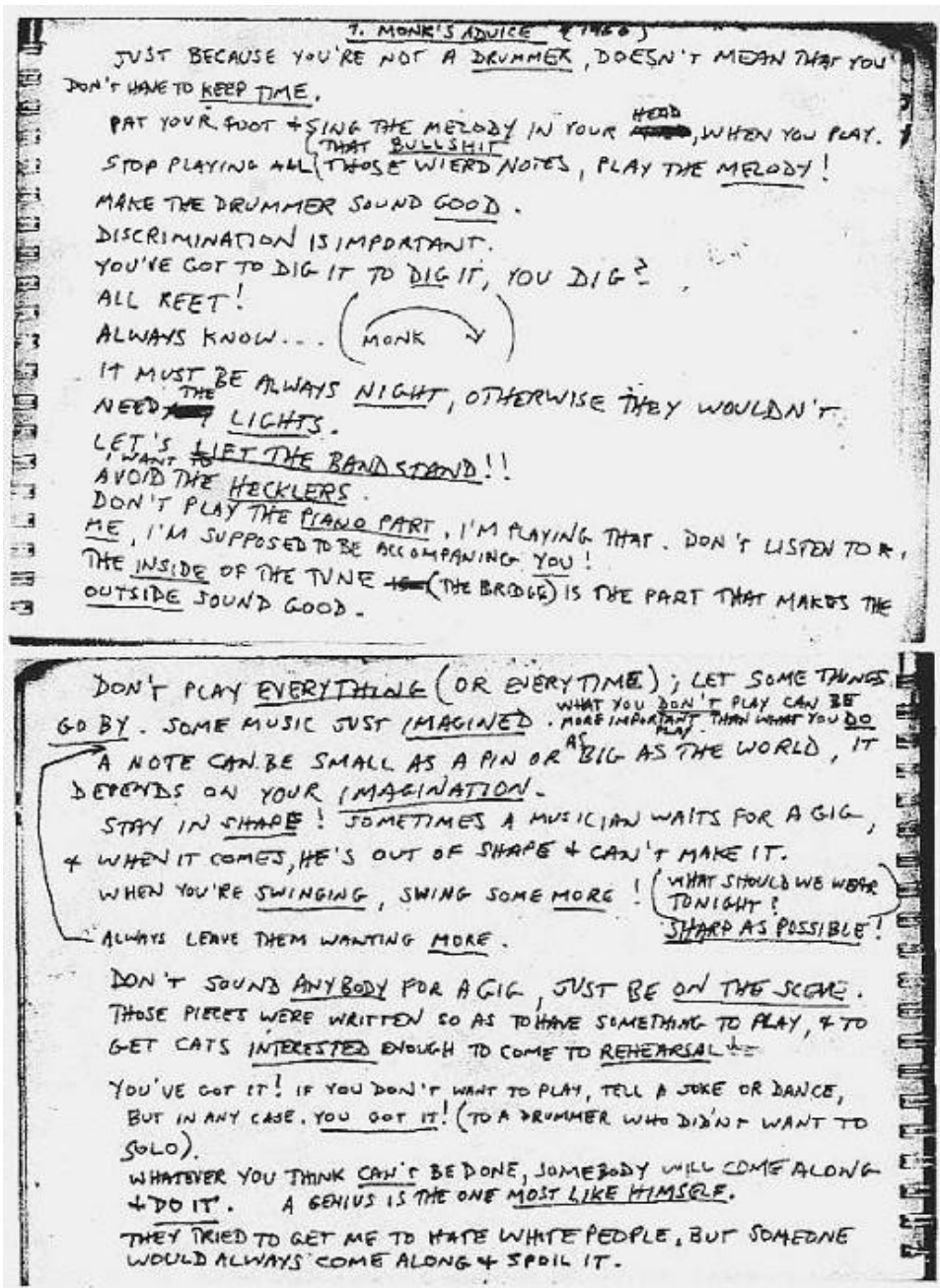
En la cultura africana no hay diferencia entre audiencia y músico: ambos forman parte de una experiencia ritual y espiritual. Ben Sidran explica que, en este sentido, el ritmo es el mejor comunicador de la experiencia:

[...] rhythm is a way of transmitting a description of experience, in such a way that the experience is re-created in the person receiving it, not merely as an “abstraction” or a emotion but as a physical effect on the organism –on the blood, on the breathing, on the physical patterns of the brain... [a] means of transmitting our experience in so powerful a way that the experience can be

literally lived by others... it is more than a metaphor; it is a physical experience as real as any other (Sidran, 1972: 8).

V. REPRESENTACIONES DEL JAZZ: JAZZ TALKS.

Monk ilustra el concepto otro de la música en un documento escrito para sus músicos acompañantes. Es una transcripción de una poética del otro lado. El *bebop* fue una defensa de lo propio frente a las apropiaciones incipientes de músicos de otras escenas e incluso de la academia. Esa defensa tuvo por base el sustrato afroamericano y la lógica otra como lugar propio exclusivamente.



Thelonious Monk's advice, (1960).

Just because you're not a drummer, doesn't mean you don't have to keep time.

Pat your foot & sing the melody in your head, when you play.

Stop playing all those weird notes (that bullshit), play the melody!

Make the drummer sound good.

Discrimination is important.

You've got to dig it to dig it, you dig?

All reet!

Always know.. (Monk)

It must be always night, otherwise they wouldn't need the lights.

Let's lift the band stand!!

I want to avoid the hecklers.

Don't play the piano part, I'm playing that. Don't listen to me. I'm supposed to be accompanying you!

The inside of the tune (the bridge) is the part that makes the outside sound good.

Don't play everything (or every time); let some things go by. Some music just imagined. What you don't play can be more important than what you do.

Always leave them wanting more.

A note can be small as a pin or as big as the world, it depends on your imagination.

Stay in shape! sometimes a musician waits for a gig, & when it comes, he's out of shape & can't make it.

When you're swinging, swing some more!

(What should we wear tonight? sharp as possible!)

Don't sound anybody for a gig, just be on the scene. these pieces were written so as to have something to play, & to get cats interested enough to come to rehearsal.

You've got it! if you don't want to play, tell a joke or dance, but in any case, you got it! (to a drummer who didn't want to solo).

Whatever you think can't be done, somebody will come along & do it. a genius is the one most like himself.

They tried to get me to hate white people, but someone would always come along & spoil it.

Alper Mazman habla en *Jazz Talks*⁴² de que las representaciones del jazz han venido siendo muy distintas dependiendo del punto de vista del crítico; Mazman explica pormenorizadamente cómo la crítica blanca ha hecho uso de términos de la cultura negra con fines distintos a los originales:

[...] the most appropriate ways of voicing opinions about music and other issues in a period of great artistic and political change, during which writing about jazz has been crucial in determining its reception and understanding and has largely taken place in a white-dominated publishing context of books, journals and magazines (Mazman, 2009: 1).

⁴² El título hace referencia a un comentario de Charlie Parker sugiriendo, en palabras de Mazman, que el jazz es más inmediato y auténtico que las palabras sobre él, a pesar de que inevitablemente es mediado por la imprenta que produce y edita, publicando sobre los términos que definen una industria dominada por la cultura blanca en Estados Unidos, a pesar del origen afroamericano.

En este sentido coincide con Nelly Richard y otros autores anteriormente mencionados al especificar la representación abstracta académica como algo dependiente en primera instancia de su locus de enunciación: “I argue that the representation of jazz largely depends on who talks about it” (Mazman: 2009). Para explicar su tesis comienza su estudio por los escritos afroamericanos sobre música y el *bebop* como expresión de una conciencia afroamericana específica que desencadenará la revolución del jazz y la revolución por las liberaciones negras que emanciparán también su lugar representación:

“The music of my race is something more than American idiom. What we could not say openly we expressed in music!” (Ellington, apud. Ortiz, 1972: 79).

“Well, they say music speaks louder than words, so we'd rather voice our opinions that way, if you don't mind” (Giddens y Simmons, 1987).

El jazz es por un lado una expresión-reflejo de la herencia afroamericana y por otro una nueva creación a cada momento como ya decíamos, donde el concepto de libertad será siempre en primer lugar; La música como lugar de expresión libre. El jazz así asimila a su tradición todo lo que se comunica con él en su desarrollo híbrido. Mazman Hace referencia a Douglass para explicar que la música se convierte en posible terreno de libertad:

Frederick Douglass was one of the first African American writers to discuss the significance of music. In his first autobiography, writing is used as a mark of humanity, and a symbol, which makes available to him a "pathway from slavery to freedom." However, Douglass also acknowledges that slave songs are much more expressive of the realities of slavery than writing: "I have sometimes thought that the mere hearing of those songs would do more to impress some minds with the horrible character of slavery, than the reading of whole volumes of philosophy on the subject could do. " Douglass himself was a fugitive slave who gained his freedom by running away from the plantation and also through his mastery of his master's language. His later comments on the music suggest the importance, as well as the inexpressible qualities of the music: "I did not, when a slave, understand the deep meaning of those rude and apparently incoherent songs. [...] the songs of the slave represent the sorrows of his heart” Furthermore, these songs represent for Douglass a tool of psychological freedom

for the slaves as he states: "every tone was a testimony against slavery, and a prayer to God for deliverance from chains (Douglass, apud. Mazman, 2009: 4).

Las canciones tenían carácter redentor, de catarsis y liberación y así, dice Mazman, son llamadas por la crítica como “espirituales”. Con la música hay una posible libertad de expresión de su identidad y cultura. Esto coincide con las canciones cristianas ligadas a la idea de un tierra prometida, redentora y liberadora:

[...] the songs of the slave, which came to be called the spirituals by the white commentators. African Americans built a new structure for existence in the alien land where their cultural and historical continuation depended upon music. By singing themes of Christianity, slaves mentally escaped captivity and achieved freedom in the Promised Land. These spirituals reflect African American culture in relation to Christianity, and tend to focus on religion as offering slaves an area of refuge from the cruelty they had experienced (Mazman, 2009: 6).

Mazman reseña en Du Bois la primera visión de la cultura africana como una doble conciencia en simultaneidad:

Spirituals were further elevated as the heart -or soul- of African American experience by Du Bois, the first black intellectual explicitly to locate African American music as an essential theme of black cultural importance and integrity. In his 1903 book, *The Souls of the Black Folk*, Du Bois directly addresses the structure of the American society and its dilemma: "the problema of the twentieth century is the problem of the color line. He coins the concept "double consciousness" as a way to define the particular complications arising from African Americans' adaptation to an American identity: "One ever feels his two-ness, - an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warning ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder" (Townsend, apud. Mazman, 2006: 6).

Dice que para Du Bois el significado de estas canciones es un camino para que los hombres se juzguen por sus almas y no sus pieles. En ellas resuena los “contradictorios impulsos de esperanza y lamento, que imbuyen la conciencia y experiencia histórica de los afroamericanos en el “nuevo mundo” (Mazman, 2009: 7). Por Du Bois se explica que los

spirituals no son solo un elemento crucial en la definición de la estética afroamericana, sino que son una dimensión central de la cultura norteamericana “como un todo” (“as a whole”) (Mazman, 2009: 7). Es de George L. White (“who was indeed white” (Mazman) de quien Du Bois toma ya términos y estudios de canciones para situarlas en el corazón de la cultura norteamericana. Du Bois dice que la creación híbrida de las canciones afroamericanas está en conexión con métodos procedentes también de Europa; pero que hay algo más que no ha sido comprendido y que además fue siempre negado:

[...] the first is African music, the second Afro-American, while the third is a blending of Negro music with the music heard in the foster land."And so by fateful chance the Negro folk-song -the rhythmic cry of the slave- stands today not simply as the sole American music, but [...]. It has been neglected, it has been, and is, half despised, and above all it has been persistently mistaken and misunderstood; but not-withstanding, it still remains as the singular spiritual heritage of the nation and the greatest gift of the Negro people (Mazman, 2009: 8).

Para Du Bois las formas negras en sincretismo en suelo americano crean un nuevo lenguaje:

Thus, for Du Bois, it is essential that the cross-cultural exchange between black and white Americans should create the American national music and culture and go beyond the mimicry of the black melodies in blackface minstrelsy (Mazman, 2009: 10).

Pero aún en el mejor de los casos sigue habiendo discriminación y unas formas son más aceptadas que otras por la cultura dominante que las legitima o intenta olvidar. Esto mismo ocurre en un primer momento también con el *blues*, que por su temática profana y la abundancia de elementos como la ironía, el humor o el sarcasmo, es tomado por heterodoxo y condenable:

Du Bois ignored the blues and jazz might be explained by his attempts to bring serious musical elements to the black folk materials as he did for the spirituals. The blues simply did not project the type of "cultured" image that Du Bois

desired. He favoured black artists who "embraced white Western traditions and the professionally trained arrangers of folk music, who could make music more "respectable", rather than the untutored people who created the music". (Tracey, apud. Mazman, 2009: 12).

Sigue explicando Mazman que así la cultura negra es aceptada como parte de la cultura estadounidense con los *spirituals*. Pero el *blues* y el jazz no se aceptan igual porque el humor como elemento interno otorga un carácter redentor que no siempre es bien aceptado. La presencia del humor implica un mecanismo de defensa y de catarsis. Así que el *blues* no es aceptado en este momento porque es triste, según alumbra Mazman, pero sobre todo porque no responde a su mismo dios:

The spirituals are group songs, but the blues are songs you sing alone. The spirituals are religious songs, born in camp meetings and remote plantation districts. But the blues are city songs rising from the crowded streets of big towns, or beating against the lonely walls of bed-rooms where you can't sleep at night. The spirituals are escape songs, looking toward heaven, tomorrow, and God. But the blues are today songs, here and now, broke and broken-hearted, when you're troubled in mind and don't know what to do, and nobody cares (Mazman, 2009: 15)

La representación del jazz llega hasta la implicación y compromiso de Mingus y Max Roach en sus definiciones porque excede el terreno puramente musical estético formal; dice Mazman que ellos ayudan a crear una alternativa al discurso dominante en la región sobre el jazz. Es a través de esta música que la memoria y los valores que crea la comunidad se perpetúan: "I also look at how African American writers conceived jazz as a form of group memory and source of comunal values" (Mazman, 2009: 20).

Mazman, además de muchos otros, ve unidas las ideas de libertad y su conexión con el movimiento por los derechos civiles en 1960. Dice que la música afroamericana fue utilizada como una herramienta en la fuerza activista por la igualdad y la justicia a finales de la década de los 50 y principios de los 60. En este sentido, demanda prestar atención a la implicación de la opresión y la historia política respecto a la aparición del *bebop* en

concreto como una respuesta radical. Señala que el bebop ha estado presente en la crítica blanca como una imagen que ha ido cambiando a lo largo de las décadas: pasando de ser “racial music” a “America`s classical music” (Mazman, 2009: 24).

Mingus engloba todos los estilos en el sentido de que graba y toca desde el estilo de Nola hasta free jazz: “I am trying to play the truth of what I am. The reason it's difficult is because I'm changin all the time” (Hentoff, appud. Mazman, 2009: 187). No pertenece a ninguna escuela, *Mingus plays Mingus*, en él se integran los estilos como pinceladas sobre su obra simultáneas, lo que convierte su obra en inclasificable. Tiene un profundo conocimiento de la tradición de la música afroamericana y lo refleja en sus títulos-homenajes como *Open Letter to Duke* o *Goodbye Pork Pie Hat*, dedicado a Lester Young. No podía faltar por supuesto el título-homenaje a Charlie Parker: *Reincarnation of a Lovebird*; aunque no hay que olvidar que conoce y ama las obras de Ravel, Strauss y Debussy. Sus composiciones nacen bajo su visión social y política, pero en Mingus esto se traduce en una visión de raza y de segregación:

Haitian Fight Song, " he explained that it "could just as well be called Afro American Fight Song... I can't play it right unless I'm thinking about prejudice and hate and persecution, and how unfair it is. There's sadness and cries in it, but also determination. And it usually ends with my feeling: `I told them! I hope somebody heard me' (Mingus, apud, Mazman, 2009: 209).

De estos términos Mingus tenía una visión muy particular debido a su ascendencia mestiza negra-blanca-china -la última por parte de madre-, lo que le da un tono de piel que le valdrá el racismo de ambos lados. En él es muy importante la idea de libertad más allá de la forma, algo que exprese la experiencia y la conciencia más allá del entretenimiento como primer fin del arte al que es relegado y aislado. Sigue a Duke Ellington cuando este dice:

“We are not interested primarily in the playing of jazz or swing music, but in producing musically a genuine contribution from our race. Our music is always intended to be definitely and purely racial. We try to complete a cycle. [...]. Swing is my beat. Not jazz in the popular sense of the word, which usually

means a chatty combination of instruments knocking out a tune. Swing, as I like to make it and play it, is an expression of sentiment and ideas - modern ideas. It's the kind of music that catches the rhythm of the way people feel and live today (Ellington, apud. Mazman, 2009: 194).

Mingus escribe títulos, anotaciones en sus discos y letras de canciones que le censuran unos productores y le editan otros. Escribe incluso su autobiografía donde critica el monopolio blanco sobre la industria del arte negro. Este monopolio ocurre de modo paralelo entre la historia y evolución del jazz y el desarrollo de la industria musical que empieza a asentarse en niveles de difusión masiva. Dice de él mismo: “I am Charles Mingus, half black man, not even white enough to pass for nothing but black. I am Charles Mingus, a famed jazzman, but not famed enough to make a living in this society” (Mingus, apud. Mazman, 2009: 224).

El *bebop* es un rechazo de las etiquetas y de lo etiquetable. Es la respuesta negativa a lo que el blanco esperaba de él. Incluso para los músicos el debate estaba servido entre lo auténtico y lo influenciado, los antiguos y los modernos. El *swing* y el estilo de Chicago fue para muchos la traición a lo auténtico del jazz de Nola en favor de una aceptación por parte de la sociedad blanca. Pero otros veían en esa idea una limitación, un inmovilismo de la cultura afroamericana que redescubría la riqueza de su pasado como herencia a la vez que llevaba a cabo la mayor de sus vanguardias con el *bebop* y de sus revoluciones con el movimiento por los derechos civiles.

En este contexto la música funciona como lenguaje y nación de la diáspora negra y con ella, de todas las diásporas con las que se encuentra en su camino histórico. Las influencias en la música se convertirán en un diálogo que traspasa fronteras nacionales. Así por ejemplo Dizzy Gillespie tuvo contacto directo con la música afrocubana por cuanto compartían raíces comunes del lenguaje yoruba de África occidental:

Gillespie's embracing of Afro-Cuban music reflects this important ideological and cultural shift in the United States in 1940s. His interest in Afro-Cuban rhythms and harmonies was not only a product of a wide array of musical experiments and hybrids but can be seen as a political stance and an indication of

his genuine commitment to fusing Afro-Cuban music with jazz as an expression of his identification with African diasporic music and culture. Gillespie realized that Chano's percussion style came in a direct line from the Yoruba people of West Africa, the ancestors of Gillespie's maternal great-grandmother (Mazman, 2009: 30).

Incluso rastrea este origen común en la evolución del ritmo en la música africana y nativa americana. En ambas culturas la presencia de la polirritmia implica una tradición e identidad propias frente a las formas monorítmicas que vienen de la adaptación a la música occidental:

He also recognized that the music of American slaves were polyrhythmic, but later became, like the music of slave owners, monorhythmic. He described the importance of transforming the polyrhythmic structure of Afro-Cuban music to jazz in his autobiography:

"Our ancestors still had the impulse to make polyrhythms, but basically they developed a monorhythm from that time on, and it was very easy to adapt. That was in the United States. We became monorhythmic, but the Afro-Cubans, the South Americans, and the West Indians remained Polyrhythmic. They didn't give up theirs. Our beat in the United States was so basic, though, that other blacks in the hemisphere could easily hear it"

Therefore, if we consider Gillespie's emphasis on the use of drums in jazz as a way of recalling the African American musical tradition and its connection to an African Diaspora, Tristano's objection to the dominance of drums could be seen as a way of breaking away from the African Diaspora" (Mazman, 2009: 35).

Cuando surge el *bebop*, la situación de opresión en Harlem es crítica y esto no queda sin respuesta en todo el país, pues Harlem es la mayor concentración de la comunidad negra en la gran ciudad de occidente, la nueva Atenas del paradigma occidental. Y con ello, la nueva Palas Atenea, diosa de la razón nacida del pensamiento de Zeus:

In a 1949 "Simple" column in The Chicago Defender, Hughes portrayed bebop as a response to police violence, offering the idea that urban unrest was one of the reasons for the social origins of bebop music. He writes, "You must not know where Bop comes from," said Simple, astonished at my ignorance. "I do not know," I said. "Where?" "From the police," said Simple. "What do you mean,

from the police? 'From the police beating Negroes' head' said Simple. 'Every time a cop hits a Negro with his billy club, that old club says, 'BOP!...BOP!...BE-BOP!...MOP!...BOP!...'. That's where Be-Bop came from, Beaten right out of some Negro's head into those horns and saxophones and the piano keys that play it...' That's why so many white folks don't dig bop, ' said Simple. 'White folks do not get their heads beat just for being white. But me -a cop is liable to grab me almost any time and beat my head -just for being colored... If they do not hit me, they have already hurt my soul. A Dark man shall see dark days. Bop comes out of them dark days. That's why real Bop is mad, wild, frantic, crazy - and not to be dug unless you've seen dark days, too. Folks who ain't suffered much cannot play Bop, neither appreciate it. They think Bop is nonsense - like you. They think it's just crazy crazy. They do not know Bop is also MAD crazy, SAD crazy, FRANTIC WILD CRAZY - beat out of somebody's head! That's what (Mazman, 2009: 45).

El *bebop* era ya una revolución social más allá de las fronteras del arte que también había conquistado como disciplina occidental y que reivindicaba su esencia original afroamericana y así polirítmica.

"Our music in the United States and that of the African concept of rhythm have one difference- the African is polyrhythmic and we are monorhythmic. It is just recently that we have begun to understand that rhythm is not just 'one, ' but can be as many as six or seven lines of rhythm combined" (Gillespie, 1949: 485).

Había un abismo entre la actitud en el *swing* para bailar y la actitud del *blues* o la que después se inscribe en el *bebop*; aunque no es nunca una respuesta unificada al cien por cien y admite grados y perspectivas: "You know, Black music is how our lives are, and how we are looking at, and relating to, the outside world. It's just a state of mind" (Cooper, 1987:9). Mientras, Dizzy Gillespie creía en una posibilidad de acercamiento, incluso al *bebop*, por las masas de audiencia si se ejecutaba con una actitud bailable; esto era precisamente lo que Charlie Parker criticaba en él: "Charlie Parker, on the other hand, criticized for Gillespie being too commercial: "Diz has an awful lot of ideas when he wants to, but if he stays with the big band he'll forget everything he ever played" (Levin y Wilson, apud. Mazman, 2009: 50). Charlie Parker no entiende cómo puede primar para

Gillespie la idea de entretenimiento ante la idea de lo artístico. Ocurre que no es exactamente eso. Más bien, para Gillespie, la propia música sería el camino de hacerse entender mutuamente:

The bebop trumpeter Dizzy Gillespie's words also highlight this articulation between civic militancy and bebop: "Within the society, we did the same thing we did with the music. Artists are always in the vanguard of social change, but we didn't go out and make speeches or say, 'let's play eight bars of protest.' We just played our music and let it go at that. The music proclaimed our identity; it made every statement we truly wanted to make (Mazman, 2009: 52).

El *bebop* es una respuesta radical que presenta su perspectiva sin contemplaciones y, en este sentido, sin rodeos: Se trata de un manifiesto de "los términos de una conciencia afroamericana" que reivindica su lugar:

However, I maintain my earlier conception that bebop did reflect changing political and cultural perspectives among African Americans in the 1940s, [...]. [...] one should keep in mind that bebop musicians did indeed refuse a racist discourse about their music and tried to redefine black performance artistry on their own terms as a sign of a new African American social consciousness (Mazman, 2009: 53-54).

Por cuanto el jazz es un manifiesto de la propia e intransferible identidad y cultura, el *bebop* representa una vuelta a las formas clásicas como con el *blues*, enalteciéndolas. Ocurre que en la visión de muchos como Baraka, la música puede ejercer de contramuro, de resistencia contra la opresión:

Indeed, it was the attitude or the stance that seemed to be the key to Baraka's idea of the blues impulse. He writes, "Parker's modern placement of blues is as classic as any Negro's and at least as expressive as Bessie Smith's. What changed was the address, the stance, the attitude. "While Baraka places the blues at the centre of black music and proposes a historical continuum of African American musical tradition, he represents the blues and bebop as the "authentic" black music genres that can only function through resistance and protest against the oppressive American culture. (Baraka, apud. Mazman, 2009: 56).

De este modo, Charlie Parker y Bessie Smith son algo más que músicos; son símbolos sociales y políticos. Son referentes para una comunidad social que sabe reconocerse en la confrontación y la otredad:

Emmanuel S. Nelson writes that "self-discovery is never an entirely private battle; it can be achieved only in spiritual communion with others". Thus, one can only understand oneself through a dedicated and sympathetic understanding of the other," (Mazman, 2009: 61).

Martin Luther King Jr. once stated, "I cannot reach fulfillment without `thou. The self cannot be self without other selves", and one of the SNCC representatives spoke of seeking "a community in which man can realize the full meaning of the self which demands open relationships with others". Richard King also reminds us that the creation of a new free self for an African American "was not the result of individual but collective action" (King, apud. Mazman, 2009: 148).

La otredad implica una idea de libertad colectiva. Es una comunidad que lleva décadas luchando –literalmente en las guerras civil y mundial- por una prometida liberación que no llega a cumplirse jamás. El *bebop* es el resultado de una actitud que cambia las cosas de lugar dejando de creer en falsas promesas democráticas, en las máscaras de occidente:

[...] bebop music was part of the new attitude that challenged the status quo. "When Bebop began in the 1940s, America was in a similar position to what it had been in the 1920s. A war had been fought to free the world (again) for democracy; and once again, African Americans had participated and had assumed that this "loyal" participation would result in new rights and new levels of respect. When, once again, this did not appear to be happening, a new militancy developed in the African American community. Bebop was part of this attitude" [Savery, 1992] Amiri Baraka saw bebop in the context of "the sense of resentment" that African Americans felt during World War II, when they still could not gain equal rights in the United States, even though many African Americans fought against Nazis and their fascist ideologies in Europe (Mazman, 2009: 63).

En este sentido, el *bebop* es parte de una actitud radicalizada bajo la tensión opresiva y así el jazz ejecuta la libertad colectiva y asienta la identidad marginal sincrética que parte de la otredad, de las alternativas al statu quo que se unen en un crisol cultural de raíz africana:

Jazz music played a significant role in creating that new African American self because of its already established integrationist sub-cultural nature. Although jazz music remained an essentially marginal form of popular culture and the race relations in mainstream society stayed rather unchanged in general, jazz clubs and other social spaces indeed accommodated various kinds of crossracial interaction between audience members and musicians, creating significant examples of resistance to segregation and embodying a sense of what King terms "freedom as collective liberation (Berlin, 1969: 100). Therefore, jazz provided a place for the production of alternative and oppositional identities.

In these respects, we can say that the quest for freedom in jazz between the late 1950s and the early 1960s reflected the mood of the Civil Rights Movement, representing jazz's subcultures of integration, interracial cooperation and a nonviolent spiritual belief in justice. The very idea of jazz was pluralistic, and many jazz musicians explicitly defined their music as a symbol of integrationist freedom within America. Hard bop saxophonist Sonny Rollins talked about jazz and its meaning for freedom:

"Jazz has always been a music of integration. In other words, there were definitely lines where blacks would be and whites would begin to mix a little bit. I mean, jazz was not just a music; it was a social force in this country, and it was talking about freedom and people enjoying things for what they are and not having to worry about whether they were supposed to be white, black, and all this stuff, Jazz has always been the music that had this kind of spirit. Now I believe for that reason, the people that would push jazz have not pushed jazz because that's what jazz means. A lot of times, jazz means no barriers" (Rollins, apud. Mazman, 2009: 149-150).

Aquí nace una diferencia engendrada a conciencia por las diferencias sociales y aún más por el intento de apropiamiento de su música por parte de músicos blancos que se hacen con la escena y la proclaman como suya monetizándola en la industria musical. El *bebop* iba a ser mucho más complicado de copiar por parte de los músicos que no contaran con una clara tradición africana imposible de trasladar: la cultura africana se resiste una vez

más a diluirse en apropiamientos hegemónicos a través de su lenguaje, canalizador de su origen más antiguo:

Savery argues that, "in African American culture, bebop is as significant as the Harlem Renaissance, " being "a revolt against the way African American music had been taken over, and diluted, by whites (Savery 1992 :170). Thus, bebop music was created for economic reasons as well. Before World War II, the jazz-oriented swing bands occupied most of the music industry and white jazz musicians, Paul Whiteman and Benny Goodman, were given the name "The King of Jazz" and "The King of Swing" respectively (Sidran, 1971: 184). Further, many African American musicians were paid much lower salaries than their white counterparts. Therefore the evolution from traditional jazz to bebop was also in part due to the need to create a music that would be too complicated for white musicians to duplicate and from which they would not therefore gain financial reward.⁴³ As Grover Sales puts it, "Bebop was a natural by-product of this smouldering resentment against white copycats getting rich off black music" (Sales, 2000: 131). Moreover, Baraka points out that bebop music and style represented an "anti-assimilationist" challenge not only to the mainstream US society and its political and economical contractions but also to the African American middle class and their values (Mazman, 2009: 65-66).

En este ambiente es donde se le recrimina a Louis Armstrong que divierta a los blancos desde que se uniera en Chicago a la banda de Fletcher Henderson en vez de gritarles a la cara "libertad" como hace Charlie Parker declarando en inmediatez su identidad afroamericana. Hay una división de actitudes más allá de que Louis tenga más asimilada la idea de integración, una división estética: Louis jamás perderá la melodía; Parker estira los límites, lo quiere todo y ya nada podrá detener la inminencia de una revolución:

He was seen as "Uncle Tom" and "the white man's nigger" by some of the bebop musicians" (Richard, N, 1984). "For instance, in his autobiography Dizzy Gillespie writes: "Louis Armstrong couldn't hear what we are doing. Pops wasn't schooled enough musically to hear the changes and harmonics we played... I

⁴³ Mazman reseña en anotación: "Mary Lou Williams attributes to Thelonious Monk: "We'll never get credit for what we're doing... We're going to create something that they can't steal because they can't play it. " Cited in Nat Shapiro and Nat Hentoff, Hear Me Talkin' to You, p. 340-341."

criticized Louis for other things, such as his "plantation image." We didn't appreciate that about Louis Armstrong, and if anybody asked me about a certain public image of him, handkerchief over his head, grinning in the face of white racism, I never hesitated to say I didn't like it. I didn't want the white man to expect me to allow the same things Louis Armstrong did"

"Moreover, Armstrong himself disliked and spoke negatively of bebop music and musicians. ... them rebop boys, they're great technicians. Mistake - that's all rebop is. Man, you gotta be a technician to know when you make them... New York and 52nd street - that's what messed up jazz. Them cats play too much - a whole of notes, weird notes... most of the so-called modern music I heard in 1918. That stuff means nothing. You've got to carry the melody (Mazman, 2009: 70).

Armstrong no estaba exento de crítica social, pero era más tenue, no tenía la forma de una reivindicación social de necesidad inmediata. Sus versos dicen: "my only sin/ is in my skin, what did I do/ to be so black and blue?". Es un sentido más melancólico, lejos del revolucionario. Como dato puede tomarse en cuenta que incluyó su protesta abiertamente contra el gobernador de Arkansas ante la prohibición de niños negros en las escuelas, aunque también fue utilizado por el gobierno como bandera de su democracia allá en el extranjero como marca o publicidad para fines bélicos y colonialistas. Su relación era disciplente con el marketing democratizador de la guerra fría:

The ways in which Cold War diplomacy used the arts, and particularly jazz, to promote an image of America, as the land of unique freedoms has been well documented lately, but it is an important backdrop to the revisions of the 1960s (Mazman, 2009: 144).

En Ghana, según reseña Mazman, sirva como ejemplo su interpretación de "Black and Blue" donde en mitad del tema interrumpe para decir: "I know it now. I came from here, way back. At least my people did. Now I know this is my country too" (Raymond, 1969: 241). Tiene conciencia de su origen pero reivindica su lugar propio. A nivel técnico empatiza aportando su legado musical del *scat*, de clara raíz lingüística oral, a lo que hoy ya es tradición del jazz:

Armstrong was one of the important innovators in the jazz tradition along with the contribution of his unique improvisational style on the recording sessions of Hot Five and Seven he introduced scat singing, which is vocalizing as employed by many jazz singers who create the equivalent of an instrumental solo using only the voice. According to the legend, Armstrong dropped the lyric sheet while singing during his recording of "Heebie Jeebies" in 1926.^{58A} Armstrong's scat singing not only influenced singers like Sarah Vaughan and Ella Fitzgerald, but also the singing of Dizzy Gillespie and Charlie Parker during the rise of *bebop* in New York (Mazman, 2009: 77).

Ahora comienzan estudios más serios de jazz en la academia donde, poco a poco o por momentos, el racismo desaparece o al menos deja de conectar el jazz a formas "primitivas" de cultura bárbara y salvaje lejos de considerarlo arte. El *bebop* enaltece al jazz y le otorga nuevas categorías: su lenguaje ya es, además de una identidad y una cultura, la expresión de su forma artística más elevada:

[...] the construction of *bebop* in high cultural terms made it easier to rescue jazz from its negative representation, as it had often been associated with primitivism and lower cultural values. The music was perceived as a "vulgar" and "low" popular form (rarely as an art), largely because of its strong link to African American culture, and an African heritage (Mazman, 2009: 71).

La situación social de miseria, pobreza y exclusión ayuda a retroalimentar la idea del jazz en múltiples representaciones negativas de las que el *bebop* ayudó a salir. Alrededor del jazz flotan los mitos y una decadencia que a menudo no era propia sino impuesta desde esa exclusión. Por ejemplo, el hecho de que el máximo exponente del *bebop*, Charlie Parker, fuera adicto a la heroína, nos acerca mentalmente al territorio de lo monstruoso y horrible; sin embargo, es justo reseñar que no fue este caso, el de Parker, ni el de otros muchos músicos adictos, un acto del vicio y de desgracia iniciado por ellos mismos: el caso de Parker inicia cuando tuvo un accidente en carretera y en el hospital le tratan durante meses con heroína como derivado de otros paliativos analgésicos opiáceos como la morfina en tratamientos paliativos contra el dolor, lo que era una práctica extendida como habitual por el sur de EE.UU. en ciertos hospitales y protocolos clínicos. El hecho es que, durante décadas, esto funciona como fuerte mecanismo desacreditador:

"What made bop strong is that no matter its pretensions, it was hooked up solidly and directly to the Afro-American blues tradition, and therefore was largely based in the experience and struggle of the black sector of the working class" [(Baraka, 1988)].

[...] the metaphorical potential that a bebop improvisation might represent the historical experience of racism, group solidarity, and a new development of African American expressive culture (Mazman, 2009: 84).

El *blues* tiene una función en la comunidad compartiendo la esperanza y el lamento, el día a día bajo la opresión. Es parte de la experiencia de la diáspora y la violencia de la segregación racial. El *bebop* será la evolución de dicha forma en términos immanentes y propios:

[...] the essentials of the blues idiom are present in bebop musicians reinvention of standardized compositions. As Savery points out, one main aspect of bebop was "renewed emphasis on the blues" [(Savery, 1992)].

[...] bebop was simply the latest evolutionary development in African American music and the form of the music was simply a response to the "artificial melody had made into jazz" by white big bands during the swing era (Baraka, apud. Mazman, 2009: 93).

La evolución es tan importante como la tradición en la cultura afroamericana. Lo que pervive en estos sustratos es que la expresión comunitaria con el jazz se acentuará más como tal conforme es compartida la empatía en un terreno común por el deseo de emancipación:

The art of the blues revives the community by allowing its members to share formerly private struggles... For Baldwin, the power of jazz lay not in the soloist's authority or even in the camaraderie across the bandstand: it was the music's capacity to suggest that collective emancipation as a kind of shared empathy (Saul: 2005:76).

Esto es lo que la crítica blanca no ha comprendido: más allá de la diferencia formal se establece la diferencia por la actitud expresada frente y a través del objeto:

The blues is an extremely important part of jazz. However, the way in which jazz utilizes the blues 'attitude' provided a musical analogy the white musician could understand and thus utilize in his music to arrive at a style of jazz music. The white musician understood the blues first as music. But seldom as an attitude, since the attitude, or world-view, was one that was not consistent with the making of jazz (Baraka, 1963: 153).

El *blues* es más que nada una actitud que pervive a través de las formas: “According to Mezzrow (1946: 234), jazz was always about rebellion, a rejection of middleclass respectability those chumps who have to rise and shine each morning, slaves to the alarm clock” (Mazman, 2009: 105). Una actitud que evoluciona y se mueve en distintos estilos que responden a una misma estética y a una común ética:

[...] Broyard divides the history of jazz into three periods; the blues, jazz and bebop, and he associates these stages with Picasso's works, which are also often categorized into "periods. " According to Broyard, the blues is the equivalent of Picasso's "blue period": "it dealt with lives that were sad, stark, and isolated " (Broyard, 1948:724) Jazz was like the early analytical cubism of Picasso, and bebop is the third period, namely "synthetic cubism. " For Broyard, bebop represents the hipster's desire not "to be regarded as a primitive. "(ibid, p. 724.) With the bebop era, "all the best qualities of jazz - tension, elan, sincerity, violence, immediacy - were toned down." (ibid, p.724-725.). Shelby Steele has argued that "the source of Ellison's existentialism is not Sartre or Camus, but the Afro-American blues (Steele, 1976: 161)" (Mazman, 2009: 121).

En muchas canciones está implícito el sentimiento reivindicativo desde la enunciación del título; por ejemplo *Freedom Suite* de Sonny Rolling se complementa años más tarde con lo que Max Roach añade a otro tema: *We Insist! Freedom Now Suite!* Muchas veces esta reivindicación desde los títulos, aún cuando haya letra y texto en el tema musical, significa el modo en que los autores siguen insistiendo, a pesar de que no les haga falta de modo inmediato para mostrar su versión de la historia norteamericana: “Triptych: Prayer, Protest, Peace” no es un tema con letra, pero la percusión de Max Roach y el canto, el lamento y los gritos de Lincoln transmiten la emoción que quieren comunicar (Mazman, 2009: 158).

Desde el jazz la comunidad negra mira las independencias de las colonias africanas y sus raíces en diáspora. Así es como Max Roach, por seguir con el ejemplo, se acerca a la música afrocubana con Ray Mantilla y Tomas Duvail, así como con el nigeriano Michael Olatunji (Mazman, 2009: 160). Roach y Lincoln fueron los primeros en reivindicar que la crítica del jazz requería una comprensión y entendimiento de la cultura afroamericana. Hay que establecer un nuevo acercamiento estético desde “The Black aesthetic”, para poder evaluar esta cultura y su arte desde la crítica que construye representaciones (Mazman, 2009: 164). “Integration in this country means assimilation for the Negro” (Lincoln, A. apud. Mazman, 2009: 165). Y añade Gitler:

Jazz was not just a music; it was a social forcé in this country, and it was talking about freedom and people enjoying things for what they are and not having to worry about whether they were supposed to be White, black, and all this stuff. Jazz has always been the music that had this kind of spirit (Gitler, 1985: 303).

El free jazz significa poner el acento técnico en la libertad bajo la apariencia de una ausencia de forma definida que trasmuta la ideología del Black Power y las tensiones en la relación entre arte y revolución (Mazman, 2009: 172):

The music is the result of the attitude, the stance... Once this attitude is delineated as a continuous though constantly evolving social philosophy directly attributable to the way the Negro responds to the psychological landscape that is his Western environment, criticism of Negro music will move closer to developing as consistent and valid an aesthetic as criticism in other fields of Western art (Baraka, apud. Mazman, 2009: 168).

Remember, Malcolm X had been murdered and most of us in the book were Malcolm's sons and daughters. And this was a period when `Revolution is The Main Trend In The World Today! 'In fact, it was Malcolm's murder that sent many of these artists out of the Greenwich Village and other similar integrated liberal arty `cool-out' zones to Harlem and other black communities to take up what we felt now are 'responsibility' in the Black Liberation Movement. In New York that was the setting up of the Black Arts Repertory Theater School on W130th St and Lenox Ave in Harlem...We wanted an art that was

Revolutionary. As revolutionary as Malcolm X or the new African revolutionaries (Baraka, apud. Mazman, 2009: 169).

Aparece un movimiento de las artes negras que buscan “the New Black Music” o “the New Thing” (Mazman, 2009: 170). Nos dice Mazman que para Baraka en *Black Music* los músicos del *free jazz* representan los poetas del nacionalismo negro, mostrando al mundo cómo viven ellos mismos su negritud (Mazman, 2009: 172):

The Black Arts Movement extended from the mid-1960s to the early-1970s. Defining itself in opposition to the Harlem Renaissance or more immediately to Civil Rights integrationism and deeply rooted in black cultural nationalism, the Black Arts writers represented themselves as the artistic wing of the Black Power Movement. Amiri Baraka and Larry Neal viewed Black Art's purpose as the political and cultural liberation of African American people from White racism. The movement also supported the idea of a black art market that was independent of white ownership. African Americans had considerable presence as editors and reviewers, and African American musicians started to run their own record companies (Mazman, 2009: 170).

Mazman señala que la música se utilizó como respuesta artística y sociopolítica a un clima específico económico y social. Busca la liberación de las reglas con énfasis en la expresión individual y la improvisación colectiva (Mazman, 2009: 173):

Freedom music to me represents the younger musicians getting tired of the establishment. The establishment to me is chord progressions and thirty-two bar form. The student radicals are like the freedom jazz players who want to by pass most of the present standards for playing a tune... In 1959, when Ornette Coleman hit New York, he predicted this social change musicall... Freedom has its place in music and it is as valid as black power [...] (Carter, apud. Mazman, 2009: 173).

[...] the Black Arts writers deliberately tried to re-establish or even invent ties with their African heritage in order to formulate new cultural identities. In this respect, they represented jazz as a total "black" creation opposing the post-WW-

II discourse in jazz writing, which characterized jazz as an American art form (Mazman, 2009: 178).

Es John Coltrane el que redefine radicalmente el concepto de espiritualidad y conciencia. Esta religiosidad se rastrea sobre todo en los discos *A Love Supreme* (1964), *Ascension* (1965) y *Meditation* (1965); aunque su sentido de universalidad no se reduce solo a una conciencia espiritual o implicada con la comunidad universal humana, sino también desde la música en sí. Así Coltrane, entre otros, es reacio a utilizar términos que clasifiquen su música porque no la entiende alejada o restringida de espíritu en sí misma:

As his wife Alice Coltrane states: "I asked him what it was that he was doing in music. These are his exact words: he said, 'I am looking for a universal sound.' At that time I didn't understand him fully, but I think what he was trying to do in music was the same thing he was trying to do in his life. That was to universalize his music, his life, even his religion. It was all based on a universal concept, all-sectarian or nonsectarian. In other words, he respected all faiths, all religious beliefs. In music it was the same way too, because he had such a combination of concepts and ideas, some interwoven each other (Coltrane, A, apud. Mazman, 2009: 184).

CAPÍTULO IV

Música, flecha de aire; un pájaro ya herido
canta, y es lo que oímos. El canto nos devuelve
apenas al sonido primordial, a lo que atisba
el cazador, arriba, en lo más alto,
solo, víctima de su víctima, desterrado
(Cortázar, 2005: 65).

“Orfeo es la música, no es poema”
(Cortázar, 1984 : 18).

“- No, Rey; los poetas no escribimos para que se nos entienda.
- Entonces, ¿para qué?
- Sólo por la melodía”
- (Tagore apud. Cortázar, en Alazraki, 1994: 126).

I. OTREDAD, ORALIDAD COMO SUSTRATO.

CORTÁZAR Y EL SINCRETISMO.

Cortázar mismo ayuda a la crítica explicando que para él su obra responde a tres etapas. La primera tiene la estética como centro, la segunda una metafísica, para desembocar en la tercera, un centro histórico (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 16).

José Miguel Oviedo destaca de Cortázar el uso simbólico que hace de la música, además de la semejanza en términos de composición y estructura entre los patrones del jazz, sus modos de proceder y la actitud de la escritura de Cortázar, por lo que hay en ella de improvisación, de forma abierta y de instinto (Oviedo, 1975 :17-31):

En nuestras provincias centrales y norteñas existe una larga tradición de cuentos orales, que los gauchos se transmiten de noche en torno al fogón, que los padres siguen contando a sus hijos, y que de golpe pasan por la pluma de un escritor regionalista y, en una abrumadora mayoría de casos, se convierten en pésimos cuentos. ¿Qué ha sucedido? [...] Cuando uno los escucha de boca de un viejo criollo, entre mate y mate, siente como una anulación del tiempo, y piensa que

también los aedos griegos contaban así las hazañas de Aquiles [...] (Cortázar, en Alazraki, 1994: 379).

García Canclini nos cuenta que cuando la prosa de Cortázar alcanza la cima del lenguaje argentino, se mezcla con otros contextos de desterrados como él: "Cuando había aprendido a hacerla y describirla de un modo deslumbrante brotado de la amistad con "nuestro hermoso, inteligente lenguaje oral", se fue a París, donde conoció historias de exiliados como Johnny [...]" (García Canclini, 1968: 17). El mismo Cortázar habla de escritores en Argentina que "se han puesto a escribir hablado" y que, en el mejor de los casos, es la asimilación del habla porteña y la transmisión de una voz: porque la oralidad implica hablar desde una subjetividad propia que es transmitida en formatos propios:

[...] ahora es el momento en que los contenidos culturales, tanto de orden intelectual como político, ético o estético, se ahonden en la conciencia popular gracias a ese mecanismo de transmisión de individuo a individuo y de grupo a grupo, allí donde el que sabe algo esté dispuesto a comunicarlo y a hacer de toda cultura individual una cultura compartida (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 360).

Respecto a las formas de transmisión de la cultura distingue entre "escribir hablado" y "escribir como se habla", refiriéndose de nuevo a la distancia entre los signos y las cosas (Alazraki, 1994: 90). El habla tiene función histórica conforme intermedia entre los sujetos:

[...] el punto más alto que ha escalado el hombre buscando saciar su sed de conocimiento y de comunicación, es decir, de avanzar positivamente en la historia como ente social, y de ahondar como individuo en el contacto con sus semejantes. Sin la palabra no habría historia y tampoco habría amor; seríamos, como el resto de los animales [...]. El habla nos une como parejas, como sociedades, como pueblos. Hablamos porque somos, pero somos porque hablamos. Y es entonces que en las encrucijadas críticas, en los enfrentamientos de la luz contra las tinieblas, de la razón contra la brutalidad, de la democracia contra el fascismo, el habla asume un valor supremo del que no siempre nos damos plena cuenta (Cortázar, 1984: 64).

La palabra es un puente a la otredad. En Cortázar, Oliviera y la Maga cruzan o queman los puentes según se encuentran o desencuentran: “Un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo cruzan. Un puente es un hombre cruzando un puente” (Cortázar, 1973: 27). *Rayuela* busca un sentido existencial perdido o a inventar. En este contexto, la Maga es el *desencuentro* -en palabras de Alain Sicard-, de una búsqueda que por cuanto de desencuentro tiene, es constante. La búsqueda representa todas las búsquedas existenciales, la utopía como arquetipo: “Y mirá que apenas nos conocíamos y ya la vida urdía lo necesario para desencontrarnos cuidadosamente” (Cortázar, 1963: 10).

La idea de los puentes y la posibilidad de encuentro en Cortázar tiene relación con los dos territorios que tantas veces divide como en *Rayuela*. A “este lado”, “del lado de acá”, Buenos Aires en veinte capítulos y “del lado de allá”, por donde comienza la novela, París en treinta y seis capítulos; el “cielo”, la “popa” en *Los premios*. En *Rayuela* será el jazz el puente principal, concentrado sobre todo entre el capítulo 10 y 18:

Por más que le gustara el jazz Oliviera nunca entraría en el juego como Ronald, para él sería bueno o malo, hot o cool, blanco o negro, antiguo o moderno, Chicago o New Orleans, nunca el jazz, nunca eso que ahora eran Satchmo, Ronald y Babs, Baby don't you play me cheap because I look so meek, y después la llamarada de la trompeta, el falo amarillo rompiendo el aire y gozando con avances y retrocesos y hacia el final tres notas ascendentes, hipnóticamente de oro puro, una perfecta pausa donde todo el swing del mundo palpitaba en un instante intolerable, y entonces la eyaculación de un sobreagudo resbalando y cayendo como un cohete en la noche sexual (Cortázar, 1963: 67-68).

No se sabe a qué lado es el exilio, podría parecer París, pero es quizás ya en Buenos Aires. Ante él, las palabras son como puentes uniendo en los exilios: “Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba ya a creer lo que habíamos sabido juntos” (Cortázar, 1951: 137). Siempre la incertidumbre de lo inalcanzable a priori: “[...] sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente” (Cortázar, 1951: 138).

Llegar a la utopía no es un imposible, sino la posibilidad de saltar a lo otro: “El diálogo entonces se nutre menos de las semejanzas que de las diferencias. Por el que la otredad del uno fecunda la conciencia del otro [...] (Alazraki, 1994: 259). En la diferencia con el otro está el descuadre de la conciencia propia y el contagio de la alteridad: “[...] ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, [...]” (Cortázar, 1962: 71).

En esta línea, la obra de Cortázar es una tentativa a tender comunicación y empatía desde los lugares de las minorías entre las que se incluye desde el otro lado: “Inventemos puentes, inventemos caminos hacia aquellos que desde muy lejos escuchan nuestra voz y la convertirán un día en ese clamor que echará abajo las barreras que hoy los separan de la justicia, de la soberanía y de la dignidad” (Cortázar, 1984: 136). Dice Alazraki que muchos de los cuentos de Cortázar se definen en este sentido en la búsqueda de una voz que enuncia realidad con autonomía propia:

[...] una voz a partir de la cual los personajes alcanzan una auténtica realidad y las situaciones se dibujan trazadas por el tono de esa voz. El don poético de Cortázar reside, precisamente, en mimetizarse hasta tal punto que dejemos de oír la voz del autor para oír solamente esa rescatada voz que el escritor se esfuerza por recuperar (Alazraki, 1994: 87).

El autor queda a un lado en la reproducción de una voz que emerge desde su conciencia más profunda; así el lenguaje ha de acompañar a esa voz siendo la presencia propiamente de ella: “El lenguaje deja de ser mero intermediario para convertirse él mismo en la presencia de esa voz que la narración busca configurar” (Alazraki, 1994: 130). Dice Cortázar que “en todo gran estilo el lenguaje cesa de ser un vehículo para la expresión de ideas y sentimientos y accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado” (Cortázar, 1967: 94).

También en la voz de Gardel reconoce primordialmente esa voz de sentimiento popular. Y respecto al jazz entiende esta alteridad del lenguaje: “El jazz no es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter”. En "Lucas, sus comunicaciones" dice:

Como no solamente escribe sino que le gusta pasarse al otro lado y leer lo que escriben los demás, Lucas se sorprende a veces de lo difícil que le resulta entender algunas cosas. [...] porque cree en una medida misteriosamente multiforme que en la mayoría de los casos cae como un traje bien cortado, [...] entre él y los demás se hará puente siempre que lo escrito nazca de semilla y no de injerto. [...] No se trata de escribir para los demás sino para uno mismo, pero uno mismo tiene que ser también los demás (Cortázar, 1979: 29-30).

La voz como presencia de lo enunciado. Alazraki lo ejemplifica con el teatro del siglo de oro, donde los dramaturgos usaban metros diferentes según el carácter dramático a interpretar (Alazraki, 1994: 132). La voz es el principio de alteridad y el principio compositivo de este modo en la literatura y en la música:

[...] pero queda *la voz*, el hecho no tanto estético como ontológico de la voz que canta; [...]. [...] la voz de Joan Báez, la voz de Louis Armstrong, la voz de Leontyne Price, la voz de Helga Pilarcik, son en cada caso una esencia única *hic et nunc*, [...] (Cortázar, 1969, II: 186 - 188).

La otredad es siempre un principio de inquietud, de misterio, parte en algunos relatos como "El perseguidor" de un extrañamiento de uno mismo: "Anoche se me ocurrió mirarme en este espejito... Realmente ese tipo no soy yo, en el primer momento he sentido claramente que no era yo" (Cortázar, 1959: 20). El extrañamiento se repite con la Maga que tantas veces es otra realidad, el otro lado de las cosas encarnado en una muchacha inocente e intuitiva:

Oliveira se siente siempre denunciado y atacado por la Maga porque la Maga, con toda su ignorancia, sus limitaciones y sus carencias intelectuales, ve intuitivamente mucho mejor que Oliveira. Eso Oliveira lo acepta muy mal; en ese sentido es profundamente machista y no le gusta nada que una mujer vea con mucha más precisión y exactitud algo que él está tratando de captar y que se le escapa por un exceso de razonamiento: la Maga va y pone el dedo ahí en una palabra (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 232-233).

La identidad se define en contrapartida a la alteridad. Dice Cortázar: “Solo en su isla, Robinson no es nada hasta que llega Viernes y le devuelve una razón de vida” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 284). Es la misma búsqueda existencial, ya sea del otro o del uno mismo:

El hombre que descubrió a los axolotl visitando el Jardín des Plantes, en seguida comprendió “que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos”. Consultó un diccionario, pero le pareció insignificante saber que era una especie mexicana de batracios (García Canclini, 1968: 26).

En esta búsqueda del otro y del uno hay un territorio de juego que a menudo en Cortázar toma forma de laberinto. El laberinto y sus representaciones, el barco, la ciudad..., conforman en sí mismos “itinerarios errantes”, son umbrales en los intersticios de la realidad, una transformación que busca y responde a un centro. Dice García Canclini que en *Rayuela* la realidad se deforma desde sus pilares:

[...] encontramos una inversión del procedimiento de *Bestiario*. En aquellos cuentos se partía de la realidad inmediata y luego se dejaba aparecer lo fantástico; *Rayuela* comienza estableciendo lo absurdo como realidad verdadera, y su fuerza vuelve irreal las conductas habituales (García Canclini, 1968: 47).

La óptica del revés de las cosas y el sistema de laberinto son constantes que aparecen y nos acompañan siempre en Cortázar. *Solamente un pulso herido que ronda las cosas del otro lado*, recuerda Cortázar a Lorca. (Cortázar, 1977). *Rayuela* es un tablón de direcciones como timón de navegación en los universos paralelos. Ofrece nuevas posibilidades novelescas por las que nace y discurre:

Rayuela comenzaba a crecer en forma silvestre, sin ningún plan preciso. No había esquemas ni estudio previo de caracteres. Todo se fue dando libremente, como una cristalización de vivencias, sensaciones y pensamientos alrededor de un núcleo central: el desarraigo y la cólera de un hombre excluido de su tiempo y de sí mismo (Shafer, 1995 : 128).

Más que antinovela es contranovela porque trata de ver más que la trama, el contacto entre autor y lectores. Con *Rayuela* la actitud del lector de novelas cambia. Ya no es más una actividad pasiva; sitúa al lector al nivel del escritor cuando tiene que escoger igual que ha tenido que hacer el escritor. Es una negación de lo cotidiano en pro de otras aperturas (Cortázar, 1977). Con *Rayuela*, las opciones se le presentan al lector como un igualamiento en ese primer contacto entre lector y escritor. El lector tiene que escoger ante las disyuntivas, como al escritor le ocurre cuando escribe (Cortázar, 1983). Cortázar es un transportador. En este sentido, Cortázar se inscribe en una línea reaccionaria y heterodoxa contra la tradición porque no busca imitar la realidad y recrearla, sino transformarla por la escritura y reestructurarla a través de la lectura. La obra es una vía de comunicación al otro para crear entre ambos una nueva realidad sin trucos:

Quiero decir que su excelencia literatura me repugna, o sea que me repugna la literatura. [...] porque aquí y allá doy con algún libro que no se puede clasificar de gran literatura, y que sin embargo no me da asco. Empiezo a sospechar por que: porque el autor ha renunciado a los efectos, a la belleza formal, sin por eso incurrir en el periodismo o la monografía disecada. Es difícil explicarlo, yo mismo no lo veo nada claro. Creo que hay que marchar hacia un nuevo estilo, que si querés podemos seguir llamando literatura aunque sería más justo cambiarle el nombre por cualquier otro. Ese nuevo estilo sólo podría resultar de una nueva visión del mundo. Pero si un día se alcanza, qué estúpidas nos van a parecer estas novelas que hoy admiramos, llenas de trucos infames, de capítulos y subcapítulos con entradas y salidas bien calculadas [...] (Cortázar, 1960: 241).

Lauro Zavala explica que según la teoría ternaria del laberinto, el sistema ontológico al que puede responder podrá ser un sistema circular, donde solo hay espacio para una verdad; arbóreo, con simultaneidad; o rizomático, si hay coexistencia de los dos sistemas anteriores. El laberinto permite la simultaneidad o la otredad sin necesidad de negación de unos elementos sobre otros y así permite la posibilidad de puertos a los que llegar en esa búsqueda que es la vida del hombre (Zabala, 2001: 23-30):

[la existencia humana plena] se realiza en un éxodo permanente, o sea en la búsqueda, en la creación infatigable, y en una relación honesta y profunda con

los otros es más que indicar una ruta que formular una ética; es contestar a la pregunta por el ser del hombre (García Canclini, 1968: 18).

Para García Canclini Cortázar: “También insinúa que el acceso al núcleo de la realidad no es lineal, que debemos recorrer un camino sinuoso, fatigante, y a cada momento enfrentar el riesgo de perdernos” (García Canclini, 1968: 28). La existencia supone posibilidades exponenciales que implican libertad y donde esa misma libertad “es fuente de incertidumbre [...] La posibilidad es siempre el desorden, la negación de las estructuras trazadas por la razón” (García Canclini, 1968: 29):

Habitante obstinado de zonas intersticiales, nada puede parecerme más natural que una ciudad, el bizcocho, la cerveza, San Adolfo y una música sean cinco en uno y uno en cinco; hay ya un antecedente por el lado de la Trinidad, y hay el *Car je est un autre* [...] (Cortázar, 1967, I: 80).

El imán y centro gravitatorio que rige la búsqueda es el extrañamiento. De este parte la creación artística que expresada en una morfología solo tiene un modo de enunciarse:

Toda música invita a un oído que no es el del músico; toda escultura, a un ojo que no es el del escultor; la arquitectura, además, invita a entrar en el edificio. Todas ellas dicen, a quien las recibe, algo (no un “sentimiento”, sino un misterio percibido) que solo puede decirse en ese lenguaje preciso (Buber, 1971: 25).

En este sentido Cortázar, como tantos otros lectores de su generación y otras en Hispanoamérica, experimenta un extrañamiento de la lengua española metropolitana. Por eso, en "Lucas, sus clases de español" ironiza sobre la homogeneización de la lengua española en lugar de celebrar la riqueza múltiple (Cortázar, 1979: 37). Este extrañamiento se encuentra también en *Acefalia*, donde un hombre sin cabeza –como alegoría de la libertad ideológica-, al recuperarla le es devuelto, a través del oído, el lenguaje por el que vuelve a estar preso.

Cortázar no busca una literatura al servicio de la razón y sus fines útiles, sino el cuestionamiento: “Para luchar contra el pragmatismo y la horrible tendencia a la

consecución de fines útiles” (Cortázar, apud. Curutchet, 1972: 73). Esto está representado en textos como "Lucas, sus luchas con la hidra", de siete a nueve cabezas que ha de ir matando, antes siendo ellas (Cortázar, 1979: 15). Y en "Lucas, sus desconciertos", Lucas pierde la cabeza pero no se permite el lado irracional ni ante la contemplación o, en este caso escucha del arte (Cortázar, 1979: 33).

La tradición y narrativa occidental europea es, además de impuesta, heredada por los escritores latinoamericanos por medio de las lenguas vehiculares coloniales. Frente a esto, Cortázar entiende la literatura desde el otro lado: “La literatura, como las otras expresiones de la cultura, es un hecho social que empieza por ir a la zaga de las corrientes del poder, Aristóteles detrás de Alejandro. El conquistador introduce una cultura, casi siempre sin proponérselo [...]” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 279). Esto se traduce en un consecutivo extrañamiento de una cultura que por haber sido trasplantada, es ya otra cosa:

[...] las literaturas latinoamericanas irrumpen en escena con una capacidad de autarquía que hubiera parecido impensable muy poco antes y que desde ahora será irreversible. [...]. Pizarro viene del exterior y aplasta a Atahualpa; César Vallejo viene del interior y aplasta cualquier poesía peruana basada en moldes exteriores. Cito nombres allí donde en realidad hay que citar pueblos; la pulsión de poder se origina ahora en [...] búsqueda de libertad y de identidad (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 280).

En este sentido Cortázar utiliza el mito para dar la vuelta a los principios de esta narrativa occidental. Extraña la narrativa occidental en el que ya es su propio idioma, el mismo que perfila sus límites en torno a una lógica y una razón desde las propias explicaciones alegóricas de la realidad de la antigüedad clásica mediterránea. Es esta una conciencia de diferencia, de alteridad y otredad desde la propia identidad.

El mito cumplía su función de explicación existencial, de la realidad, bajo un paradigma donde las coordenadas de la razón estaban en estado embrionario aún; el pensamiento mítico como etapa pre-razonante. Cortázar reelabora el mito del Minotauro para hablar de la incomunicación pudiendo mirar desde la otredad de los monstruos míticos, el “gran”

salto a lo otro, la enajenación. El cuento como catarsis de fantasmas y miedos sigue siempre en la raíz profunda de la creación de Cortázar. Incluso en mitad de la serenidad tiene pesadillas que se condensan en cuentos que produce imbuido y dictado en esa especie de *etat secund*, el cuento termina y él es el primer lector (Sicard, 1979).

Lo monstruoso es la realidad ajena a la vez que “la incertidumbre de nuestra naturaleza”. El Minitauro es el poeta encerrado por libre, por ser una amenaza al orden establecido (Harss, 1969: 264): “Salir a la otra cárcel, ya definitiva [...] Aquí era especie o individuo, cesaba mi monstruosa discrepancia. Sólo vuelvo a la doble condición de animal cuando me miras. A solas soy un ser de armonioso trazado” (Cortázar, 1949: IV). La mirada del otro sobre nosotros nos cambia. La otredad reconfigura la identidad, supone nuevas morfologías.

En su relación con la otredad destaca el tratamiento a lo animal. Dice Alazraki que toda su obra “está recorrida por animales que “miran lo que todavía no sabemos ver” (Alazraki, 1994: 265). Explica Cortázar que gran parte de lo que pensamos de los animales son autoconceptos del hombre transpolados al otro a modo de imposición perceptual. En "Lucas, sus intrapolaciones", habla de cómo los animales actúan por instinto y cómo Lucas piensa que su propia inteligencia y sus propios actos no son tan diferentes de los del pulpo, a pesar de su conciencia: "es un mecanismo que su conciencia cree comprender y controlar" (Cortázar, 1979: 32). La forma de auto-explicarnos al otro, lo que no alcanzamos a entender y se nos hace insoportable:

De hecho nadie puede saber qué es un animal, en parte porque nadie puede saber lo que es cualquier cosa (Kant dixit) y además porque parece imposible considerar a un animal sin superponerse antropomórficamente a él, de donde se siguen las opiniones de mi tía sobre la maldad de los pumas y las de mi prima sobre la envidia de los gatos o la clarividencia agorera de las lechuzas (Cortázar, 1978: 39).

Igualmente dice Cortázar, el “animal se mueve fuera del tiempo”; porque es un concepto que le sobreponemos nosotros en el sueño del entendimiento de la razón que se ha inventado las categorías del tiempo y el espacio para poder categorizar confortablemente:

El tiempo del escritor: diacronía que basta por sí misma para desajustar toda sumisión al tiempo de la ciudad. Tiempo de más adentro o de más abajo; encuentros en el pasado, citas del futuro con el presente, sondas verbales que penetran simultáneamente el antes y el ahora y los anulan (Cortázar, 1967: 67).

Así, siguiendo con el Minotauro vemos cómo voltea los esquemas del mito. El monstruo es simplemente el otro incomprendido e incomunicado, confundido con lo que no es en realidad y relegado a los márgenes en un ostracismo de incompreensión:

[...] si me decidiera a negarte mi muerte, libraríamos una extraña batalla, tú contra el monstruo, yo mirándote combatir con una imagen que no reconozco mía [...] ¿No comprendes que estoy pidiendo que me mates, que te estoy pidiendo la vida? (Curutchet, 1972: 14).

Le da otra lectura al mito en la que la soberanía resulta ser la opresión, los monstruos los poetas encerrados y la muerte viene a presentarse como liberación; ¿podría un escritor europeo moverse en la tradición occidental de este modo?:

[...] con esa irreverencia, con ese desenfado, con esa audacia [...] Para tomarse esas libertades hay que estar *afuera* de esa tradición, hay que ser *subdesarrollado*. Borges, como Darío, adultera, transforma, manipula a su voluntad y sin el menor embarazo conceptos, mitos, sistemas que un europeo no puede dejar de tomar en serio sin negarse a sí mismo (Vargas Llosa, apud. Curutchet, 1966: 11).

En muchos cuentos de Cortázar predomina el personaje como ser desterrado y extrañado en una realidad que funciona sobre otras categorías que le son ajenas. La fantasía remite de inmediato a la realidad, no es una evasión. Es el territorio de lo expulsado y olvidado:

La fantasía, lo fantástico, lo imaginable que yo amo y con lo cual he tratado de hacer mi propia obra es todo lo que en el fondo sirve para proyectar con más claridad y con más fuerza la realidad que nos rodea. [...] fantasía en un escritor [...] es su arma más poderosa y la que le abre finalmente las puertas de una

realidad más rica y muchas veces más hermosa (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 108).

En este sentido hay una evolución de *Bestiario* a *Las armas secretas*. El tema va paulatinamente centrándose en los personajes, en su cotidianeidad, donde el otro lado está instalado en el centro mismo, sin tener que evocar lo fantástico como algo fuera de la realidad habitual, sino en los inmediatos márgenes de ella. Si el primero se ocupaba de la fantasía en un primer grado, el segundo planta otras formas de razonamiento instaladas en plena realidad. Otra dimensión de la lógica:

De chico le fascinaron los cristales, materia sólida a través de la cual se trasparenta y a veces se desdobra y se multiplica la realidad. Su escritura supo respetar esa fascinación temprana y nos legó una forma de espiar lo invisible (Valenzuela, 2014: 2).

Presenta la realidad como crisol, como múltiple y compleja, compuesta por todas las categorías y perspectivas; aún más, por todos los opuestos que, al punto que se anulan como tales, reside en su encuentro la utopía:

Si me matas –le dice el Minotauro a Teseo- “tú te disminuirás, al conocerme serás menos, te irás cayendo en ti mismo, como se van desmoronando los acantilados y los muertos”. “Al menos estarás callado”, le contesta el héroe. “Sí –responde el Minotauro-, para dejarte oír. Te quedarás aquí, solo en los muros, y allá dentro el mar (Cortázar, en García Canclini, 1968: 21).

Si acaso no fuera lo monstruoso revolucionario per se, siempre lo es la vuelta que le da Cortázar a las lecturas tradicionales: “Hamlet no duda: busca la solución auténtica y no las puertas de la casa o los caminos ya hechos, [...]. Quiere la tangente que triza el misterio” Por eso los monstruos como “un gran salto hacia lo otro” (Cortázar, 1962: 81). “Los monstruos son quienes nos abren la libertad, nos revelan los jardines sin llave”. Son el otro lado. El Minotauro, sigue García Canclini, es el ser distinto y libre: “el poeta que debió ser marginado de la sociedad para que no siguiera amenazando sus convenciones. El

Minotauro simboliza, además, lo monstruoso que se nos opone, la frontera del poder y el conocimiento del hombre. Matarlo equivale a conocerlo” (García Canclini, 1968: 21).

Desde el giro de perspectiva de lo monstruoso en "Relaciones sospechosas" presenta a Jack el destripador contextualizado en una Inglaterra de miseria absoluta donde Jack viene a cumplir una función revolucionaria: “[...] por muy horribles que fueran los crímenes del Ripper, parecen obras de beneficencia frente a este hipócrita genocidio que en tantas partes del mundo está lejos de haber cesado; y por eso, en mi mundo figurado, Jack sigue ahí para destripar a la reina Victoria [...]” (Cortázar, 1967, II: 103). Compara esto a la crítica de una sociedad que se escandaliza en la ficción siendo impasible a la realidad inmediata: “[...] la ciudad de Düsseldorf, que tiembla ante los repetidos asesinatos del vampiro, tolera impasible las palizas de los nazis a los judíos, las primeras destrucciones de bibliotecas, [...]” (Cortázar, 1967, II: 104).

II. JAZZ Y LITERATURA: EN CORTÁZAR.

Algunos autores se acercan al jazz, la improvisación y las variaciones sobre el tema como parte de su contestación al *mainstream* de los medios. Otros a lo largo de la historia han relacionado siempre el jazz con la locura y el caos, un orden otro, desde luego, unas reglas de juego diferentes a las occidentales tradicionales. Tal vez porque nace en la esclavitud y llama a la rebelión y liberación. Otros escritores se acercan al universo del jazz por la actitud, que es el nexo de unión que explica cómo funcionan las comuniones en el jazz. Lo que supone, en primera instancia, una actitud frente al lenguaje como ocurre con Jack Kerouac y Cortázar:

Kerouac is attracted to jazz as part of his rebellion against the cultural and literary establishment (Panish, 1997: 57). As Kerouac argues in his essay, "Essential of Spontaneous Prose" (Kerouac, 1953: 58), the writer should allow language to spill out without regard for rules by using jazz as the guiding principle for this spontaneity. Kerouac explains the bond between jazz and the idea of "spontaneous prose" in detail in an interview: "jazz and bop, in the sense of a, say, a tenor man drawing a breath and blowing a phrase on his saxophone, till he runs out of a breath, and when he does, his sentence, his statement's been

made... that's how I therefore separate my sentence, as breath separations of the minds (Weineich, 1997: 9).

Kerouac liga su literatura en algunos momentos al jazz por el "procedimiento" de los tiempos del discurso en referencia a las comas gramaticales. La retórica ortodoxa es repudiada por estos autores:

Procedure Time being of the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, blowing (as per jazz musician) on subject of image. Method: No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas-but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between out blown phrases). (Kerouac, 1953: 57).

Dice Picon Garfield que el jazz es “el dechado de la imaginación sin límite”, y que Cortázar pronto separa su camino de los surrealistas que buscan más en las “formas plásticas y literarias del arte” (Picon Garfield, 1975: 93). Pedro de la Hoz, dice que “la libertad como una utopía en los dominios del jazz” escapa muchas veces a la crítica metódica (de la Hoz, 2014).

Algunos críticos literarios han querido ver en el jazz un paralelo de la escritura automática; pero si bien en el jazz puede darse lo que sería su correspondencia a la escritura automática de los surrealistas, no significa esto que sea música automática ni surrealista. A Cortázar le llega el jazz con su forma de lenguaje oral en primera instancia y lo que él supone análogamente: la improvisación:

Y un buen día descubrí el jazz [...] aparece como tema en muchas cosas que he escrito, desde “El perseguidor” hasta largos capítulos de *Rayuela* y otros textos donde está en el centro de la cosa. El jazz tuvo una gran influencia en mí porque sentí que contenía un elemento que no contiene la música que se toca a partir de una partitura, la música escrita: esa increíble libertad de la improvisación permanente. El músico de jazz toca creando él mismo a partir de una melodía dada o una serie de acordes y, si es un gran músico, nunca va a repetir una improvisación, siempre buscará nuevos caminos porque eso es lo que lo divierte.

El elemento de creación permanente en el jazz, ese fluir de la invención interminable tan hermoso, me pareció una especie de lección y de ejemplo para la escritura: dar también a la escritura esa libertad, esa invención de no quedarse en lo estereotipado ni repetir partituras en forma de influencias o de ejemplos sino simplemente ir buscando nuevas cosas a riesgo de equivocarse. También un músico de jazz tiene malos momentos y pasajes que son muy pesados, pero de golpe puede saltar nuevamente porque está trabajando en un clima de total y absoluta libertad (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 156).

Pero igual que el surrealismo, “con el jazz se sale de la costumbre, se entra en otro tiempo y se intuye otra realidad límite” (Picon Garfield, 1975: 94). Es el mismo *homo ludens* de Huizinga: se escribe para crear experiencia inusitada respondiendo al esquema platónico de que la verdad libera: “La tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable” (Cortázar, 1969: 42). Así Cortázar busca esa verdad realizando variaciones por las grietas surgidas de entre los elementos estables de la realidad como también lo aprendiera con Jean Cocteau en *Opio*:

El problema central para el personaje de *Rayuela*, con el que yo me identifico en este caso, es que él tiene una visión que podríamos llamar maravillosa de la realidad. Maravillosa en el sentido de que él cree que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana pero que por esa serie de equivocaciones [...] ha quedado enmascarada detrás de una realidad prefabricada, con muchos años de cultura, una cultura en donde hay maravillas, pero también hay profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. Para el personaje de *Rayuela* habría que proceder por bruscas irrupciones en una realidad más auténtica (Cortázar, apud. García Flores, 1967: 11).

Para Cortázar esta es la realidad trascendente, siendo la cotidiana una máscara: La Gran Costumbre queda representada en "Amor 77": “Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son” (Cortázar, 1979: 103). El jazz comparte con el

surrealismo una empatía en estéticas que buscan el otro lado de la realidad u otras realidades en un terreno de libertad y utopía:

- La música, el jazz, concretamente es para Johnny/Charlie un instrumento de búsqueda de una realidad otra ¿por qué?
- 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 sentido –no solamente a la comunicación de placer o de estados de ánimo-; a la comunicación de ciertas dimensiones de la realidad (Cortázar, apud. González Bermejo, 1978 : 107).

La música comunica en otros códigos. El jazz permite viajar en el tiempo y el espacio “aunarnos con el otro, rebasar fronteras, caminar libres en el recuerdo montados sobre un común anhelo de libertad” (Peyrat, 2011: 61). *La vuelta al día en ochenta mundos*, como título lo explica precisamente así:

A mi tocayo debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg, Esq. Una noche en que Lester llenaba de humo y lluvia la melodía de Three Little Words, sentí más que nunca lo que hace a los grandes del jazz, esa invención que sigue siendo fiel al tema que combate y transforma e irisa. ¿Quién olvidará jamás la entrada imperial de Charlie Parker en *Lady, be good?* (Cortázar, 1967, I : 7).

En ese libro hay muchas claves del jazz. En "Morelliana, siempre" dice que “ese momento en que Charlie Parker echa a volar *Out of Nowhere* es un sentimiento exaltante de verdad, prueba de reconciliación” (Cortázar, 1967: 32):

Cuando quiero saber lo que vive el shamán en lo más alto del árbol del pasaje, cara a cara con la noche fuera del tiempo, escucho una vez más el testamento de Clifford Brown como un aletazo que desgarrar lo continuo, que inventa una isla de absoluto en el desorden. Y después de nuevo la costumbre, donde él y tantos más estamos muertos (Cortázar, apud. Garfield, 1975: 94).

Ocurre que en Argentina, la literatura europea que se leía empezó a dejar paso a la estadounidense y con ella Latinoamérica sigue sumando influencias y experiencias; “Durante la segunda guerra mundial la corriente europea disminuyó un tanto por razones evidentes pero fue automáticamente reemplazada por la literatura norteamericana de moda; lo importado siguió siendo prioritario” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 281). Cortázar ve como Latinoamérica se impregna de la gran literatura norteamericana en este momento y de la cultura del cine y el jazz estadounidense:

[...] tradujeron y propagaron la obra de casi todos los escritores importantes de este país, desde Emerson y William James hasta Edgar Allan Poe, Hawthorne, Melville, Walt Whitman, Mark Twain y tantos otros, y ya en nuestros tiempos asimilaron a veces demasiado obsesivamente a los escritores de la talla de Hemingway, Faulkner y Scott Fitzgerald, sin hablar de esa literatura indirecta que significa el cine norteamericano, y de la atracción de su música más admirable, quiero decir el jazz (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 345).

Esto no lo entiende ya solo como una estrategia geopolítica, sino como “la inevitable irradiación” de unas culturas y otras; así la imagen cultural del norte es asimilada, también desde el idioma por parte de las “clases más favorecidas” que dejaban de estudiar francés para estudiar inglés. Pero en esa irradiación y por más elementos por los que se deja permear Latinoamérica, siempre emerge una diferencia en lo aprendido y en base a su propia identidad:

Nuestra mejor literatura de ficción, que a diferencia de la norteamericana en su conjunto hace de la ficción un trampolín para proyectar en primer plano una realidad que nada tiene de ficcional, es hoy en día el espajo más nítido y fidedigno de la larga y dura lucha de muchos pueblos latinoamericanos para ahondar en su identidad, para descubrir sus raíces auténticas [...] (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 346).

La música en la tradición literaria inglesa se deja rastrear ya desde el romanticismo inglés. Lo que sumado a la propia forma lingüística de la lengua inglesa, que de por sí y por la presencia del fonema Schwa /ə/ tiene un marcado carácter rítmico, explican

acontecimientos en esta tradición como Dickens; quien “fue siempre un maestro en el arte de rimar sus novelas como un músico gradúa y alterna los ritmos de una sonata para exaltarnos por contraposición” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 293).

La tradición europea y la ya estadounidense llegan a Cortázar siendo este un escritor –y primeramente un lector–, muy sensible y educado en lo musical. Él mismo lo afirma:

Cuando empecé a escribir los primeros balbuceos a los diez, once años, era un momento en que ya escuchaba música continuamente y el sentido del ritmo y de la melodía, todo lo que la música abría en mí desde el comienzo, se manifestó en lo que escribía porque incluso de manera muy ingenua, como un niño, buscaba formas musicales también ingenuas en lo que escribía. Yo mismo me delataba porque trataba de imitar melodías por escrito; con hermosas palabras, con acentos que subían y bajaban, andaba buscando ritmos sacados directamente de la música, cambié, por supuesto, y entré en otra manera de sentir lo musical pero eso no se perdió, se mantuvo siempre (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 155).

Tocó el piano clásico de los ocho años hasta los trece. A Jacques Chesnel le dice que podía tocar algo de Chopin y algunas fugas de Bach (Chesnel, 1977 : 12), que seguro que aprendió de su tía, a la que recuerda “fanática” de ambos. También de niño estudia algo de clarinete en el contexto familiar. Más tarde, ya adulto, intenta con la trompeta y el saxofón, pero finalmente desiste por la imposibilidad de constancia diaria para la preparación de los labios (Guerrero Martinheitz, 1973). Pero “¿Qué sé yo de las sucesiones de séptima dominante o de los acordes de novena [...]?” (González-Bermejo, 1978 : 107):

Debo declarar —no tanto a ti, sino a eventuales lectores— que mi cartel no te enfrenta en terreno estrictamente musical, Dios me libre de ello. ¿Qué sé yo de las sucesiones de séptima dominante o de los acordes de novena que mencionas en tu nota? Diatonismo, por ejemplo, me ha sonado siempre como un sistema métrico para cristales de anteojos; en fin, que estoy frente al jazz en la misma inopia que muchos de sus creadores, lo que en alguna medida me asegura una aprehensión inmediata de su esencia. Ni siquiera puedo jactarme de una aptitud personal para el jazz, de ser un buen ejecutante. Aspiro a tocarel saxo tenor, como tú sabes, y con tres dedos de cada mano me animo en el piano

a tímidas variaciones sobre Honeysuckle Rose. Es extraordinario lo mal capacitado que estoy para escribirte esta carta (Cortázar, 2006: 204-205).

Se considera un músico frustrado y en compensación es poseedor de una gran colección de discos de 78 rpm y LPs de acetato. Tiene más de doscientas grabaciones y entre ellas distingue las obras que significan ya tradición y referencia:

Los discos, gracias a los cuales el mejor jazz quedó aprisionado para nosotros como las abejas en el ámbar, han mostrado hasta a los musicólogos franceses la formidable riqueza de la improvisación negra. Incluso los grandes jazzmen que se escuchaban a posteriori en el disco elegían sus mejores improvisaciones y las aprendían, faltando a su propio deseo, para complacer comercialmente a públicos que deseaban oír otra vez el solo de Louis en Mahogany Hall Stomp o el ataque de Bix Beiderbecke en I'm Coming Virginia (Cortázar, 2006 : 211).

Como músico no encontró definitivamente camino que una vez iniciara por azar. Pero siente la música como vocación desde antes de su memoria. Se identifica en la música aunque no pudiera ejercer de músico:

La vida no me dejó avanzar nunca por ese camino. Bueno..., quizás estoy diciendo una cosa poco auténtica porque si realmente yo hubiera querido y podido avanzar por ese camino lo hubiera hecho. Lo que pasa es que no estoy dotado. Si alguien empieza a estudiar un instrumento junto conmigo me aventaja al cabo de diez días, rápidamente; me quedo atrás. Entonces me llegó a parecer un poco absurdo insistir en un camino que, evidentemente, no es el mío. Mejor escuchar a los que lo hacen bien y seguir escribiendo. Pero es una nostalgia permanente en mí, de la que Johnny, de alguna manera, da cuenta. [...] En mi caso soy una víctima de mi vocación porque en realidad yo nací para ser músico pero me pasó una cosa cruel: se ve que de esas hadas que echan bendiciones y maldiciones en la cuna del niño que nace, hubo una que decidió que yo podía ser músico pero hubo otra que decidió que jamás sería capaz de manejar un instrumento musical con alguna eficacia y además carecería de la capacidad que tiene el músico para pensar melodías y crear armonías. Soy alguien que ama la música como oyente, soy un gran melómano y desde niño he escuchado muchísima música sin poder ser un músico (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 155).

Dice que conoce el jazz en su niñez, más o menos con diez años escucha su primer *fox trot* por radio, pues comprar discos era algo fuera de su alcance. En mitad del circuito musical de la radio del momento aparece un ritmo nuevo que rompe con todo lo que había escuchado antes y lo encandila para siempre:

Es difícil decir exactamente, pero descubrí la música en Buenos Aires a la edad de diez años, más o menos, en 1924. En esa época asistí al nacimiento de la radio, pero no tenía discos. Primero porque no había discos de jazz en aquel entonces y luego porque no teníamos dinero para comprarlos. Además, mi madre habría comprado los discos y ella y el jazz no se conocían, vinieron de mundos opuestos. Así que el jazz era un misterio para mí porque en la radio se solía escuchar tangos, ópera, música clásica y popular, tal vez una rumba o un vals vienés. Luego, un día, un niño de diez años escuchó por primera vez algo que se llamaba un “fox-trot” con un ritmo, una melodía y palabras. Yo no podía entender las palabras, pero alguien cantaba en inglés y era algo mágico para mí (Cortázar, apud. Garfield, 1978: 127).

Es aproximadamente sobre 1929 y con él le llega el concepto de improvisación que aterriza en la Argentina de principio de siglo “A diferencia de la música llamada “clásica”, el jazz pone el acento en la interpretación (improvisada o no) más que en la partitura o composición” (Loyola, 1979: 125). Esto le llega a Cortázar en un primer momento con Jelly Roll Morton y los Red Hot Peppers. A pesar de estar entonces en un estadio inicial, los músicos de Argentina que apenas comenzaban a iniciarse en el jazz, ven cómo este contaba con un terreno de bases comunes en la región: la tradición oral, tan emparentada con las variaciones, interpretaciones subjetivas y las formas de memoria colectiva:

Le diré —se lo decía hace poco a Jacques Chesnel— que cuando era muy joven, tendría 15 años, el jazz llegó a la Argentina en aquellos discos de 78 revoluciones que pasaban por las radios y fue así que, en medio de nuestra música folklórica y sobre todo del tango, se deslizó un cierto Jelly Roll Morton, después Louis Armstrong y la gran revelación que fue Duke Ellington. Le hablo de los años 1927 y 1929; es decir, la primera gran época de esos intérpretes. Por lo tanto yo descubrí el jazz a su nivel más alto. Fue la revelación de una música

completamente diferente a la nuestra. (Cortázar, apud. González Bermejo, 1978 : 104).

Conoce a Armstrong en el año 30, aunque es en el 35 cuando puede comprarse el primer disco (Cortázar, 1967, II: 21-22). La improvisación es una simultaneidad y le permite comprender a Cortázar la gran diferencia con la música que hasta entonces conocía, la propia de Argentina o la que hasta entonces se había importado y era material extranjero allí:

En ese entonces, la única posibilidad era la radio porque no venía ninguna orquesta a Buenos Aires y no había ninguna orquesta argentina de jazz (Después empezaron a aparecer, pero las primeras eran bastante malas). El primer disco de jazz que escuché por la radio quedó casi ahogado por los alaridos de espanto de mi familia, que naturalmente calificaba eso de música de negros, eran incapaces de descubrir la melodía y el ritmo no les importaba. A partir de ahí empezaron las peleas, porque yo trataba de sintonizar jazz y ellos buscaban tangos. De todos modos empecé a retener nombres y me metí en un universo musical que a mí me parecía extraordinario. Por la simple razón de que, aunque me gustaba y me sigue gustando el tango, me bastó escuchar algunas grandes interpretaciones de jazz para medir la inmensa diferencia cualitativa que hay entre esas dos músicas (Cortázar apud. Prego Gadea, 1997: 272).

Cortázar entiende además que la industria discográfica y el jazz se desarrollan a la vez, llegando ambos, juntos, a sus cotas más altas; y esto lo agradece por cuanto puede conservarse aquello que primeramente fue efímero y que aunque no deja de serlo al cien por cien, sí se queda un poco más de este lado:

Y esa música —ese es el otro gran milagro que yo no me cansé de agradecer— no hubiera sobrevivido si Edison no hubiera inventado el fonógrafo, porque precisamente desde el momento que se trata de una música improvisada, si eso no se graba, la improvisación muere en el mismo minuto en que terminó. De modo que la aparición del disco (que es el equivalente de la página, del papel de los surrealistas) con su capacidad de conservar esas improvisaciones, le da a eso una calidad mágica, asombrosa y que para mí es uno de los signos más maravillosos de este siglo, una de las características más notables: el empalme

puramente casual del disco como invención mecánica y del jazz como música
(Cortázar, apud. Prego Gadea, 1997: 273-274).

La industria discográfica gracias a la que Cortázar descubre el jazz, por la radio y los discos de 78 rpm. le descubren una música menos limitada que la occidental, con una riqueza que le abre las puertas a una dimensión fantástica. “Tendría catorce años cuando oí a Jelly Roll Morton y luego a Red Nichols. Pero al oír a Louis Armstrong, noté la diferencia. Armstrong, Jelly Roll Morton y Duke Ellington llegaron a ser mis predilectos” (Cortázar, apud. Picon Garfield, 1978: 127). Si tuviera que rescatar unas cuantas obras para pasar el resto de su vida en una isla desierta, serían, antes que libros, discos: “yo hubiera querido ser músico, y bueno, no tengo capacidad para ser músico y entonces me limité a escuchar música, y escucho tal vez más cantidad de música que lo que absorbo como literatura” (Cortázar, 1984: 130). Imposibles de olvidar serán siempre J.R. Morton y Duke Ellington, el último sobre todo en la época del *Cotton Club*:

[...] llevaría conmigo uno de Jelly Roll Morton, uno, dos o tres del viejo Armstrong, uno del viejo Ellington de los años veinte y treinta, lo que averigua que no he cambiado mucho. No me acostumbraba nunca al “swing” o a los “big bands”. La excepción sería Duke Ellington porque a mi parecer era un “soloist” y el instrumento era su banda entera (Cortázar, apud. Garfield, 1978 : 127).

Es Earl Hines *su* pianista, pero además es una de las grandes revelaciones de su vida según le cuenta a Jacques Chesnel (1977). También Oscar Peterson o Teddy Wilson al piano. Siempre prioriza el jazz clásico y tradicional, y nunca abandona el blues y su *mood*. Además encuentra lugar para la gran libertad de Coltrane, Dizzy Gillespie, Miles Davis y Archie Shepp; los nombres pueden ser tantos. Pero siempre Billie Holiday y Bessie Smith. Según relata él mismo a Omar Prego:

[...] yo no lo conocí personalmente, aunque sí estéticamente, porque me tocó vivir en el momento en que Charlie Parker renovó completamente la estética del jazz y después de un periodo en que nadie creía y la gente estaba desconcertada por un sistema de sonidos que no tenía nada que ver con lo habitual, se dieron cuenta de que allí había un genio de la música. Y entonces la anécdota de ese cuento es la siguiente: a mí me perseguía desde hacía varios meses una historia,

un cuento largo, en el que por primera vez yo me enfrentaba con un semejante. Porque la verdad es que, como decís vos, hay una ruptura en "El perseguidor" (Cortázar, apud. Prego, 1997: 105).

Compró *Lover Man* sin conocer a Parker y lo termina eternizando en su propia obra en "El perseguidor": *Amorous* es *Lover Man*. Le cuenta a Antonio Crespo que al escucharlo no le gustó, hasta que en un momento dado su cabeza le hizo "clic" y todo cambió, se dió la vuelta:

—Cuenta la experiencia de Charlie Parker en "El perseguidor". ¿Cómo llegaste a conocer su música? —A eso de 1946, los primeros discos de "bebop" llegaron a Buenos Aires. Compré uno de Charlie Parker con "Lover Man" y "Ornithology", creo. No sabía nada de Parker. Compré el disco, y lo escuchaba y no entendía nada. Mi primera reacción fue negativa, pero volvía a escucharlo muchas veces y de repente "chuc"; fue el salto y mucho de lo que escuchaba antes con interés volvió a ser insignificante para mí. Luego vino el "cool jazz" (Cortázar, apud. Garfield, 1978: 128).

A propósito de "Teoría del túnel" decía Yurkievich que "La novela se figura aquí como excipiente azucarado para ayudar a tragar el material extraliterario del mismo modo que en *Rayuela* deviene excipiente para hacer tragar la gnosis" (Yurkievich, 1994:21). Dirá Cortázar que "La experiencia comunicable reclama su forma. [...] En ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knock-out" (Cortázar, 1970: 407).

Yurkievich reconoce una matriz en Cortázar : "'Teoría de túnel" permite afirmar que toda la obra novelesca de Cortázar procede de una misma matriz y que este módulo generador es juiciosa y minuciosamente concebido por un texto preliminar que lo explica y justifica" (Yurkievich, 1994: 30). A esto le sumamos que Sosnowski en "Cortázar crítico: la razón del deseo" (1996) dice que Cortázar mismo reconoce en "Elogio del jazz: Carta enguantada a Daniel Devoto" un apéndice a su "Teoría del túnel", habiendo sido escrita un año más tarde (1948) y comenzando ambas con citas análogas:

En 1948, un año después de haber redactado "Teoría del túnel" y, como Cortázar mismo dice, en lo que podría constituir el capítulo final de ese ensayo, [...]. Conciente del jazz como fenómeno revelador de lo irracional, Cortázar optó por dejarlo fuera de "Teoría del túnel" por razones "metódicas" (Sosnowski, 1996: 9).

Encontramos razón suficiente para detenernos un poco más en ello si además le confiesa a Evelyn Picon Garfield que la improvisación es un punto en común entre el surrealismo y el jazz y que ambos textos teóricos se centran en ellos como referentes:

—¿Fue la primera vez que escribiste sobre jazz en el artículo sobre "Louis Enormísimo Cronopio"?

—No. En Buenos Aires escribí un texto que se publicó en una revista de música. Fue una especie de polémica con un amigo que odiaba el jazz y hablaba muy mal de aquella música. Le escribí una carta abierta muy amistosa pero irónica en donde traté de explicar la importancia del jazz y el significado de la improvisación.

—¿Tienes el artículo?

—Aquí no. Está en París. Fue en este texto que describí por primera vez mi teoría de que el jazz es la única música surrealista, es decir, que la improvisación es importante en el jazz y en la escritura surrealista (Garfield, 1978: 129).

"Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto" es un texto que data de los comienzos de su carrera en juventud y donde defiende la estética del jazz a partir de sus elementos rítmicos y su utopismo y aspiraciones de libertad en el terreno libre de la improvisación, lejos de significar conforme a los valores estéticos occidentales. Explica que el jazz es un modo de proceder propio y no la representación de formas ajenas al músico que toca, no es interpretación de la obra de otro:

[...] ¿por qué improvisar? La respuesta esencial del jazz reside justamente en esta respuesta. Y con ella, implicaciones extramusicales que tocan el problema de la persona del ejecutante que improvisa. Es frecuente el irritado reparo de los "cultos" a una jam session negra, con sus payasadas (para un blanco), sus faltas de gusto (para un blanco, sin contar que "gusto" es cosa estética y no poética, ¡jojo!); se suele decir en esas ocasiones que "eso no es música", sin advertir que

la afirmación encierra una verdad insospechada: porque el jazz no es la música inmutable, ya-para-siempre-así-y-fuera-del-hombre [...] la música atemporal y sin compromiso fuera del de su ya muerto o distante autor; en una jam session la música está naciendo y muriendo instantáneamente, es la creación por el acto mismo de crear, como me sospecho que habrá sido la Otra. [...] el negro hace su música más acá pero más allá de la música; por eso también le importan menos los hallazgos en profundidad (creados para durar, para ese ídolo Duración del hombre blanco, que es su grandeza y su desdicha) que los juegos instantáneos de la belleza, creada por él pero para él y por él. La música culta es siempre un modo de hipóstasis de su autor; el jazz es su autor. Ni más... ni menos. Y si estéticamente hay aquí una enorme pérdida, ¿podrá negarse, en este tiempo de aires existencialistas, que el hombre como tal tiene en el jazz uno de los caminos ciertos para ir a buscarse, acaso a encontrarse? (Cortázar, 2006 : 213).

Además cada frase musical improvisada encierra lo efímero y lo eterno porque se configura como momento irrepitible como ocurre con el habla oral, que es espontánea y responde a una pragmática más allá de los significados:

[...] goce estético más alto ese instante, esa culminación de la belleza que abre una especie de puerta y que sin embargo se termina. Incluso es sabido que en el jazz puede haber muy buenas improvisaciones y otras muy malas. Un mismo músico puede estar menos inspirado en un momento y hacer cosas que son menos buenas. Pero cuando se produce una conjunción —que suele ser bastante instantánea, que no dura mucho, en la que todos los músicos parecen coincidir en un mismo impulso— el resultado es la perfección total. Eso es lo que me maravilla en el jazz. El tango, cualquiera de las otras músicas populares, podés escucharlas veinte veces y las veinte veces son buenas o malas, pero son ellas y nada más (Cortázar, apud. Prego Gadea, 1997 : 274).

Esto es una distancia que Cortázar entiende que el jazz tiene con la música clásica de parámetros cerrados y, hasta cierto punto, con la música popular argentina:

El tango es muy pobre con relación al jazz, [...] solo algunos instrumentistas [...] se permiten variaciones o improvisaciones mientras todos los demás de la orquesta están sujetos a una escritura. Digamos que el tango se toca como la música llamada clásica. El jazz, en cambio, está basado en el principio opuesto,

en el principio de la improvisación. Hay una melodía que sirve de guía, una serie de acordes que van dando los puentes, los cambios de la melodía y sobre eso los músicos de jazz construyen sus solos de pura improvisación, que naturalmente no repiten nunca. Una de las experiencias más bellas en el jazz es escuchar eso que llaman los takes, es decir, los distintos ensayos de una pieza antes de ser grabada y observar cómo siendo siempre la misma es también otra cosa. Porque hay una orquestación, un orden de entrada y a veces hay pasajes escritos, pero cada gran instrumentista —un trompetista, un saxofonista, un pianista— hace el segundo take de una manera que es diferente del primero, y el tercero difiere del segundo, es realmente una improvisación, él no se “acuerda” de lo que hizo antes. Todo lo cual a mí me parecía tener una analogía muy tentadora de establecer con el surrealismo (Cortázar, apud. Prego Gadea, 1997 : 272-273).

La distancia que conecta con lo poético significa creación: “[...] la música culta se mueve dentro de una estética, mientras que el jazz lo hace dentro de una poética. La música es un producto musical, y el jazz es un producto poético” (Cortázar, 2006: 207):

No es, pues, por razones estéticas que el jazz resulta oportuno en Francia. Sí lo es por razones poéticas. Sería obvio mostrar la analogía (la equivalencia, mejor) entre la preceptiva del Manifeste du Surréalisme y la conducta de un ejecutante negro como Louis. Hasta la frase rimbaudiana que brilla al principio de todo surrealismo acerca extraña y proféticamente la poética verbal a la poética jazz: “Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de ma faute” (“Lettre du Voyant”) (Cortázar, Julio, 2006: 210).

Aquí está la incompreensión del jazz por cuanto se toma como objeto musical más que poético, como son también leídas otras obras de vanguardia:

Esa relativa comprensión del swing por parte de los musicólogos prueba claro que estamos ante la manera estética del jazz, manera correlativa de las formas musicales cultas europeas. Con otras palabras: un musicólogo entenderá (aunque no acepte) una música jazz en cuanto reconozca en ella un producto estético (aunque le parezca pobre, tonto, etcétera); pero un musicólogo no podrá entender —y, por ende, aceptar— una música cuya raíz se le descubre como no estética. Incapaz de advertir, en el jazz negro de autocreación, que su raíz no es estética simplemente porque es poética, este musicólogo tenderá a creer que la

liquidación estética que allí tiene lugar es simple nihilismo, histeria vudú, desenfreno físico y rítmico; ni por un momento advertirá el pobre que tiene ante sus oídos lo mismo que, cinco minutos antes, tenía ante sus ojos bajo la firma de Breton o René Crevel: un producto poético, una manifestación musical del poetismo. De ahí el malentendido grotesco que se sigue, la aplicación de cánones a una materia extraña a ellos, toda la falsa crítica que atacaba a Desnos en nombre del “verso” o la “inteligibilidad”, a Braque en nombre del “objeto” y a Johnny Hodges en nombre de Sibelius (Cortázar, 2006 : 212-213).

No se ha comprendido el jazz como manifestación poética, a pesar de no encajar en los parámetros de la música clásica occidental. Cortázar ve en este problema de comunicación un miedo a aceptar que la poética del otro se exprese como tal siendo diferente a la convencional/ occidental; la crítica que acepta solo el jazz más filtrado por la cultura no-africana o el que más influencia de la “música culta”, europea, puede tener. Hay en Cortázar reiteradas veces una crítica a la incapacidad de comprensión de lo lejano al paradigma occidental por parte de este:

El swing, lleno de hallazgos finísimos, equilibrado y entrador, ha valido al jazz su cómoda sinicura en las casas de familia y en los bailes populares. Sospecho a veces que los musicólogos estiman el jazz en términos de swing, tal vez porque este fue llevado a la popularidad por intérpretes blancos, y porque Hollywood y el disco le abrieron grandes las puertas, todo lo cual tiene su influencia. Además en el swing, donde cabe apreciar las influencias de la música culta sobre el jazz (armonías, color, occidentalismo); esto excita la imaginación de los René Dumesnil, que sólo entienden las correspondencias jazz-música culta, y son incapaces de dar un paso en busca del jazz negro, lo evitan todo lo posible en cuanto lo advierten irreductible; le temen (porque ciertas músicas cultas muestran su deliciosa, corrosiva presencia) y sólo lo admiten y aún lo alaban en sus formas más refinadas (coincidentes con los refinamientos ravelianos o stravinskianos), digamos Duke Ellington o Jimmy Lunceford (El caso Ellington es único y merecería otro estudio que cae fuera de esta carta; por lo demás, hay bibliografía de sobra, y cincuenta y seis discos en mi casa que quedan a su disposición, cronológicamente ordenados). (Cortázar,2006 : 212).

En *Cortázar por Cortázar*, (Garfield, 1978: 129) explica que en Francia se entiende que el jazz y el surrealismo vienen a confluír en un punto de partida que es la improvisación; pero el jazz ya partía de esa base, no es algo que tome, ni de lejos, del surrealismo. De hecho es mucho más antiguo como método para el jazz y la tradición africana en general. Lo que ocurre es que en Francia rápidamente se asemeja a lo que le es conocido como tradición. Occidente impone sus moldes. En este sentido es claro Cortázar:

[...] el jazz llega con estas intenciones y estos logros a Francia, y [...] un azar feliz lo acerca a una paralela liberación que traducen, por parte del hombre blanco, su literatura, su filosofía, y su poesía que asoma desde todas ellas, y hace de la actividad de 1915 en adelante un poetismo invasor e indeclinable (Cortázar, 2006: 210).

Pero a su modo de ver no podía entenderse de otro modo en Francia el surrealismo en la música: “el jazz es la única música surrealista, es decir, que la improvisación es importante en el jazz y en la escritura surrealista” (Cortázar, apud. Garfield, 1978: 129). Ambas formas inciden en Cortázar:

Sí, me interesó [la escritura automática,] porque el jazz en ese momento era la única música que coincidía con la noción de escritura automática, de improvisación total de la escritura. Y entonces, como el surrealismo me había atraído mucho y yo estaba muy metido en la lectura de autores como Breton, Crevel y Aragon (los dos primeros surrealistas), el jazz me daba a mí el equivalente surrealista en la música, esa música que no necesitaba una partitura (Cortázar, apud. Prego Gadea, 1997 : 274).

Ocurre que Cortázar identifica el surrealismo y el jazz como producciones que confluyen en una línea que llama “poetismo”, al que explica por el carácter improvisatorio:

El ragtime fue oportuno en 1918 porque el fin de la guerra señaló el momento en que una cantidad de europeos coincidieron desde sus diferencias instrumentales —verso, música, novela, pintura, conducta, ciencia— en una corriente común de liberación humana que yo he llamado en otra parte poetismo. Aunque la enumeración sea confusa a primera vista, Freud, Rilke, Picasso, Breton,

Lawrence de Arabia, Louis Armstrong y Pablo Neruda llenan el período 1915-1930 con el estallido simultáneo y coesencial de su poetismo. Aquí te pido la sola consideración simultánea de los dos nombres que representan, respectivamente, el surrealismo y el jazz en sus ápices: André Breton y Louis Armstrong. Me bastará con ellos para fijar la verdadera naturaleza de la oportunidad del jazz, su inevitable y necesaria entrada en la Francia de la otra posguerra. Ignoro si se ha esbozado ya el estudio conjunto del surrealismo y el jazz. Los musicólogos, cosa rara, parecen saber más del primero que del segundo, y los señores Coeuroy y Schaeffner no destacan sino marginalmente los elementos capitales del jazz. La improvisación; por ejemplo, que constituye la razón misma del jazz, aparece allí mencionada unas pocas veces y sin el énfasis necesario. Pero he aquí que el jazz no es sino eso (dentro, claro, de sus rigores y sus convenciones estético-técnicas: ritmos, notas, blue, etcétera); no es sino el nacimiento continuo e inagotable de formas melódicas y rítmicas y armónicas, instantáneas y perecederas (salvo cuando las conserva el disco), al igual que los juegos de la escritura automática y el dibujo onírico que llenaron la primera y más alta etapa del surrealismo (Cortázar, 2006 : 209).

La propia elaboración fantástica de Cortázar, que tanto parte de la realidad misma, de las grietas entre los elementos estables en nuestra percepción sensorial, temporal, espacial o visual, sigue esa manera de hacer del jazz y de la asimilación de las grandes corrientes literarias de vanguardia como un todo en Cortázar, delatando en su modo de asimilar, el gran entendimiento que supone de sus coetáneos y del contexto situacional. Pero mientras se asume que las corrientes vanguardistas le son heredadas a Cortázar por la vía europea, se deja pasar que del otro lado, de su mismo norte, de Estados Unidos, le llega el legado del jazz, también poseedor de tradiciones coetáneas a él, e, igualmente, de gran ruptura epistemológica respecto a toda la tradición propia de la música anterior:⁴⁴

[Jerry Roll Morton] uno de los más grandes pianistas negros de jazz y tiene ahora ya casi ochenta años, o sea que me refiero a músicos muy viejos, muchos de ellos muertos como Bessie Smith [...]. El jazz de ese tiempo, su primera etapa, sigue siendo el más entrañable para mí. Puedo admirar la mayor calidad estética,

⁴⁴El jazz es ruptura epistemológica respecto a la música clásica europea/ occidental cuando esta se deja levemente influenciar por formas modernas procedentes de tradiciones populares, lo que no ocurre hasta que es admitida o tomada en consideración a nivel cultural; hasta entonces no es ruptura epistemológica sino simplemente otro paradigma musical.

el don de improvisación y la técnica de músicos modernos, sobre todo a partir de Charlie Parker –él, el primero- y John Coltrane después y Eric Dolphy después y la lista es larga, pero en mi corazón [...] son los viejos músicos [...]. Una cantante como Bessie Smith, cantante de blues [...], y músicos como Louis Armstrong, como Earl Hines y como esa increíble pléyade de músicos que afortunadamente nos han dejado su arte gracias a un señor que se llamó Thomas Alva Edison (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 274).

Los clásicos, sus favoritos y queridos y otros tantos, los considera portadores y hacedores de una tradición tan presente y constatada, tan enriquecedora como todas las demás presentes en el continente, y aún más porque la cultura musical de la diáspora funciona como *brotherhood* frente a cualquier frontera.

Dice Jorge Boccanera a propósito de la muerte de Cortázar que indisociablemente “la obra de un artista es también la conciencia de ese artista” (Boccanera, 1984) y Julio Cortázar afirma, en multitud de documentos, que siente y piensa su escritura movida por un impulso que se encuentra también en el jazz. Esto parece ser pasado por alto en parte pues, aunque la crítica coincide en reafirmar el gusto de Cortázar por esta música, no queda muchas veces más que en eso: en un comentario anecdótico, una formulación a modo de enunciado categórico, en la que no se indagan las causas implícitas, ni se rastrean raíces como se pueda hacer con cualquier otra influencia en un autor bastando que comparta la misma disciplina, en este caso, la literatura. Esta tendencia nos aísla y por cuanto se reitera, nos incomunica a una parte del corpus textual de la obra cortazariana en cuanto limítrofe con otros campos y relacionada con esas raíces que abarcan el continente y que significan América respecto a una composición estructural constituida por los más dispares sustratos culturales que conforman el sincretismo americano. Esta fusión de elementos interculturales de distintas procedencias, se da siempre en un primer momento desde los márgenes, entre los que se ha creado un mismo lenguaje de otredad, no ya de ostracismo social solo, sino, sobre todo, paradigmático. Un *paradigma otro* basado en un *bilenguaje* que en palabras de Walter Mignolo “ha marcado la discontinuidad de la historia moderna” (Mignolo, 1999: 19-32) exigiendo hoy un estudio por parte de la crítica que a veces no termina de llegar.

La cultura popular, además de las oficiales y académicas, cuenta mucho para un escritor como Cortázar. La literatura latinoamericana respecto al folclore musical tiene mucho que ver en cuanto este es sobre todo música cantada “o sea, música que contiene un texto que es un poema bueno, malo, mediano [...] un elemento literario” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 259). Cortázar entiende que el “folclor es un elemento que no puede ser dejado de lado en ningún estudio literario” por el sedimento cultural que deja tras de sí en la conciencia común que engendra:

[...] con los folcloristas sucede a veces que cuando tienen que presentar el folclor y comunicarlo se les olvida eso que tiene el humilde guitarrista o cantor analfabeto que no tiene ninguna ficha bibliográfica en su casa pero que transmite directamente la fuerza del folclor. Hay a veces una tendencia a considerar el folclor como una especie de producto del pueblo y a separarlo un poco del pueblo y disecarlo además de idolatrarlo; ése es otro peligro. [...]. [...] Creo que el folclor en América Latina –como también aquí en América del Norte- es la forma que tienen nuestros pueblos de comunicar lo que son casi siempre incapaces de comunicar por escrito en forma de cuentos o novelas. [...] el folclor está traduciendo lo que luego no siempre un escritor va a alcanzar a captar. Cuantas veces cuando me ha tocado enfrentar un personaje provinciano he pensado largamente en la música de su provincia, en la bagualas, las chacareras, las zambas o los malambos, porque es a través de eso que llegan las pulsiones profundas de la raza: una especie de lenguaje que tiene un valor tan rico como pueden tenerlo un poema, un cuento o una novela en ese plano. Pero además hay otra cosa y es que en estos últimos años [...] el folclor ha tomado un carácter cada vez más abiertamente político; en este sentido, sin perder sus cualidades intrínsecas está comunicando mensajes que no siempre le pueden llegar al pueblo a través de la literatura más elaborada, más “cultura” para usar la palabra. Tal vez ustedes hayan oído las canciones de Atahualpa Yupanqui, un cantor nuestro de la provincia de Salta, un hombre que refleja la conciencia de los indios salteños. En el texto de sus canciones ha ido poniendo una protesta social, una conciencia de la injusticia de la opresión en que viven los indios frente a los patrones, dicha bellamente en versos muy hermosos y con una música igualmente hermosa que él compone y canta. No es el único, en la Argentina hay muchos músicos que hacen un folclor que tiene un contenido ideológico: es la voz de un pueblo

cansado al término de inacabables injusticias y que se expresa de la manera más espontánea que tiene: cantando.

Aquí en Estados Unidos ya es un tópico hacer referencia a los blues nacidos en el sur. No hay más que escuchar las palabras de muchos de esos blues: son un continuo canto de queja que contienen también una protesta frente al grado de sometimiento, que naturalmente en la época de la esclavitud era total pero que posteriormente se mantuvo en el plano económico. Los blues son un folclor de protesta en este país; [...] cada país tiene su folclor con un contenido político. No soy especialista en corridos mexicanos [...] pero he escuchado los suficientes como para darme cuenta de que en muchos de ellos el pueblo mexicano está contando su propia historia tal como la vivió y la sintió, y también sus aspiraciones, sus desencantos, sus desilusiones y sus esperanzas. [...] el folclor es una de las fuentes de la literatura porque nos acerca a los escritores un repertorio a la vez artístico y temático que nos conecta mucho más con la voz profunda de nuestros pueblos (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 261-62).

En el jazz no hay compositor y ejecutante porque es una música popular. No se ejecuta la creación ajena próxima a un documento escrito; “Melodías viejas como sus algodones, jamás escrita porque la música no puede ser escrita, [...] con la gracia proteiforme y ubicua de ser siempre las mismas y, [...] cada vez nuevas músicas. [...] porque en el corazón de los negros y de los que, a pesar de la pigmentación, sentimos el jazz como una legítima vivencia estética, late a cada instante una nueva música nacida de la jubilosa matriz del viejo tema”. Es la “constante creación estética”, “inmediatamente olvidada” como actitud y propósito (Cortázar, 2006: 139):

La lección del jazz a la música culta no es una lección musical —que eso en el jazz es menguado alumno de Mme Europe—; consiste (y los musicólogos lo atisban inquietos y azorados) en una lección de contenido metafísico, donde la música cesa de ser un arte para convertirse en una prueba, la prueba del hombre (Julio Cortázar, 2006 : 216).

La ejecución paralela de la música y la literatura tiene que ver con el oído interno, con una pulsión muy relacionada con la memoria y el pulso:

[...] quedan algunos procedimientos o métodos de acercamiento, por ejemplo con respecto a la música y la literatura o la música en la literatura. No estoy hablando de la música como tema literario sino de la fusión que en algunas obras literarias se puede advertir entre la escritura y la música, cierta línea musical de la prosa. Hay prosas que, siendo muy buenas e incluso perfectas, nuestro oído no las reconoce como musicales, y en cambio hay otras en el mismo alto nivel que inmediatamente nos coloca en una situación muy especial, auditiva e interior al mismo tiempo, porque en el noventa y nueve por ciento de los casos no escuchamos lecturas en alta voz, ni las hacemos: leemos con los ojos y sin embargo, cuando hay una prosa que podemos calificar de musical, el oído interno la capta de la misma manera que la memoria también puede repetir melodías u obras musicales íntegras en el más profundo silencio (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 149).

Pero Cortázar distancia que este poetismo sea el que se buscara en tradiciones literarias europeas con una simple base lúdica o motivación por la innovación. Es algo que va más allá:

[...] noto en la literatura francesa de ficción de los últimos años una sustitución de la profundidad real por búsquedas a base de ingenio, a base de recursos retóricos [...]. [...] novelas en donde el escritor no tiene gran cosa que decir y lo sabe, y como sabe que no tiene una gran experiencia que transmitir, entonces se toma desesperadamente de lo lúdico e inventa un mecanismo [...]. Eso en el plano técnico puede dar cosas muy bellas e incluso permite experimentar, pero como resultado literario personalmente pocas veces quedo satisfecho con ese tipo de rublos (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 199).

Simplemente, ambas motivaciones vienen a confluír en algunos puntos respecto al nivel formal del lenguaje:

En los cuentos –que es lo que más he escrito después de *Rayuela*–, siendo el lenguaje bastante mío, bastante libre en materia de sintaxis y eliminando lo más posible lugares comunes, es de todas maneras un lenguaje de transmisión directa del pensamiento. Intenté experiencias en *Libro de Manuel*; ahí de nuevo abrí un poco el campo e hice algunos juegos semánticos porque el contenido de los

capítulos en cuestión se prestaba, había incluso una incitación, una necesidad de que el lenguaje fuera diferente de lo habitual para que algo pasara.

Todos los escritores vivimos con una especie de sueño, de ideal último: a mí me gustaría tener tiempo para escribir todavía textos donde pudiera ir mucho más allá en materia de lenguaje, sin caer en los extremos a que se llega por ejemplo ahora en algunos países europeos como es el caso de Francia donde hay escuelas como lo que se llama Letrismo que consiste simplemente en dar constelaciones de palabras basadas en la eufonía y el sonido y tratar de que ese conjunto de palabras transmitan un sentido que no está contenido en ellas. Como ustedes ven, eso es muy vertiginoso y exige un tipo de lector que esté un poco en el juego, que lo acepte o no lo acepte. Me parece que es un campo que funciona en la poesía muchas veces: hay poesía letrista a base de onomatopeyas que finalmente transmiten un cierto sentido, pero nunca me quedo satisfecho porque es un sentido bastante primario; los poemas lo que más alcanzan es dar por ejemplo un sentimiento erótico o de miedo o de música, de eufonía, pero es bastante limitado como panorama. Actualmente hay otros tipos de experimentación en el lenguaje que el estructuralismo francés está llevando bastante adelante y que consiste en romper moldes sintácticos buscando un poco lo que yo buscaba a mí manera en *Rayuela* para romper moldes mentales. [...] (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 224).

Pero hay una diferencia radical que estriba en la conciencia que despierta a una memoria intuitiva por medio del ritmo que transporta por analogía el mensaje desde el nivel formal de su código. El ritmo encandila al lector que queda preso de un efeto de hechizo por medio del canto, del ritmo. Es por esta vía que Cortázar busca la comunicación, en un estado otro de conciencia:

No se trata de los efectos musicales de la rima que buscaba el simbolismo francés imitando la música con palabras. Es otra cosa: el sentimiento más que la conciencia, la intuición de que la prosa literaria [...] puede darse como pura comunicación y con un estilo perfecto pero también con cierta estructura, cierta arquitectura sintáctica, cierta articulación de las palabras, cierto ritmo en el uso de la puntuación o de las separaciones, cierta cadencia que infunde algo que el oído interno del lector va a reconocer de manera más o menos clara como elementos de carácter musical. Es un tipo de prosa que llamaría [...] encantatoria o incantatoria, una palabra que abarca dos conceptos diferentes en apariencia: el

de encanto en el sentido mágico de sortilegio, de encantamiento, de *charm* en inglés, de crear una atmósfera de hipnotización o de encantamiento que podemos llamar mágica como una pura imagen; y además en encantación o encantamiento está el sentido de canto: cantar está en encantar. Estoy hablando de una prosa en la que se funden una serie de latencias, de pulsaciones que no vienen casi nunca de la razón y que hacen que un escritor organice su discurso y su sintaxis de manera tal que, además de transmitir el mensaje que la prosa le permite, transmite junto con eso una serie de atmósferas, aureolas, un contenido que nada tiene que ver con el mensaje mismo pero que lo enriquece, lo amplifica y muchas veces lo profundiza (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 151).

Es en este terreno donde la realidad es un lugar poroso y donde trasmuta a cada momento, trasmutando la identidad y la alteridad por medio de efectos auditivos externos o internos. Esta es su crítica a la razón pragmático-cartesiana. El jazz es el centro de la búsqueda, es un método vivo:

—Dónde está la importancia del jazz?

—Creo que en la manera en que puede salirse de sí mismo, no dejando nunca de seguir siendo jazz. Como un árbol que abre sus ramas a derecha, a izquierda, hacia arriba, hacia abajo..., permitiendo todos los estilos, ofreciendo todas las posibilidades, cada uno buscando su vía. Desde ese punto de vista está probada la riqueza infinita del jazz; la riqueza de creación espontánea, total. Pero además, cuando comencé a escuchar jazz, descubrí algo que desconocía porque yo no era nada fuerte en teoría musical y es que, a diferencia de la música llamada clásica —expresión que detesto sin poder encontrar un equivalente— donde hay una partitura y un ejecutante que la interpreta con más o menos talento, en el jazz, sobre un bosquejo, un tema o algunos acordes fundamentales, cada músico crea su obra, es decir, que no hay un intermediario, no existe la mediación de un intérprete. Me dije —y no sé si eso ya está dicho— que el jazz es la sola música entre todas las músicas, con la de la India, que corresponde a esa gran ambición del surrealismo en literatura, es decir, a la escritura automática, la inspiración total, que en el jazz corresponde a la improvisación, una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido, sino que nace de las profundidades y eso, creo, permite ese paralelo entre el surrealismo y el jazz. Como estuve muy marcado por el surrealismo en mi juventud y eso coincidió con mi descubrimiento del jazz, siempre fue natural para mí esa relación (Cortázar, apud. González Bermejo, 1978: 105).

Siempre extasiado ante la capacidad la de la música de moldear el tiempo adelantando o atrasando, contagiando el *mood* a un nivel instintivo e intuitivo por la audición como un hechizo, "la música [...] cantos que encantan". Toda esta estética y poética está articulada en los parámetros de un modelo de comunicación muy basado en la comunicación oral, donde los sonidos, y por tanto los ritmos, importan a nivel semántico:

[...] es que en determinados momentos de la narración no me basta lo que me dan las posibilidades sintácticas de la prosa y del idioma; no me basta explicar y decir: tengo que decirlo de una cierta manera que viene ya un poco dicha no en mi pensamiento sino en mi intuición, muchas veces de una manera imperfecta e incorrecta desde el punto de vista de la sintaxis, de una manera que por ejemplo me lleva a no poner una coma donde cualquiera que conozca bien la sintaxis y la prosodia la pondría porque es necesaria (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 151).

El sonido importa desde un sentido pragmático porque el referente es del campo de lo intuitivo, no del lado material: el fonema o el sonido es la materia, pero alude inmediatamente, por la secuencia del ritmo, a una memoria que pervive en el plano emocional y semántico. Es el ritmo en el sentido de pulsaciones, de palpitos desencadenados por un sentimiento de emoción:

Cuando escribo un cuento y me acerco a su desenlace, al momento en el que todo sube como una ola y la ola se va a romper y será el punto final, en ese último momento dejo salir lo que estoy diciendo, no lo pienso porque eso viene envuelto en una pulsación de tipo musical. Lo sé porque sería absolutamente incapaz de cambiar una sola palabra, no podría sustituir una palabra por un sinónimo; aunque el sinónimo dijera exactamente lo mismo, la palabra tendría otra extensión y cambiaría el ritmo, habría algo que se quebraría como se quiebra si se pone una coma donde yo no la he puesto (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 153).

Cuenta que un corrector en Madrid llegó a sumarle en una página treinta y siete comas que supuestamente, requeridas a nivel funcional pero que mataban el significado del texto

como veíamos que le ocurría a Kerouac como autor que también se mueve en las formas del jazz:

[...] lo que se estaba diciendo pasa[ba] sin ningún inconveniente; pero yo no quería que pasara así, necesitaba que pasara de otra manera, que con otro ritmo y otra cedencia se convirtiera en otra cosa que, siendo la misma, viniera con esa atmósfera, con esa especie de luces exterior o interior que puede dar lo musical tal como lo entiendo dentro de la prosa. [...] sucede que mi manera de colocarlas es diferente, no porque ignore dónde deberían ir en cierto tipo de prosa sino porque la supresión de esa coma, como muchos otros cambios internos, son –y esto es lo difícil de transmitir- mi obediencia a una especie de pulsación, a una especie de latido que hay mientras escribo y que hace que las frases me lleguen como dentro de un balanceo, dentro de un movimiento absolutamente implacable contra el cual no puedo hacer nada: tengo que dejarlo salir así porque justamente es así que estoy acercándome a lo que quería decir y es la única manera en que puedo decirlo (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 152).

El ritmo configura el texto a pesar de las formalidades. Es un poco lo que ocurre con el jazz y la música occidental: que se rompen los cánones. Hay pues diferencia entre la musicalidad como imitación sonora y armonía musical y la presencia de estos elementos, entre los que destaca el ritmo, en la prosa:

Eso me ha llevado a pensar que una prosa que acepta y que busca incluso darse con esa obediencia profunda a un ritmo, a un latido, a una palpitación que nada tiene que ver con la sintaxis, es la prosa de muchos escritores que amo particularmente y que cumple una doble función que no siempre se advierte: la primera es su función específica en la prosa literaria (transmite un contenido, relata una historia, muestra una situación) pero junto con eso está creando un contacto especial que el lector puede no sospechar pero que está despertando en él esa misma cosa quizá ancestral, ese mismo sentido del ritmo que tenemos todos y que os lleva a aceptar ciertos movimientos, ciertas fuerzas y ciertos latidos. Leemos esa prosa de alguna manera como cuando escuchamos ciertas músicas y entramos totalmente en una especie de corriente que nos saca de nosotros mismos y nos mete en otra cosa. Una prosa musical, tal como yo la entiendo, es una prosa que transmite su contenido perfectamente bien [...] pero además establece otro tipo de contacto con el lector. El lector la recibe por lo que

contiene como mensaje y además por el efecto de tipo intuitivo que produce en él y que ya nada tiene que ver con el contenido: se basa en cadencias internas, en obediencias a ciertos ritmos profundos (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 153).

De los traductores dice en *Tombeau de Mallarmé* que no pueden más que traicionar: “De los traidores refugiados consuetudinariamente en el oficio de la traducción, muchos de los que traducen poesía se me antojan avatares de ese Judas sofisticado que traiciona por inocencia y por amor, que abraza a su víctima entre olivos y antorchas, bajo de signos de inmortalidad y de pasaje” (Cortázar, 1967, II: 111). Simplemente porque no todo se puede traducir. Pero más allá del “traductor-traidor” que acusa Cortázar en todo lo poético, hay algo cadencial universal en el lenguaje musical y rítmico que él ejecuta con maestría en lengua española:

Las grandes pulsaciones de la sangre, de la carne y de la naturaleza pasan por encima y por debajo de la inteligencia y no hay ningún control lógico que pueda detenerlas. Cuando el traductor no ha recibido eso, no ha sido capaz de poner en otro idioma un equivalente a esa pulsación, a esa música, tengo la impresión de que el cuento se viene al suelo [...]. [...] le falta ese aura, esa luz, ese sonido profundo que no es un sonido auditivo sino un sonido interior que viene con ciertas maneras de escribir prosa en español (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 154).

Cortázar declara que sabe que el jazz ha influido mucho en su obra en conjunto: “Me enseñó cierto swing que está en mi estilo e intento escribir mis cuentos, un poco como el músico de jazz enfrenta un take, con la misma espontaneidad de improvisación” (Camerotto, 2008: 6). *El libro de Manuel* es donde más intenta de lleno la fusión entre compromiso histórico y el mantenimiento de la altura en calidad literaria -a pesar de que Cortázar lo consideraba un poco imperfecto-. Andrés escucha Karlheinz Stockhausen y Jelly Roll Morton. Están presentes en su vida y obra siempre. A propósito de uno de los pianistas citados en “Lucas, sus pianistas” aparece Earl Hines, quien es, para su sorpresa, desconocido ante el público que le escucha en Berkeley y según atestigua en una carta a Sosnowski: “Nunca olvidaré que lo cité en una de mis clases en Berkeley, y nadie, entre

más de cien estudiantes, sabía quién era” (Mayo, 1983) (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 157). Algo parecido ocurrió en su ficción también: En un cuento llamado *Lugar llamado Kindberg*, la chica que representa la libertad y la naturalidad le habla de muchas cosas al personaje y le habla de Archie Shepp: “le silbaba melodías, temas de Archie Shepp y le parece extraño que no sepa quién es” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 142).

Desde el comienzo hasta el final de su vida, en cartas atestigua su relación con el jazz. En una carta del 15 agosto 1967 a Gregory Rabassa le confiesa: “El jazz sigue siendo mi shamán, mi gran intercesor en los momentos duros. Como Webern, en otro plano: una música de pasaje, una especie de perspectiva vertiginosa hacia todo lo que nos atrevemos a ser” (Cortázar, 2000). En la citada entrevista de Picón Garfield:

El jazz me enseñó cierta sensibilidad de swing, de ritmo, en mi estilo de escribir. Para mí las frases tienen un swing como lo tienen los finales de mis cuentos, un ritmo que es absolutamente necesario para entender el significado del cuento. Por eso me preocupan siempre las traducciones de mis cuentos porque a veces el traductor sabe traducir muy bien el contenido, pero tiene poca sensibilidad ante el ritmo del español y divide una frase en dos cuando no debe haberlo hecho porque el ritmo prolongado intencionalmente habría llevado al lector al compás de su “swing” (Cortázar, apud. Picón Garfield, 1978 : 130).

En "Teoría del túnel" Cortázar defiende la autarquía del texto por medio de la técnica, estipulando que la máquina ha de seguir sola como un mecanismo autónomo. Hay cierta muerte del sujeto, desencadenando la confusión identitaria a la hora de contar la historia como muestra "Las babas del diablo", "El perseguidor", y otros tantos. La cuestión de la identidad habla de una América de la fusión de márgenes, de los espacios de otros paradigmas, donde la otredad, el paradigma otro, se presenta como espacio-amalgama de culturas otras que se dejan conectar entre sí.

Respecto a lo técnico e instrumental, basten de ejemplo de ejecución de esta fusión musico-literaria las páginas 153-165 de *Último round*, II. Nos sirven para entender el alegato a las líneas de fuga que, como recurso, son ante todo musicales y tan primordiales

en la música negra. De modo parecido ocurre en "La hoguera donde arde una", donde ninguna oración/ verso termina, haciendo con las ausencias incidencia a las líneas abiertas:

Fue el primero en acusarme de
Sin pruebas y quizá doliéndome, pero había los que
Ya se sabe en un pueblo perdido entre
El tiempo pesa inmóvil y sólo cada
Gentes que viven de telarañas, de lentas
Acaso tienen corazón pero cuando hablan es
[...]

Cuando escribe sobre escaleras ensaya el sacarnos a una de las fugas de realidad que crea: “[...] intenté crear en el lector ese sentimiento de extrañeza que produce el hecho de que de golpe nos expliquen algo que desde luego conocemos tan bien y que hacemos sin pensar como es subir una escalera: descomponer los diversos elementos de ese proceso en sus distintos tiempos” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 163).

Las referencias como tales son numerosísimas en Cortázar y normalmente intensas en su significado. Hay textos que podrían valer de manifiestos por sí mismos como la huella patente y constante del jazz en Cortázar como "Lucas, sus errantes canciones" (Cortázar, 1979: 131), "Lucas, sus pianistas" (Cortázar, 1979: 181); pero además a veces actúan en el texto cumpliendo más funciones. En *Divertimento* trasmite la atmósfera introduciendo versos de blues en lengua inglesa, introduciendo un ritmo diferente en la narración: “I gotta right to sing the blues, I gotta right to mourn and cry”⁴⁵. En "Carta a una señorita en París" dice: “hago ruido en el salón, pongo un disco de B. Carter que ocupa toda la atmósfera” (Cortázar, 1951: 23). En "Lugar llamado kindberg" utiliza *Shepp* como adjetivo y sinónimo de libertad. En *Los autonautas de la cosmopista*, reseña lo que ha recordado llevarse y lo que ha olvidado en casa de música. En *Rayuela Wong* muestra las fotos de la tortura de la que quiere hacer un libro: “see see rider, cantaba Big Bill, otro muerto, see what you have done” (Cortázar, 1979: 14). Horacio piensa: “ese fantasma de ahí, esa voz de una negra muerta hace veinte años en un accidente de auto: eslabones en una cadena inexistente,

⁴⁵Los versos son de Lena Horne.

cómo nos sostenemos aquí, cómo podemos estar reunidos esta noche si no es por un mero juego de ilusiones, de reglas aceptadas y consentidas, de pura baraja en las manos de un tallador inconcebible” (Cortázar, 1979: 37). De oscar Peterson dirá: “un tal pianista triste y gordo, un tipo al piano y la lluvia sobre la claraboya, en fin, lirteratura” (Cortázar, 1979: 37). Oscar es poeta. En *Un tal Lucas* escribe que desea morir escuchando el último quinteto de Mozard y el solo de piano de Earl Fatha Jones en *I ain't nobody*, tema de cuya improvisación dice que la invención es infinita.

En el jazz y en Cortázar la solemnidad de los ejecutantes se muestra como un ritual, con la espiritualidad de la escucha: “Estamos en la noche fuera del tiempo, la noche primitiva y delicada de Thelonious Monk” (Cortázar, 1967, II: 24). En esta "La vuelta al piano de Thelonious Monk" describe la escena que sienta al lector a escuchar también: “se sienta al piano toda la sala se sienta con él” (Ibid.). Y sigue:

[...] ha pasado apenas un minuto y ya estamos en la noche fuera del tiempo, la noche primitiva y delicada de Thelonious Monk. [...]. Se está en una tregua, hay intercesor, quizá en alguna esfera nos redimen” Y líneas más adelante sitúa a Monk por encima de la divinidad, diciendo: “[...] Rouse [saxo] y el contrabajo y el percusionista están enredados en el misterio mismo de su trinidad y Thelonious viaja vertiginoso sin moverse (Ibid.).

En "Melancolía de las maletas", contenido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, dice “lo único que le ayuda con el ron, el café y un malísimo cigarro son los viejos discos de Bessie Smith, de Lester y del Bird” (Cortázar, 1967: 169). En el canto de Bessie encuentra la intercesión, el paso a otro lado, la evasión del tiempo, la proyección en el otro, la ilusión primigenia “tal vez no todo estaba perdido y alguna vez, en otras circunstancias, después de otras pruebas, el acceso sería posible” (Cortázar, 1963: 51). Los intercesores de “una irrealdad mostrándonos otra”. Las referencias al jazz son constantes también como sinónimo de rebeldía:

En su casa le tenían prohibido cantar esas canciones porque Billie Holiday era negra y había muerto de tanto tomar drogas, tía María la obligaba a pasar una hora más en el piano estudiando arpegios, tía Ernestina la empezaba con el

discurso sobre la juventud de ahora, Te lucis ante terminum resonaba en la sala donde tía Adela cosía alumbrándose con una esfera de cristal llena de agua que recogía (era hermoso) toda la luz de la lámpara para la costura (Cortázar, 1992 : 345).

Explica en “Elogio del jazz” los elementos que toma como parte de su juego de escribir y que proceden de la música: “El ritmo, la tonalidad y demás elementos del jazz los considera no sus constricciones sino las reglas de juego al modo de entender de Valéry” (Cortázar, 2006: 214-215). La música es el único “vehículo adecuado” cuando las palabras “son inútiles” (Cortázar, apud. Garfield, 1978: 131).

III. RAYUELA.

El arte tiene caminos alternativos para percibir y componer realidades y conexiones. *Rayuela* es la exploración desde la inestabilidad de la desterritorialización. Las rupturas epistemológicas se producen desde el lenguaje, desde la lingüística, transportes semánticos: introduciendo variaciones sobre el texto como en la melodía, en el discurso: Los comentarios a *Rayuela* incluidos en la novela se enraízan en la misma historia y en la búsqueda de los personajes, del texto y del autor. El fondo y la forma quedan anulados bajo un mismo espacio que comunica con el lector: “*Rayuela*, como las grandes novelas (Cervantes, Joyce, Beckett), es una batalla campal contra su instrumento” (Alazraki, 1994: 205). Recuerda Ana Basualdo: “más de una vez le he oído decir a Julio que la distinción entre forma y contenido es una escisión falaz, y en una obra como *Rayuela* él se ha encargado de demostrar esa unidad esencial” (Basualdo, 1984). Cortázar extrae en la novela las señales de inquietud, las rechaza e indaga: “[...] la novela es acción, es compromiso, es transacción; requiere dimensiones de la intuición pura. El fondo da la forma, es la forma” (Camerotto, 2008: 5). Esta correspondencia se da cuestionando la problemática de las estructuras del conocimiento y proponiendo la fragmentación como nuevo orden posible:

Por este empeño en el desarraigo cultural y filosófico, por las ideas de marginalidad, por la innovación e improvisación permanentes, así como por la búsqueda de nuevas formas expresivas, el jazz resulta atractivo tanto bajo la

manera del *art form*, como bajo la expresión misma de un mundo alternativo, apareciendo como el artífice de los ideales filosóficos y literarios de la obra (Bary, 1999).

La discada se anuncia en el capítulo 9 por Oliveira y será bajo la tutela de Ronald, que para eso es el pianista estadounidense: “la discada [...] privilegia el jazz tradicional y lo que podríamos llamar la *mainstream* (fuerte) del jazz moderno hasta 1960 más o menos” (Loyola, 1979: 109). Loyola indica que Charlie Parker es el centro de “El perseguidor” para ser excluido de la discada tal vez, en un “vistoso vacío [que] establece una secreta conexión entre ambos textos”. La ausencia es en este caso una presencia. Y a coalición de esto no olvidar que “Cortázar tuvo siempre presentes [...] los humildes orígenes del jazz [...]” (Loyola, 1979: 111). Lo que implica empatía en el margen:

El jazzman cortazariano es predominantemente (no necesariamente) negro. En cuanto tal –y leyendo a Johnny Cartes (=Charlie Parker) como figura arquetípica- ese jazzman *puede* también ser inculto, sometido a condiciones [...] discriminación y marginalidad, [...]. Le interesa en cambio ese fondo irracional e instintivo al que la gran performance jazzística logra dar expresión y forma, o sea una especie de racionalidad alternativa, diversa, compatible con el desorden o la locura, integradora (Loyola, 1979: 112).

El jazz cumple diversas funciones en el texto, teniendo a la vez, de modo simultáneo, un valor independiente a estas funciones. El jazz como método, como tema y como trama:

Esa difícil costumbre de que esté muerto. Como Bird, como Bud, *he didn't stand the ghost of a chance*, pero antes de morir dijo su nombre más oscuro, sostuvo largamente el filo de un discurso secreto [...]. Cuando quiero saber lo que vive el shamán en lo más alto del árbol del pasaje, cara a cara con la noche fuera del tiempo, escucho una vez más el testamento de Clifford Brown como un aletazo que desgarrar lo continuo, que inventa una isla de absoluto en el desorden. Y después de nuevo la costumbre, dónde él y tantos más estamos muertos (Cortázar, 1967, I: 109).

Es a menudo la conversación y el fondo, que se entrelazan con la acción y el sentido. Es un punto de partida en la búsqueda y muchas veces un encuentro: “Ese fondo de instintividad –visionaria y creativa- que sitúa al gran jazzman en dimensiones mágicas o extralógicas de la naturaleza animal, aparece subrayado por Cortázar a través del constante uso de imágenes zoomorfas para la caracterización de los músicos” (Loyola, 1979: 113). El jazz significa la conciencia de los personajes como indica Leslie Bary y una “multivalencia” a la vez: “La música funciona como punto de partida del pensamiento de los personajes y los induce a mostrar su angustia existencial [...] Las canciones que se citan suelen comentar la acción” (Bary, 1999). Aquí la improvisación es la reinterpretación inventiva que rompe con lo establecido para darle un nuevo sentido rehaciendo la tradición, reinterpretándola:

En el *bebop* -corriente que estaba muy de moda en el momento en que se sitúan los personajes de *Rayuela*- la improvisación "pura" o libre es la gran meta de la música. Hay en el *bebop* mucho énfasis en la expresión emocional y la intuición melódica y rítmica. Como señala Hoider, hay una politonalidad y una discontinuidad melódica, y el jazzman, basando su creación en estructuras, temas y melodías conocidas, las transforma completamente.(11) Hay un sentido de la pluralidad en la música, un constante cambio de dirección, y debido a las innovaciones rítmicas, el ritmo y la melodía llegan a ser yuxtapuestas, hasta que el ritmo se convierte en melodía y la melodía en ritmo (Bary, 1999).

En este sentido, apunta Loyola que en *Rayuela*: “El punto de vista del texto sobre el jazz se expresa a través de las intervenciones de los miembros los Club. Punto de vista múltiple, entonces” (Loyola, 1979: 118). Cortázar escribe del crítico francés Etienne en las audiciones: “tiende al control de sus entusiasmos, a la puntillosidad conceptual, al rigor crítico” (apud. Loyola, 1979: 120). Encarna en este sentido toda la racionalidad francesa, aunque no es una racionalidad “intransigente”, según explica Loyola: “[...] el jazz es ante todo música, es una forma del arte contemporáneo que merece atención por sí misma” (Loyola, 1979: 121). En este sentido en el jazz están implícitos factores como la actitud y la búsqueda: “[...] cuál es la actitud del artista ante su creación. El jazz es, en una novela que trata acerca de la búsqueda de alternativas, un *art form* alternativo. Cabe examinar su naturaleza como música y fenómeno cultural para precisar su importancia artística y

filosófica” (Bary, 1999). Loyola lee en Cortázar un entendimiento del jazz como paradigma:

Cortázar [...] vio en el jazz el extremo paradigma del arte de la modernidad del siglo XX [...]. [...] por un lado sus simpatías democráticas hacia los sectores bajos, irregulares u oscuros de la sociedad (los obreros, los negros, los artistas, los marginados en general), por otro sus aristocráticas exigencias de autenticidad y de altos valores culturales. [...] la modernidad del siglo XX pretendió imponer a la ideología de la modernidad precedente (del siglo XIX en particular) para conferir verdad a los mitos de la razón y del progreso indefinido (Loyola, 1979: 124-125).

Frente a la música clásica de tradición occidental y europea, el jazz significa quiebra del sistema, por lo que igualmente tiene, como en su campo el surrealismo o el existencialismo, un lugar importante en los cambios históricos de concepción sobre el arte y lo concerniente a la creación; es decir, cambios de paradigma:

Lo más bajo y lo más alto, lo más oscuro y la mayor luminosidad visionaria, [...] el reencuentro con el tiempo de la naturaleza, o sea con la inmortalidad [...]. Ningún otro tipo de artista convocado por Cortázar a sus páginas encarnará como el jazzman la síntesis de los sueños modernos (Loyola, 1979: 125).

Loyola explica que el capítulo 17 es un elogio del jazz que comienza explicándolo como arte, como catalizador y como intercesión (Loyola, 1979: 127-132). Dice Cortázar que el jazz acerca a la humanidad porque es una música sin nación por ser hija de la diáspora. Por eso se reconocen sus hijos en cualquier parte; el jazz funciona como, o más bien *es* una seña de identidad, una nacionalidad:

[...] de esos viejos discos, de los show boats y de las noches de Storyville había nacido la única música universal de este siglo, algo que acercaba a los hombres más y mejor que el esperanto, la Unesco o las aerolíneas, una música bastante primitiva para alcanzar universalidad y bastante buena para hacer su propia historia, cos cismas, renuncias y herejías, 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 a diferencia de la estúpida música animal de baile, la polka, el vals, la zamba, una música que permitía reconocerse y estimarse en Copenhague como en Mendoza o en Ciudad del Cabo, que acercaba [...] que les daba [...] para reconocerse y adentrarse y sentirse menos solos rodeados de jefes de oficina, familias y amores infinitamente amargos, una música que permitía todas las imaginaciones y los gustos, [...] (Cortázar, 1963: 88).

Loyola sigue explicando el jazz como “modesto antídoto contra lo inhumano, contra la erudición razonada y fría, contra la ausencia de solidaridad; determina en Oliveira reacciones contrastantes pero convergentes de autorreconocimiento” (Loyola, 1979: 131). En este sentido explica el jazz como intercesión apoyándose en el capítulo 12 de *Rayuela*:

[...] cuando el impacto del canto de Bessie Smith ha creado en la habitación una atmósfera religiosa, sobrenatural, abierta al juego de los sueños (cumplimiento del deseo) y de sus obstáculos. Por ello Bessie Smith y los mayores jazzmen de la sesión (Lester Ypung, Armstrong, Bix, Earl Hines, Ellington...) son convocados al discurso de Oliveira como los *intercesores*, “una irrealidad mostrándonos otra, como los santos pintados que muestran al cielo con el dedo. [...]. Ese fantasma ahí, esa voz de una negra muerta hace veinte años en un accidente de auto: eslabones en una cadena inexistente, como nos sometemos aquí, cómo podemos estar reunidos esta noche si no es por un mero juego de ilusiones [...] (cap.12, p.64. rayu). (Loyola, 1979: 133).

De Lester Young evoca Cortázar las formas zoomorfas para comunicar la alteridad en analogía con el resto de seres vivos:

[...] grandísimos lagartos, trombones a la orilla del río, blues arrastrándose, probablemente *drag* quería decir lagarto de tiempo, arrastre interminable de las cuatro de la mañana. O completamente otra cosa. “Ah, Lautréamont”, decía la Maga recordando de golpe. “Sí, yo creo que lo conocen muchísimo” (Cortázar, 1963: 61).

Por supuesto dentro ya de otros tiempos; sigue creando con el tiempo otros espacios que compartir. Tiende puentes encontrando las intercesiones:

En un primer enfoque la intercesión sería entonces una tentativa contra la discontinuidad temporal, una especie de puente (¿tablón?) múltiple para conectar entre sí los fragmentos de la Vida que son las vidas del ayer y del hoy, [...]. Recuperación viva del pasado, un modo de afirmar a pesar de todo la “cadena inexistente”, la superación de la muerte vertical: el jazz cabalga la cadena del tiempo y nos sumerge en una fraternidad de inmortales. Por eso llora Babs (Loyola, 1979: 133).

Este nuevo concepto de entendimiento otorga posibilidad de redefinir el tiempo como concepto y así Cortázar, en línea con el *bebop*, tiene una concepción bergsoniana del tiempo. Se trata de un relativismo y una simultaneidad que concierne a los estados anímicos frente a la temporalidad material. Para Cortázar significa un orden más allá del racional:

En cierto modo el hombre se equivocó al inventar el tiempo; por eso bastaría realmente renunciar a la mortalidad para saltar fuera del tiempo, desde luego en un plano que no sería el de la vida cotidiana. Pienso en el fenómeno de la muerte, que para el pensamiento occidental es el gran escándalo, como tan bien lo saben Kierkegaard y Unamuno; ese fenómeno no tiene nada de escandaloso en el Oriente, es una metamorfosis y no un fin (Cortázar, en Harss: 268).

Cortázar transforma el código del tiempo y el espacio. En su cuentística busca “el reverso de nuestra realidad fenomenal, un orden escandalosamente en conflicto con el orden construido por nuestro pensamiento lógico” (Alazraki, 1994: 69). Un orden que en apariencia, por no responder al canon, nos parece caos. En "El perseguidor", Bruno siente que si le sigue la corriente acabarían todos locos. Y que lo que hace diferente a Johnny es que sin ser nada del otro mundo, hay en él algo del otro mundo. Johnny como un ángel entre los hombres o como un hombre entre los ángeles, que desnuda a Bruno, su realidad, su prestigio (Cortázar, 1959: 43):

Aparentemente, Johnny es anormal; lo normal estaría acaparado por quienes cumple diariamente su cuota de costumbres, [...]. Sin embargo, [...] el único hombre verdadero es Johnny. “Dan ganas de decir en seguida que Johnny es como

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

En el mencionado personaje existen muchos ejemplos de cómo el orden toma forma dentro de un caos, siendo la música la que lo incita a sentir el tiempo como principio ordenador de realidad, bajo otra concepción:

—Por eso en casa el tiempo no acababa nunca, sabes. De pelea en pelea, casi sin comer. Y para colmo la religión, ah, eso no te lo puedes imaginar. Cuando el maestro me consiguió un saxo que te hubieras muerto de risa si lo ves, entonces creo que me di cuenta en seguida. La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así (Cortázar, 1999: 21).

Ligada la noción de tiempo a ese caos, dice González Riquelme que “el jazz pone en movimiento, hace pasar flujos *desterritorializados*: flujos sonoros, rítmicos y temporales” (González Riquelme, 2003:39). Lo hace siguiendo la línea crítica de Deleuze cuando este afirma que “la música emite flujos moleculares” (Deleuze, 1997: 307). Apuntándole González Riquelme que son “flujos que escapan a lo establecido, a lo reconocible, situable y clasificable [...] flujos desterritorializados que generan conflictos con el orden establecido” (González Riquelme, 2003: 43). Hablando de Max Roach y la cualidad de compromiso del jazz le dice Cortázar a Jacques Chesnel: “[...] le bon engagement c’est celui qui ne mord pas sur la qualité artistique; de ce point de vue je pense que le free jazz est un mouvement qui répond au combat des Noirs, à leurs espoirs, à la nécessité de sortir des contraintes, même des contraintes musicales, d’une soumission à la tradition...” (Chesnel, 1977 : 11). Algo que Cortázar encuentra absolutamente análogo a la escritura automática. Por eso toma las pausas del lenguaje en sentido musical y lo intenso del tema suspendido por las disertaciones, lingüísticas o temáticas, que vayan explorándose a los márgenes:

Pero de todo esto ya he hablado en mi libro, mostrando cómo la renuncia a la satisfacción inmediata indujo a Johnny a elaborar un lenguaje que él y otros músicos están llevando hoy a sus últimas posibilidades. Este jazz desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo⁴⁶ 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 ejemplo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad (Cortázar, 1980: 313).

Cortázar aplica todos los elementos que va describiendo de la música a su propia escritura. Lleva el lenguaje a otras posibilidades y, como la música encarnada en Johnny, va buscando la libertad expresiva, como hizo también el surrealismo. Pero además esta libertad expresiva la adecúa a cada momento y situación textual y semántica: “El lenguaje que cuenta para mí es el que abre ventanas en la realidad; una permanente apertura de huecos en la pared del hombre, que nos separa de nosotros mismos y de los demás” (Cortázar, apud. González Bermejo, 1971: 131). *Rayuela* pone en tela de juicio la realidad y la multiplica: “Una realidad mostrándonos otra”, -dice Horacio para sí cuando escucha a Bessie Smith-. Estas intersecciones en las formas y los tiempos trasmite verdad y sentido existencial:

Oliveira, un poco borracho él también, sentía ahora que la verdad estaba en eso, en que Bessie y Hawkins fueran ilusiones, porque solamente las ilusiones eran capaces de mover a sus fieles, las ilusiones y no las verdades. Y había más que eso, había la intercesión, el acceso por las ilusiones a un plano, a una zona inimaginable que hubiera sido inútil pensar porque todo pensamiento lo destruía apenas procuraba cercarlo. Una mano de humo lo llevaba de la mano, lo iniciaba en un descenso, si era un descenso, le mostraba un centro, si era un centro [...] algo que otra ilusión infinitamente hermosa y desesperada había llamado en algún momento inmortalidad. Cerrando los ojos alcanzó a decirse que si un

⁴⁶ Wagner como canon del estilo musical a principios de siglo.

pobre ritual era capaz de excentrarlo así para mostrarle mejor un centro [...] tal vez no todo estaba perdido y alguna vez, [...], el acceso sería posible [...]. (Cortázar, 1963: 65).

La intercesión del jazz es una extensión de la búsqueda de Johnny: “una ampliación de esa experiencia, una tentativa de proyectarla desde lo individual a lo colectivo, de mostrarla al *otro*” (Loyola, 1979: 134). Aquí radica la utopía que es inalcanzable por el muro de la razón; el jazz, a veces “desorden” o “caos” que, para Oliveira, equivale al “descenso a los infiernos” que se cruzan como se cruzan los desiertos, siguiendo caminos-guía. En este sentido el jazz es: “una razón alternativa, capaz de incluir a su contrario, la convergencia y resolución de los opuestos” (Loyola, 1979: 137). Cortázar explica la trascendencia del jazz así:

[...] el jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burla aduanas, algo que corre y se difunde [...], es la lluvia y el pan y la sal, algo absolutamente indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folklore: una nube sin fronteras, [...], una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, los reincorpora al fuego central [...] y precariamente los devuelve a un origen traicionado, les enseña que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor [...] y que un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre, más que hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa, y menos que un hombre porque de esa libertad ha hecho un juego estético o moral [...] (Cortázar, 1963: 88).

Los intersticios surgen de aspectos cotidianos de la realidad que transportan a otros significados. Son portales de otros universos, de otras realidades paralelas potenciales y en continuo cambio como las bandadas o el jazz:

En esta vida aparentemente unilateral que llevamos y que nos impone un poco la inteligencia, que es pragmática, utilitaria y selectiva, a mí me sucede, continuamente, en cualquier momento de distracción, algo que, diría, es el proceso contrario del que se sigue para sacar una fotografía. Cuando usted, con su cámara, ve dos imágenes en el visor, las superpone para que estén en foco y

saca la foto. Bueno, yo para sacar la foto tengo que separar las imágenes, es decir, que en determinados momentos las cosas se me apartan, se mueven, se corren a un lado y entonces, de ese hueco, esa especie de intersticio, que yo no sé exactamente qué es, surge una incitación que en muchos casos me lleva a escribir, o por lo menos me coloca en un estado de porosidad o receptividad que hace que me sienta impulsado a comunicar y que la escritura se me vuelva más fácil. En ese sentido soy un poco pararrayos (Cortázar, apud. Bermejo, 1978: 42).

Para ejemplificarlo hay un texto llamado "La tos de una señora alemana" (Cortázar, 1969: 20) que nos sitúa en un concierto en la reciente posguerra alemana difundido por radio y grabado para ser prestado 30 años después a un argentino en París que reflexiona sobre un judío tocando el concierto de Beethoven ante los posibles exterminadores de su pueblo. Como Louis tocando en el París de los opresores de sus ancestros. Cortázar reseña una distracción con el golpe de tos de una posible señora alemana, anónima y eternizada, que no se repite en toda la grabación, sin importancia escuchada por todos. Lo maravilloso no había muerto, la realidad es porosa y la tos "un puente, un signo, una llamada" (Cortázar, 1983). Lo maravilloso no es producto de la imaginación.

"Para Cortázar el jazz simboliza la libertad, la espontaneidad, la negación de cualquier estructura [preestablecida] y *Rayuela* sigue este esquema" (Peyrat, 2011: 9). Lo hace desde que se sugieren las múltiples propuestas de lectura: "El jazz es también para Cortázar una puerta de acceso a otra realidad y a otro tiempo y sus intérpretes, los "intercesores", los que muestran el camino [...]" (ibid.). Entiende la música como lenguaje universal y camino común para alcanzar la utopía del encuentro:

[...] siente en la música, y en concreto en el jazz, una puerta por la que nos comunicamos con lo indecible y lo incomprensible (y otra vez oímos a Johnny [...] diciendo: "Yo creo que la música ayuda a saber. No a entender, porque en realidad no entiendo nada"). [...] nos comunicamos con "los muertos", donde el tiempo se ensancha o se estrecha y ahí están de golpe Bix Beiderbecke o Bessie Smith. Escuchar música es entrar en contacto con ellos, anular el tiempo de los relojes y de las diástoles y las sístoles, el ayer y el pasado mañana, y unirse con

el espíritu de la entera comunidad humana, que es para Cortázar, el espíritu de la libertad (Peyrat, 2011: 16-17).

IV. PRESENCIA, "EL PERSEGUIDOR". EL OTRO. EL JAZZ.

La influencia del jazz en Cortázar se deja rastrear temprano en su producción. Ya *Presencia*⁴⁷, poemario de Cortázar publicado bajo el pseudónimo *Julio Denis*, supone su primera publicación en 1938 y es mucho menos estudiada que "El perseguidor". Hay en este poemario un soneto titulado "Jazz" precisamente, en el que se asocia esta música con la búsqueda y la creación inventiva, además de mostrar un sincretismo cultural histórico americano en comunión. Dice Andrés García Cerdán que:

[...] en el jazz se juega en esencia con una improvisación sobre la base de una estructura musical, un *leitmotiv* que sirve de guía. La improvisación *-take-*⁴⁸ provoca que una misma pieza, al ser ejecutada cada vez, si bien es la misma, siempre es otra. Se abren, pues, los caminos de una textura poética en que la intuición, la mutabilidad y el instante son componentes fundacionales (García Cerdán, 2009: 2).

Decía Alazraki a propósito de *Rayuela* que es un libro y también un testimonio de las preocupaciones cardinales en su generación, como la poesía como exploración del ser, la vida como misterio, el tratamiento del tema fantástico; y sus propios descubrimientos que le acompañarían el resto de su vida de escritor: la autenticidad como centro de la literatura, el tiempo y el interés por la música y el jazz (Alazraki, 1994: 35). Sigue Alazraki explicando que igualmente en su poesía no hay más fábula que “el discurrir de las imágenes con cuyos espejos y transparencias el poema levanta su arquitectura de significaciones musicales” (Alazraki, 1994: 37).

⁴⁷ Publicado en 1938 bajo el seudónimo de Julio Denis.

⁴⁸ Habría que matizar: Lo que Cortázar llama *take*.

La música es cardinal en Cortázar tanto en su prosa como en su poesía. Conoce el jazz a finales de la década de los veinte a través de la radio. Es cuando de niño descubre que existen otros mundos y otros paradigmas:

Nunca olvidará [...] las voces de Emmy Destinn y John McCormack, de Ninon Vallin “cantando su deliciosa *Manon*, Georges thill, Tita Ruffo, Chalipin, y un día, allá por los años `30, una voz de tenor que en el registro medio no tenía nadie que le pise el poncho, Tito Schipa”. No había más remedio que conocer toda esa maravilla a través de la radio (Cortázar, 1969: 182).

Ya contaba con el bagaje cultural del gramófono de su casa familiar y la cultura musical en la misma. Creció con todo ello y reseña su vida así:

Una noche me tocó involuntariamente dejar estupefacta a una señora que me preguntaba cuáles eran los grandes momentos del siglo XX que me había tocado vivir. Sin pensar, como siempre [...] contesté: “Señora, a mí me tocó asistir al nacimiento de la radio y a la muerte del box”. La señora, que usaba sombrero, pasó inmediatamente a hablar de Hölderlin (1967: 69).

Explica Shafer que ahorró Cortázar con esfuerzo para asistir a un concierto de Lily Pons en el teatro Colón de Buenos Aires y que de ella recuerda, con nitidez desde la misma infancia, que le hizo nacer a la música:

Era tan menuda que mi recuerdo la asimila siempre a las muñequitas que uno encontraba en las roscas de Pascua si tenía suerte, [...] se arrodillaba en la mitad del escenario y entonces casi se dejaba de verla, pero de esa nada salía una voz que comunicaba directamente del oído al apocalipsis. Bruscamente nací a la música, en tres meses descubrí a Wagner, Debussy y Jelly Roll Morton (Cortázar, 1969, II: 184).

Como dice Shafer, lo reseñable para nosotros es que todo ello queda en el Cortázar escritor: “[...] la música tuvo sobre Julio influencias aún mucho más profundas. Le concedió un especial sentido del ritmo, la concepción y el tratamiento literario del tema”

(Shafer, 1995: 23). Ve claramente la relación de lo musical con lo literario. La analogía entre la sintaxis y lo melódico:

Para mí la escritura es una operación musical. Es la noción del ritmo, de la eufonía. No de la eufonía de las palabras bonitas sino la que sale de un dibujo sintáctico (ahora hablamos del idioma) que al haber eliminado todo lo innecesario, todo lo superfluo, muestra la pura melodía (Cortázar, apud. Shafer, 1995: 24).

Puntualiza en la entrevista con Omar Prego que a lo que siempre obedece su escritura es a un ritmo concreto, a la cadencia del swing:

Yo creo que el elemento fundamental al que siempre he obedecido es el ritmo. No es la belleza de las palabras, la melodía, ni las aliteraciones (aunque a veces me he divertido con ello, siguiendo un poco a Mallarmé), hacer frases donde hay una dominante de la vocal “e” o de la vocal “i”, que psicológicamente produce reacciones diferentes. Pero nunca he caído en delicuescencias de ese tipo. Y era sobre todo en mis primeras cosas, ahora eso ya no me preocupa. No; es la noción de ritmo. Yo creo que la escritura que no tiene un ritmo basado en la construcción sintáctica, en la puntuación, en el desarrollo del período, que se convierte simplemente en la prosa que transmite la información con grandes choques internos —sin llegar a la cacofonía— carece de lo que yo busco en mis cuentos. Carece de esa especie de swing, para emplear un término del jazz. Nadie ha podido explicar qué cosa es el swing. La explicación más aproximada es que si vos tenés un tiempo de cuatro por cuatro, el músico de jazz adelanta o atrasa instintivamente esos tiempos, que según el metrónomo deberían ser iguales [...]. Y eso te explicará —incluso se podría ejemplificar— lo que ocurre en el final de mis cuentos, hasta qué punto está cuidado ese ritmo final. Ahí no puede haber ni una palabra, ni un punto, ni una coma, ni una frase de más. El cuento tiene que llegar fatalmente a su fin como llega a su fin una gran improvisación de jazz o una gran sinfonía de Mozart. Si no se detiene ahí se va todo al diablo (Cortázar, apud. Prego, 1997: 281-283).

Entiende el estilo radicado en este ritmo de las palabras derivado de una pulsación rítmica que está latente como en la música su respiración:

No hablaba de los efectos musicales de la poesía o la prosa simbolistas y que los modernistas hispanoamericanos intentaron reproducir en castellano, sino de una cierta estructura o arquitectura sintáctica, de una cierta cadencia que sin imitar la música procede como ella, organizando palabras, frases y párrafos en una prosa encantatoria. Encantatoria –explicó Cortázar- por su encanto mágico: una cierta atmósfera que hipnotiza [...]. Y encantatoria por su proclividad hacia el canto, por su manera rítmica de armar una frase, a veces a contrapelo de la sintaxis, por esa gravitación musical que se trasmite al lector. Cortázar tenía plena conciencia de esos poderes subterráneos,[...] que [...] conducen a lo que llamó otra cosa (Alazraki, 1994: 330).

Es cuando Cortázar conoce el jazz a finales de la década de los veinte a través de la radio que descubre, según afirma en entrevistas: “ese fenómeno maravilloso que constituye su esencia: la improvisación” (Prego, 1985: 170). Para inmediatamente ligar este concepto por analogía al de la escritura automática surrealista: “[...] y yo estaba muy metido en la lectura de los autores como Breton, Crevel y Aragon, el jazz me daba a mí el equivalente surrealista en la música que no necesitaba de una partitura” (Prego, 1985: 163). Es muy importante considerar que la ausencia de una partitura como tal no significa que no haya un orden, una secuencia, una lógica propia. Significa un momento de libertad por cuanto de no-escrito tiene. Así entiende Cortázar cuando dice: “[...] a mí me funcionaba la analogía como a Lester⁴⁹ el esquema melódico que lo lanzaba al reverso de la alfombra donde los mismos hilos y los mismos colores se tramaban de otra manera” (Cortázar, 1967: 7). Sigue en *La vuelta al día en ochenta mundos* referenciando a Lester para categorizar esa otra manera, ese *reverso* como la libre alteración: “A mi tocayo debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg” (Cortázar, 1967: 7). Esa alteración deviene de la forma de *atrapar* el objeto ya bajo un nuevo esquema resultante de la mezcla entre, en este caso, la tradición literaria de "la saga planetaria de Phileas Fogg" y la música de vanguardia con Lester. El mismo por el que conoce esa forma de proceder que afirma intentar volcar en su escritura y que supone a priori una lectura *otra*:

⁴⁹ Lester Young, saxofonista tenor y clarinetista de *swing*, *bop* y *cool*.

Y entonces, una melodía trivial, cantada tal y como fue compuesta, con sus tiempos bien marcados, es atrapada de inmediato por el músico de jazz con una modificación del ritmo, con la introducción de ese *swing* que crea una tensión. El músico lo atrapa por el lado del *swing*, del ritmo, de ese ritmo especial. Y *mutatis mutandi*, eso es lo que yo he tratado de hacer en mis cuentos. He tratado de que la frase no solamente diga lo que quiere decir, sino que lo diga de una manera que potencie ese decir, que lo introduce [*sic*] por otras vertientes, no ya en la mente sino en la sensibilidad. Una doble acción: el mensaje entra en la inteligencia, pero con *swing*, el ritmo que hay en la construcción entra en el lector por una vía más subliminal, de la que él no se da cuenta (Prego, 1985: 169-170).

Muchas veces se ha hecho ver el gusto de Julio por el jazz como una imagen poética más en vida de las que ya nos hubiera dejado en su escritura al cabo de estos cien años. A propósito de su muerte, dice Jorge Boccanera que indisociablemente “la obra de un artista es también la conciencia de ese artista” (Boccanera, 1984). Subrayo esto porque muchas veces se soslaya el hecho, se hace literatura; y cuando no, occidentalismo. Porque ocurre que se hace hincapié en el tema del jazz en Cortázar como un legado más adquirido por el escritor en París, esa ciudad que le permitió la libertad como ciudadano que necesitaba inminente y constante para poder trabajar desde su posición de intelectual latinoamericano. Pero París jamás deja de ser ese *lado* que diferencia del *otro lado*, y el jazz ya lo traía desde la Argentina, de la América.

Se articula un discurso occidentalista a través de la idea de la influencia del surrealismo francés en su escritura, en su técnica y temas. Sin contemplar la posibilidad de que esos principios que le vinculan al surrealismo arranquen tomándose de un referente mucho más cercano como pueda ser algo tan americano de por sí como es el jazz y habiéndolo reiterado tantas veces él mismo. Pues Cortázar afirma, en multitud de documentos, sobre todo en las entrevistas, que siente y piensa su escritura influenciada por el jazz. Esto parece ser pasado por alto en parte pues, aunque la crítica coincide en reafirmar el gusto de Cortázar por el jazz, no queda muchas veces más que en eso: en un comentario anecdótico, una formulación a modo de enunciado categórico, en la que no se indagan las causas implícitas, ni se rastrear raíces como se pueda hacer con cualquier otra

influencia en un autor, bastando que comparta la misma disciplina, en este caso, la literatura. Aunque tratándose de Cortázar, y como no podría ser de otro modo, estos límites se pierdan.

Ocurre que para parte de la crítica, la no específica a ella, la música se toma por un terreno que se mueve en lo abstracto, en lo técnico por la matemática y por lo indecible en lo que expresa. Oyentes como Cortázar aprecian que, como lenguaje, la música posee elementos de ordenación en el tiempo a través del ritmo, que la melodía traza frases como en nuestra sintaxis gramatical y que, a través de la armonía existe un discurso en el que el juego de contrastes posiciona la obra como asimilación o como rechazo de tradición o tradiciones determinadas en un espacio geopolítico y social concreto. En el caso del jazz es una música que nace como subversiva en cuanto nace desde el margen, y es por esto que concurre con aspectos surrealistas que tanto anhelan el otro lado de las cosas.

Este ejemplo particular denota la tendencia general que nos aísla, y por cuanto se reitera, nos incomunica a una parte del corpus textual de la obra cortazariana en cuanto limítrofe con otros campos como pueda ser la música. Se pasa por alto que dicho gusto por el jazz en concreto no es gratuito, sino que tiene que ver con esas raíces que abarcan el continente y que significan la tradición América, constituida estructuralmente por los más dispares sustratos culturales de diásporas y colonialidad que conforman y condicionan el sincretismo americano como carácter cultural.

Dice Blas Matamoro que la música es un lenguaje en el que los referentes, a pesar de carecer de significados, no carecen de sentido. Se experimenta a nivel afectivo-emocional siendo este su paradigma de conocimiento:

La música, como el lenguaje verbal, posee sintaxis, gramática y, de aquella manera, también semántica. Si admitimos que el discurso musical, muy esquematizado, tiene un elemento horizontal o melódico y un elemento vertical o armónico, podemos adjudicar al primero una índole sintáctica y al segundo, otra gramatical. [...] La melodía o canto se articula en cláusulas, frases, arcos, tensiones, cadencias, que pueden compararse con la estructura sintáctica del

lenguaje verbal. La armonía o acorde se despliega en conjuntos tonales, [...] (Matamoro, 1990).

Para los griegos la música era el saber de las musas y con el romanticismo es el centro de todos los discursos: “como el pensamiento preverbal que actúa en calidad de requisito esencial de la lógica verbal. [...] El lenguaje, antes de ser palabra, fue música” (Matamoro, 1990). Ambos, el lenguaje y la música -sobre todo si hablamos de escritura y de jazz-, son expresión de la subjetividad: ambas guardan relación con sus propias tradiciones a lo largo de la historia e implican una polifonía de voces en este sentido irremediable, pero sobre todo, siempre acarrearán la visión del sujeto que canta, toca, escucha, lee o escribe. Las variaciones sobre la visión y el tratamiento de los objetos musicales y escritos es más palpable en la música por poder ejecutar los ritmos, armonías y melodías a un mismo tiempo. Ocurre que lo poético y lo musical se unen por la voz: en la música hay una plena identificación entre el sujeto que canta y el objeto, el sonido, la voz, la música:

La música es, si se permite la figura, la lengua materna de las lenguas verbales. [...] Legendariamente considerada, es la lengua universal y la utopía de la lengua única, irrealizable en sede babilónica. O, si se piensa históricamente, la pérdida lengua anterior a la historia – pecado original y caída – la lengua con la que Dios y la criatura se entendían en el Paraíso (Matamoro, 1990).

Dice Yurkievich que el *swing* es “la quemadura central”, que “porta, transporta, como el viento primordial que sopla desde abajo, permite recuperar vestigios del reino olvidado (Yurkievich, 1994: II: 156). Cortázar explica que el ritmo es algo intuitivo, casi instintivo:

No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hay la prosa, literaria u otra (Cortázar, apud. Yurkievich, 1994: II: 156).

El jazz, dice Yurkievich, infunde en Cortázar una energía mitopoética:

Los blues [...] activan una fantasía que se desprende de toda retención realista, suscitan la ristra de conexiones libérrimas con las cuales Cortázar concibe el

equivalente verbal [...] de esa música que con su balanceo lo atrapa, lo entraña y lo cosmifica [...]. [...] el jazz [...] constituye un numen inspirador, un modelo estético que procura transferir a la escritura. Busca infundir a su palabra un hálito semejante, la misma síncopa, la misma organización del flujo sonoro, la misma modulación (Yurkievich, 1994: II: 158).

Esta es una lectura otra y una escritura otra en la que esta noción de libertad hace de principio compositivo operando a través del ritmo que le permite crear desde una base que supone más originalidad por estar abierta a la experimentación. Esto le abre a nuevos espacios cuyos límites quedan desdibujados, abriendo camino a lo que queda o había quedado en los márgenes de modo inmediato: “Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libero del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa” (Cortázar, 1967/I: 7).

Esta libertad que le permite nuevos horizontes proviene precisamente de una perspectiva de *simultaneidad* que implica per se la presencia de más de un elemento, de una doble presencia, la propia y la ajena. Lo reseñable es que entre estas presencias existe posibilidad de encuentro por medio de la analogía.

Los sujetos se encuentran de modo muy claro en un poema que, a pesar de poder ser visto como primerizo, supone un entendimiento muy maduro cuanto profundo, de lo que es el jazz. En *Presencia*, Cortázar escribe ese soneto llamado "Jazz" en el que comprende esta música surgida de esa comunión de culturas unidas bajo el *anhelo* por la *selva hurtada*, por lo que, podríamos entender, la libertad en el espacio propio. Espacio propio que es además otro diferente al que se encuentran. Así los espacios se convierten en utopías, en ideal que, cuando se comparte, crea alianza. Dice así el soneto:

Es, incierta y sutil, tras de la tela
donde un hilo de voz teje motivo
y no es, si en el oído sensitivo
encuentra sombra impar, no encuentra vela.

Qué está fuera del molde y de la escuela
en un regocijarse de nativo

-libertar de eslabones y cautivo
sonido- que una selva hurtada anhela.

Bébeme, noche negra de los cantos
con tu boca de cobre y aluminio
y hazme trizas en todos tus refranes:

Yo quiero ser, contigo, uno de tantos
entregado a una música de minio
y a la liturgia ronca de tus manes.
(Cortázar, 1938).

En el primer cuarteto hay una llamada, "donde un hilo de voz teje motivo" esperando encontrar la respuesta, "encontrar vela", no *sombra*. La encuentra en un otro que sin *moldes* o *escuelas* comunes, se *regocija* en ese ser propiamente nativo, en ese ser *anhelante* de libertad, de "la selva hurtada". La respuesta le llega al *cautivo sonido* que hace la llamada, mediante la comunión de las dos culturas como ocurre en el jazz en Estados Unidos: "bébeme, noche negra de los cantos/ con tu boca de cobre y de aluminio". Aquí el sustrato indígena, "la liturgia ronca de tus manes", es absorbida por la cultura espiritual afroamericana, "la noche negra de los cantos". Para terminar deseando "ser, contigo, uno de tantos /entregado a una música de minio".

El jazz es tomado por Cortázar siempre como música fraguada en las comunidades afroamericanas, es decir, como el máximo elemento africano en América. Así lo transporta a su escritura por lo oral y lo auditivo, como herramienta opuesta a la tradición escrita. Es su conciencia americana la que recoge todo esto:

El canto exige olvidarse de sí mismo, descontrolarse, aculturarse, descender en la personalidad de la vigilia sensata a la profundidad raigal, ser devuelto por la imaginación ancestral al sueño de la especie, al surgidor mítico; el canto requiere la recuperación del psiquismo primordial: "Cante una sola nota, escuche por dentro. Si oye (pero esto ocurrirá mucho después) algo como un paisaje sumido en el miedo, como hogueras entre las piedras, [...] creo que estará bien

encaminado, y lo mismo si oye un río por donde bajan barcas pintadas de amarillo y negro, si oye un sabor de pan, [...] (Cortázar, 1962: 15).

Dice Alain Sicard que el tema del desencuentro se encuentra presente en la obra de Cortázar, al menos en *Rayuela*. Sobre lo que aquí nos interesa habla del *swing* del jazz como un desencuentro consigo mismo: “al compás, pero adelante. [...]. Es como si Louis necesitara decirle todo el tiempo adiós a 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” (Cortázar, 1967, II: 13). La libertad del creador desde los lenguajes de la búsqueda del hombre: “Y no sólo es música, sino jazz, ese lugar de la música en el que la libertad se llama improvisación. En el jazz la obra no está *creada*, no existe como composición sino como ejecución. La obra no puede convertirse en partitura, en objeto, no puede objetivarse [...]” (García Canclini, 1968: 73).

La improvisación también es un “desencuentro con la melodía, para otro encuentro distinto siempre reinventado” (Sicard, 2002: 22). Elegir la banana es la elección insólita porque es lo último a elegir siguiendo una lógica racional. Por eso es tremendamente inquietante para la autoridad; en un primer término para la autoridad que llevamos dentro subconscientemente. Es motivo de desconfianza, de extrañeza.

En la crónica del concierto de Louis Armstrong habla de un dios, "pajarito mandón" que sopla en el hombre para darle espíritu. Inmediatamente Cortázar puntualiza que Armstrong lo habría hecho mejor, y que así habría empezado el mundo por Picasso. Compondría el mundo del lado de los cronopios. A Louis lo conoce en el año 30 y en el 35 compró el primer disco. Así la crónica de este concierto y como recuerda en *El último adiós* (1983)⁵⁰, es la crónica de "tenerlo delante después de veintidós años de amor sudamericano":

[...] se descuelga en París como un ángel entre famas muerto de risa mostrando lo que no quieren ver. Rodeado de caras blancas, su cara es la única humana en mitad de la multitud. Sus frases caen como caricias de leopardo. Su música es de la materia de los dioses antiguos. Su escritura amarilla. Louis le dice a dios, a la

⁵⁰ Cronología dada por él mismo en Cortázar, Julio. *El último adiós*. Producciones suestada.

música, sabiendo el precio de la libertad que es la suya. Los famas no han entendido nada, les duele la cabeza y quieren estar lejos, en sus casas escuchando la música bien explicada. Satisfecho de lo que pasa. Louis se divierte. Bebe vino de Cretra, canta y “el orden establecido de las cosas se detiene” sin razón explicable, tiene que ser así. Canta, reclama en la siesta de las plantaciones. Yo cierro los ojos y con su voz me vienen todas sus otras voces desde el tiempo, desde viejos discos perdidos (Cortázar, 1967, II: 21).

La conquista de la realidad ha de partir también de la conquista del campo científico por medio de la imaginación. Lo maravilloso no puede explicarse. No hay conquista total de la realidad. Lo insólito es repentino y deja a un lado la ciencia, la conciencia y la sapiencia. Dice Sosnowski que:

Julio Cortázar postula que el hombre ha sido alienado de la realidad a causa de una civilización que lo ha disociado de las fuerzas cósmicas a las que se siente unido, porque son negadas por no responder a un criterio positivista imperante en la cultura en que vivimos (Sosnowski, 1974: 18).

El nacimiento del jazz y de Cortázar coinciden en el tiempo, aunque desde luego no en el espacio: “El músico blanco Tom Borwn afirma ser el primero que la usa [la palabra *jazz*] en Chicago en 1915, aunque otros le discuten ese honor” (Peyrat, 2011: 21), como Jelly Roll Morton que se autoproclama el rey del jazz desde Nueva Orleans combinando en el estilo de su ciudad, la polifonía, la música afroamericana desde sus raíces más recónditas, el *ragtimes* y el *blues*. Así, mientras Cortázar pasa sus primeros años de vida en Europa, al otro lado del Atlántico se está llevando a cabo una de las primeras grabaciones de la Original Dixieland Jass Band: ya una banda blanca que imita el estilo afroamericano de Nola. Es en este momento también cuando esta música afroamericana se difunde por Europa a marcha militar, cuyas bandas contaban entre sus filas a intérpretes negros. Al llegar a Banfield, el jazz se ha asentado en Chicago habiendo remontado el Mississippi arriba al convertirse Nueva Orleans en puerto de guerra y quedando clausurado Storyville por ser un peligro de distracción para los soldados. Es ahora cuando entra en escena mundial Louis Armstrong, dándose a conocer como parte de los músicos de King Oliver, máximo exponente del estilo del sur. Posteriormente viviría en Chicago y N.Y.,

paralelamente al auge de la industria musical. Reseña Peyrats que en 1921 aparece “el primer sello discográfico propiedad de un empresario de raza negra, Black Swan, que produjo sobre todo discos de cantantes femeninas de blues” (Peyrat, 2011: 22), como Bessie Smith que acompaña a Armstrong y ambos a Cortázar como intercesores.

El estilo de Chicago es llevado a cabo principalmente por blancos inspirados en Nueva Orleans. Aquí destaca Bix Beiderbecke, de quien Cortázar dirá en el capítulo 11 de *Rayuela* “entrando y saliendo desde un tiempo diferente” (Cortázar, 1963: 37). Al final de la década de los 30, Cortázar está en Chivilcoy y Bolívar y publica su gongorina y mallarmeana *Presencia*; mientras, al norte, se baila al ritmo del *swing* entre grandes éxitos comerciales de las nuevas *big bands* que siguen viajando por radio y difundiéndose a nivel global llegando de continuo a nuestro autor: Benny Carter, Duke, Lionel Hampton, Coleman Hawkins y “Fats” Waller son autores del momento y parte de Cortázar.

Tras irse de Mendoza a propósito del incipiente peronismo, trabaja en la Cámara del Libro de Buenos Aires y escribe la novela póstuma *El examen*, donde ya aparece incipiente el trasunto social en Cortázar, pues “Buenos Aires aparece como un lugar embarrado en la demagogia y el fanatismo de la oligarquía y la clase política” (Peyrat, 2011: 25). Además se rastrean algunos sustratos ya patentes en Cortázar, como la libertad compositiva en su escritura:

Desde *El examen* la novela es capaz de admitir cualquier enunciado, cualquier ocurrencia, toda inspiración y todo préstamo. Inspirado ya en el free jazz y en el montaje cinematográfico, Cortázar empieza a practicar un ensamblaje novelesco basado en la mutabilidad compositiva, en la variación constante de registro (Yurkievich, 1994: II: 101).

Datan sobre 1943 aproximadamente las apariciones de las jam sessions de Nueva York. Es en el Club Milton's Playhouse donde nace el *bebop* como “equivalente de la modernidad” (Peyrat, 2011: 25). Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Max Roach, Bud Powell y Kenny Clarke rompen con la tradición y las estructuras del *swing* con frases cortas y veloces. Se reivindica la creatividad y la improvisación frente a las *big bands*

donde la individualidad queda sacrificada a una colectividad “del sonido orquestal” (Peyrat, 2011: 25). Alardean del virtuosismo instrumental, se rompe con loailable, lo establecido, “se forja en torno a acentos inesperados y rupturas repentinas” (Peyrat, 2011: 25). Es un grito de cólera y de rabia.

Hubo una reacción contra el *bebop* que resultó en cierta vuelta a los orígenes tradicionales del estilo polifónico de Nueva Orleans con Armstrong en primer plano. En París y en Buenos Aires esta lucha eterna de antiguos y modernos se vive vivamente. *Le querelle entre les anciens et les modernes*. Tras esto vino en 1951 la beca de Cortázar en París, y con ello, *Bestiario*, *Final del juego* (1956) y *Las armas secretas* (1959); pero también aparece el *cool* en la escena musical, que “atemperaba el nervio rítmico del *bebop*” (Peyrat, 2011: 26).

Johny Carter en "El perseguidor", dice Peyrats que es evocado como nombre a través de los principales saxofonistas altos “de la escena jazzística antes de la llegada de Charlie Parker: Johnny Hodges y Benny Carter” (Peyrat, 2011: 26). Johnny Carter es, en cierto sentido, su evolución, su devenir, su descendencia. Benny y Johnny son los que establecen las bases del saxo alto antes de que irrumpa en escena Charlie Parker.

Miles Davis está en deuda con el sonido relajado de Lester Young, saxo tenor de la generación anterior. Llegó el *hardbop*, “que consistía en un intento de acercar los radicalismos del *bebop* a sus orígenes dentro de la tradición afroamericana, como son el *blues* y la música de iglesia” (Peyrat, 2011: 26). Aquí Horace Silver y Art Blakey y ya en los años 60 estamos en la cúspide de la carrera de Cortázar con *Los premios* (1960), que será un experimento existencial para todo lo venidero. Los personajes no son muñecos al servicio de la trama ya nunca más:

[...] 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*: [...] allí, en muy pequeña escala todavía, ejercité esa nueva sed que se había posesionado de mí, esa sed de

no quedarme solamente en la psicología exterior de la gente y de los personajes de los libros sino ir a una indagación más profunda del hombre como ser humano, como ente, como destino (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 21).

Al punto que el Pelusa es tratado al principio con ironía para ser al final de los más altos humanamente del relato. Este devenir hacia lo humano culmina con "El perseguidor" y finalmente con *Rayuela*:

Horacio Oliveira es su atribulado portavoz, Áter ego de Cortázar, la dice porque la vive. A la vez razón y sin razón vital, esta problemática que concierne más a un inquirir que a un saber se imbrica en el entramado de la subjetividad, se entreteje inextricablemente con imágenes, pálpitos, pulsiones, voliciones, se urde con el querer y el quehacer [...] (Yurkievich, 1994 :29).

El método es perfecto ya en "El perseguidor", por cuanto ya existe el encuentro:

[...] en sí mismo no tiene nada de fantástico pero en cambio tiene algo que se convertía en importante para mí: una presencia humana, un personaje de carne y hueso, un músico de jazz que sufre, sueña, lucha por expresarse y sucumbe aplastado por una fatalidad que lo persiguió toda su vida. [...]. Cuando terminé ese cuento y fui su primer lector, advertí que de alguna manera había salido de una órbita y estaba tratando de entrar en otra. Ahora el personaje se convertía en el centro de mi interés mientras que en los cuentos que había escrito en Buenos Aires los personajes ataban al servicio de lo fantástico como figuras para que lo fantástico pudiera irrumpir ; [...] lo que verdaderamente me importaba era el mecanismo del cuento, sus elementos finalmente estéticos, su combinatoria literaria con todo lo que puede tener de hermoso, de maravilloso y de positivo. En la gran soledad en que vivía en París de golpe fue como estar empezando a descubrir a mi prójimo en la figura de Johnny Carter, ese músico negro perseguido por la desgracia [...]. [...] Él no entienda la vida y tampoco entiende la muerte, no entiende por qué es un músico, quisiera saber por qué toca como toca, por qué le suceden las cosas que le suceden. Por ese camino entré en [...] [la] estapa metafísica, es decir una autoindagación lenta, difícil y muy primaria [...] sobre el hombre, no como simple ser viviente y actuante sino como ser humano, como ser en el sentido filosófico, como destino, como camino dentro de un itinerario misterioso (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 20).

Este es el germen *Historias de cronopios y famas* (1962) y *Rayuela* (1963). Lo existencial termina por llegar a final de la década con *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *62/ Modelo para armar* (1968) y *Último round* (1969). Por su lado, ahora el jazz se ha radicalizado en la atonalidad y la disolución de lo anterior en una exploración de influencias de las músicas del mundo con Coltrane, Archie Shepp o Eric Dolphy. Es la libertad y nuevos caminos por trazar hacia la posibilidad de comunicación con el otro y la metafísica intrínseca.

Para Cortázar, el jazz supera las fronteras del esquema de Jakobson, siendo así puerta a otras realidades posibles enunciadas desde cuantas voces se suman al diálogo. Graciela de Sola indica que “la aspiración a la música, la concepción de la música como el lenguaje por excelencia, como vía abierta hacia otra forma de realidad, y la ambición de realizar lo humano en esa otra dimensión, hacen la médula expresiva del cuento” (Sola, 1968 : 56). El jazz rebasa las fronteras, es un pasaje al otro y a lo otro al ser suya la arena de la creatividad siempre diferente, de la inspiración infinita en la improvisación. Dice un poema de jazz citado por Leslie Bary:

He was sent here to preach/ The Black Gospel of Jazz./ now preaching it with words of/ screaming notes & chords he/ is no longer a man. No not even/ a Black Man. but (yeah!) a Bird!/ one that gathers his wings & flies/ high/ high/ higher/ until he flies away!/or comes/ back to find himself/ a Black Man again (Carl Wendell Hines). (Cortázar, 1963: 94).

Algunos autores postulan que en *Rayuela* el jazz funciona como “elemento de la mitología culturalista”:

La música de jazz es una presencia constante y obsesiva en la primera parte de *Rayuela* (1963), sobre todo en los capítulos que transcurren en París alrededor de la reuniones del grupo de amigos del denominado “Club de la Serpiente” (caps. 10-18). Efectivamente, sus miembros escuchan continuamente música de jazz, sobre todo autores clásicos como Bix Beiderbecke y Eddie Lang (cap. 10), Lester Young y Lionel Hampton (cap. 11), Coleman Hawkins (cap. 12), Big Bill Broonzy (cap. 14), etc. Los diversos estilos y movimientos de esta música se

convierten en motivo de debate y discusión entre los miembros del grupo: Ronald, que también toca el piano, se encarga, por lo general, de la selección musical y sus gustos no coinciden con los de sus amigos (discute con Perico sobre John Coltrane –cap. 14–; con Oliveira, sobre Dizzy Gillespie y el be bop –cap. 12–; se muestra despectivo hacia intérpretes como Fats Waller –cap. 15–, etc.); Etienne desprecia a los clásicos antiguos como Jelly Roll Morton y propone escuchar a Sonny Rollins y músicos de la Costa Oeste, que al menos le recuerdan a los pintores expresionistas abstractos como Jackson Pollock (cap. 17). En fin, la relación podría ser interminable (Goialde Palacios, 2010: 483-496).

Pero precisamente, aclara Saúl Sosnowski, que para llegar al centro o al cielo de la rayuela, Oliviera tiene que “negar la acción y la cultura que lo habían determinado” (Sosnowski, 1973: 129). Es decir, ha de descentrarse primero. No es la misma fantasía que hay antes de "El perseguidor", que ya es un preludio o una pequeña *Rayuela*. El centro es un hombre insertado en la mediocridad del mundo y la mediocridad humana propia existencial. Hay una búsqueda metafísica por parte del hombre de la calle, un pintor, un escritor... podría haber sido cualquiera, pero llegó Charlie Parker y la evidencia de que era él todos los hombres quedó patentada en "El perseguidor":

Cuando me planteé "El perseguidor" e imaginaba el personaje central, tenía tendencia a caer en [...] crear personajes superintelectuales que especulaban muy inteligentemente sobre ciertos problemas metafísicos. Entonces decidí, por el contrario, construir un personaje asimilable al hombre de la calle, un hombre medio, pero que tuviera esa sed de absoluto. Imaginaba un pintor, un escritor, pero no acababan de convencerme. 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 sobre él. 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 lo 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”. No podía utilizar su nombre; no tenía derecho; hice simplemente una guiñada a los

lectores, en la dedicatoria. Cambié su nombre, pero una buena parte de las anécdotas que dice Johnny Carter le ocurrieron verdaderamente a Charlie: la historia del Café de Flore cuando se arrodilla delante de la mesa; el hecho de que incendie el hotel donde vivía, aunque haya ocurrido en New York y no en París. Tomé, por lo tanto, los datos biográficos y los ubiqué en París porque la conocía mejor que a New York y conseguí poner a andar mi relato (Cortázar, apud. Garfield, 1978: 106-107).

El personaje que encarna el entendimiento con el otro llega en la revista *Jazz Hot* y en formato de esquila necrológica que recorre la biografía de Charlie Parker, donde Cortázar encuentra al hombre desolado por la miseria y la decadencia que le acompañó desde niño:

-Por eso en casa el tiempo no acababa nunca, sabes. De pelea en pelea, casi sin comer. Y para colmo la religión, ah, eso no te lo puedes imaginar. Cuando el maestro me consiguió un saxo que te hubieras muerto de risa si lo ves, entonces creo que me di cuenta en seguida. La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así (Cortázar, 1959: 21).

Ese tiempo en mitad de la miseria le saca de la vida y llega a un estado de alteridad a pesar de que no le abandone la miseria: “[...] en esa pieza del hotel se convierte en una especie de coágulo repugnante. [...] Johnny trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos” (Cortázar, 1959: 17-22). El peso de la vida no se le olvida, y es la música la que le saca de la vida:

-Bruno, si un día lo pudieras escribir... No por mí, entiendes, a mí qué me importa. Pero debe ser hermoso, yo siento que debe ser hermoso. Te estaba diciendo que cuando empecé a tocar de chico me di cuenta de que el tiempo cambiaba. Esto se lo conté una vez a Jim y me dijo que todo el mundo se siente lo mismo, y que cuando uno se abstraer... Dijo así, cuando uno se abstraer. Pero no, yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. Es como en un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno, y la ciudad se quedó ahí abajo, y tú estás terminando la frase que habías empezado al entrar, y entre

las primeras palabras y las últimas hay cincuenta y dos pisos. Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era 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 esos momentos la hipoteca y la religión eran como el traje que uno no tiene puesto; yo sé que el traje está en el ropero, pero a mí no vas a decirme que en ese momento ese traje existe. El traje existe cuando me lo pongo, y la hipoteca y la religión existían cuando terminaba de tocar y la vieja entraba con el pelo colgándole en mechones y se quejaba de que yo le rompía las orejas con esa-música-del-diablo (Cortázar, 1959: 23).

Johnny, como personaje aturdido por los problemas materialistas y la droga que a pesar de todo ello “rompe toda barrera estética en su búsqueda de otra cosa” hasta llegar al otro lado, salir de la caverna de los hombres y regresar con la antorcha que nos ilumine:

-Bueno, es algo que... Pero yo te estaba hablando del métró, y no sé por qué cambiamos de tema. El métró es un gran invento, Bruno. Un día empecé a sentir algo en el métró, después me olvidé... Y entonces se repitió, dos o tres días después. Y al final me di cuenta. [...] -Fíjate que solamente te cuento un pedacito de todo lo que estaba pensando y viendo. ¿Cuánto hará que te estoy contando este pedacito?

-No sé, pongamos unos dos minutos.

-Pongamos unos dos minutos -remeda Johnny-. Dos minutos y te he contado un pedacito nada más. Si te contara todo lo que les vi hacer a los chicos, y cómo Hamp tocaba *Save it, pretty mamma* y yo escuchaba cada nota, entiendes, cada nota, y Hamp no es de los que se cansan, y si te contara que también le oí a mi vieja una oración larguísima, donde hablaba de repollos, me parece, pedía perdón por mi viejo y por mí y decía algo de unos repollos... Bueno, si te contara en detalle todo eso, pasarían más de dos minutos, ¿eh, Bruno?

-Si realmente escuchaste y viste todo eso, pasaría un buen cuarto de hora. [...] viajar en el métró es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando.. (Cortázar, 1959: 25-26).

Cortázar le explica a Sosnowski:

En mi cuento lo que ocurre es exactamente lo mismo que me ha ocurrido varias veces en circunstancias análogas. Durante un viaje en metro, el protagonista de

“El perseguidor” entra en ese estado que llamamos de enajenación hacia el cual tiende a deslizarse lo fantástico con suma facilidad. En un impreciso estado de semisueño, el personaje reflexiona extensamente sobre el pasado, recuerda escenas infinitas, tararea mentalmente una canción y los recuerdos empiezan a encadenarse interminablemente. Cuando el tren se detiene en una estación, la sacudida devuelve abruptamente al personaje a su estado normal y entonces se da cuenta de que si quisiera enumerar todo lo que ha pensado durante esos minutos, necesitaría por lo menos un cuarto de hora, y, sin embargo, todo ocurrió entre dos estaciones situadas tan sólo a dos minutos de distancia (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 106).

El tiempo funciona como en Bergson respecto a parámetros emocionales. Así la realidad es traicionada por uno de sus pilares fundamentales e indiscutibles, el tiempo. Lo desvela como un invento de occidente en su legitimación única que pretende desacreditar los tiempos otros de los paradigmas otros. El tren sirve como meáfora, como analogía temporal: “como un reloj exterior para mostrarle que durante esos dos minutos a él se le concedieron quince para pensar [...]” (Ibid.). A Johnny la música lo induce a otro tiempo que a él le parece onírico:

–Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa –ha dicho rencorosamente Johnny–. Y también por el del métró y el de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? Te juro que ese día no había fumado ni un pedacito ni una hojita –agrega como un chico que se excusa–. Y después me ha vuelto a suceder, ahora me empieza a suceder en todas partes. Pero –agrega astutamente– sólo en el métró me puedo dar cuenta porque viajar en el métró es como estar metido en un reloj (Ibid.).

Johnny salta al otro lado a través del tiempo y así transcurre su lucha con la realidad:

Su desgarrado intento de perforar con la música los velos del tiempo. “Esto lo estoy tocando mañana” dice Johnny, porque para él tocar es ingresar en otro tiempo. La gente como Bruno, el crítico de jazz que sólo aprecia los datos exteriores de su vida, no conoce otro tiempo que el del reloj. Para saber cuánto ha pasado consulta el movimiento siempre idéntico de las agujas, y si va en el

subte lo calcula con las estaciones : una cada dos minutos. Cuando Johnny viaja déjà pasar las estaciones, desciende en cualquier parte y olvida su saxo en el asiento (García Canclini, 1968 : 43)

Para ello acaba con toda tradición y Cortázar lo constante de forma simbólica con el instrumento físico que Johnny se empeña en perder:

Nadie se atreve ya a prestarle un instrumento a Johnny, porque lo pierde o acaba con él en seguida. Ha perdido el saxo de Louis Rolling en Bordeaux, ha roto en tres pedazos, pisoteándolo y golpeándolo, el saxo que Dédée había comprado cuando lo contrataron para una gira por Inglaterra. Nadie sabe ya cuántos instrumentos lleva perdidos, empeñados o rotos. Y en todos ellos tocaba como yo creo que solamente un dios puede tocar un saxo alto, suponiendo que hayan renunciado a las liras y a las flautas (Cortázar, 1959: 18).

También habla de forma historicista de Charlie Parker como ruptura de la episteme occidental y como punto final a su paradigma temporal:

Johnny y el nuevo estilo de la posguerra, pero bien puedo decir que el cuarenta y ocho -digamos hasta el cincuenta- fue como una explosión de la música, pero una explosión fría, silenciosa, una explosión en la que cada cosa quedó en su sitio y no hubo gritos ni escombros, pero la costra de la costumbre se rajó en millones de pedazos y hasta sus defensores (en las orquestas y en el público) hicieron una cuestión de amor propio de algo que ya no sentían como antes. Porque después del paso de Johnny por el saxo alto no se puede seguir oyendo a los músicos anteriores y creer que son el non plus ultra; hay que conformarse con aplicar esa especie de resignación disfrazada que se llama sentido histórico, y decir que cualquiera de esos músicos ha sido estupendo y lo sigue siendo en su momento. Johnny ha pasado por el jazz como una mano que da vuelta la hoja, y se acabó (Cortázar, 1959: 29).

Además, con Bruno hay una crítica a la crítica teórica por cuanto toda explicación es una falacia: “Es fácil de explicar, sabes, pero es fácil porque en realidad no es la verdadera explicación. La verdadera explicación sencillamente no se puede explicar. Tendrías que tomar el méτρο y esperar a que te ocurra, aunque me parece que eso solamente me ocurre a

mí” (Cortázar, 1959: 24). Pero Bruno se queja de que todo lo auténtico de Johnny se vuelve mediocre si lo dice otro que no sea él:

Sonríó lo mejor que puedo, comprendiendo vagamente que tiene razón, pero que lo que él sospecha y lo que yo presiento de su sospecha se va a borrar como siempre apenas esté en la calle y me meta en mi vida de todos los días. [...]no se puede escuchar prometiéndose volver a pensarlo más tarde. Apenas se está en la calle, apenas es el recuerdo y no Johnny quien repite las palabras, todo se vuelve un fantaseo [...]. [...] siento como si Johnny me hubiera estado tomando el pelo. Pero esto ocurre siempre al otro día, no cuando Johnny me lo está diciendo, porque entonces siento que hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse, o más bien como si fuera necesario quebrar alguna cosa, quebrarla de arriba abajo como un tronco metiéndole una cuña y martillando hasta el final. Y Johnny ya no tiene fuerzas para martillar nada, y yo ni siquiera sé qué martillo haría falta para meter una cuña que tampoco me imagino. [...] porque a lo mejor le tengo un poco de miedo a Johnny, a este ángel que es como mi hermano, a este hermano que es como mi ángel [...] (Cortázar, 1959: 27).

Los que rodean a Johnny no dejan de preocuparse más por la imagen que tienen de él que por él mismo y lo que les está gritando a la cara como Maiakovski:

[...] la gente que lo rodea, la marquesa y Marcel, por ejemplo. 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 (Cortázar, 1959: 34).

Cortázar ejemplifica todo esto con la presencia de Maiakovski en la revolución rusa como revolución cultural. Maiakovski evoluciona el lenguaje poético, es quien:

[...] destruye el idioma de la poesía y de la prosa y crea un nuevo lenguaje, [...]. Con el paso de los años se empieza a producir una lenta no evolución sino involución en materia de lenguaje; ya no hay ningún otro Maiakovski y empieza a surgir una poesía que puede ser todo lo revolucionaria que ustedes quieran pero que se expresa nuevamente con un lenguaje convencional, lleno de lugares comunes, que no tienen ya esa explosión, esa bofetada en plena cara que es el

primer mensaje de Maiakovski [...] (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 221).

Bruno, que encarna la crítica, se legitima por medio del objeto que inventa y que colorea pero por el cual peligra su propia imagen y su representación, por lo que pueda contradecir respecto a su discurso:

Pero a lo mejor es precisamente ahí donde está él esperándome, como siempre al acecho esperando algo, agazapado para dar uno de esos saltos absurdos de los que salimos todos lastimados. Y es ahí 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. [...]

-¿Que faltan cosas, Bruno? Ah, sí, te dije que faltaban cosas. Mira, no es solamente el vestido rojo de Lan. Están... ¿Serán realmente urnas, Bruno? Anoche volví a verlas, un campo inmenso, pero ya no estaban tan enterradas. Algunas tenían inscripciones y dibujos, se veían gigantes con cascos como en el cine, y en las manos unos garrotes enormes. Es terrible andar entre las urnas y saber que no hay nadie más, qué soy el único que anda entre ellas buscando. No te aflijas, Bruno, no importa que se te haya olvidado poner todo eso. Pero, Bruno -y levanta un dedo que no tiembla- de lo que te has olvidado es de mí (Cortázar, 1959: 55).

La crítica es aún más feroz cuando en boca de Johnny se rechaza al dios del crítico:

-Está lo que tú y los que son como mi compañero Bruno llaman Dios. El tubo de dentífrico por la mañana, a eso le llaman Dios. El tacho de basura, a eso le llaman Dios. El miedo a reventar, a eso le llaman Dios. Y has tenido la desvergüenza de mezclarme con esa porquería, has escrito que mi infancia, y mi familia, y no sé qué herencias ancestrales... Un montón de huevos podridos y tú cacareando en el medio, muy contento con tu Dios. No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío.

-Lo único que he dicho es que la música negra...

-No quiero tu Dios -repite Johnny-. ¿Por qué me lo has hecho aceptar en tu libro? Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, ya hago mi Dios, no necesito de tus

inventos, déjase los a Mahalia Jackson⁵¹ y al Papa, y ahora mismo vas a sacar esa parte de tu libro (Cortázar, 1959: 56).

Johnny clama al poder de incompreensión y malentendimiento de la crítica que lo clasifica todo en sus parámetros ilustrados:

Bruno, el jazz no es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter. [...] No se puede decir nada, inmediatamente lo traduces a tu sucio idioma. Si cuando yo toco tú ves a los ángeles, no es culpa mía. [...] ¿Cómo te puedo explicar? -grita Johnny poniéndome las manos en los hombros, sacudiéndome a derecha y a izquierda (La paix!, chillan desde una ventana)-. No es una cuestión de más música o de 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 (Cortázar, 1959: 57).

-Sobre todo no acepto a tu Dios -murmura Johnny-. No me vengas con eso, no lo permito. Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta. Aquella vez en Nueva York yo creo que abrí la puerta con mi música, hasta que tuve que parar y entonces el maldito me la cerró en la cara nada más que porque no le he rezado nunca, porque no le voy a rezar nunca, por que no quiero saber nada con ese portero de librea, ese abridor de puertas a cambio de una propina, ese... (Cortázar, 1959: 59).

Hay una trasposición, y es cuando se pasa al otro territorio que Johnny se muestra:

Johnny seguía mis palabras y mis gestos con una gran atención distraída, como un gato que mira fijo pero que se ve que está por completo en otra cosa; que es otra cosa. Por fin Dédé se ha levantado y ha apagado la luz. En lo que quedaba,

⁵¹ Dijo Mahalia Jackson hablando de la catarsis de la música: "Anyone who sings the blues has a broken spirit -they are burdened and they sing the blues to relieve that feeling that they have. Being oppressed or worrier about something and not knowing God, they've sought a way of trying to relieve themselves... you get relief from spirutual songs, but you don't get real relief when you sing the blues because the spiritual songs has divine power behind it and lifts man up, but the blues makes you feel moody and sad and makes you cry." Feather, Leonard. *Enciclopedia of jazz*. Horizon press. New York, 1976: 29.

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, 1959: 17).

Johnny escandaliza a Bruno y a los presentes, pero a la vez les devuelve algo que habían perdido:

Todo esto no tiene nada que hacer con el otro Johnny, y de repente me he dado cuenta de que quizá Johnny quería decirme eso cuando se arrancó la frazada y se mostró desnudo como un gusano, Johnny sin saxo, Johnny sin dinero y sin ropa, Johnny obsesionado por algo que su pobre inteligencia no alcanza a entender pero que flota lentamente en su música, acaricia su piel, lo prepara quizá para un salto imprevisible que nosotros no comprenderemos nunca (Cortázar, 1959: 34).

Bruno reflexiona hablando de la representación y la crítica y sabe que algo se sigue escapando:

Todo me inducía a conservar tal cual ese retrato de Johnny; no era cosa de crearse complicaciones con un público que quiere mucho jazz pero nada de análisis musicales o psicológicos, nada que no sea la satisfacción momentánea y bien recortada, las manos que marcan el ritmo, las caras que se aflojan beatíficamente, la música que se pasea por la piel, se incorpora a la sangre y a la respiración, y después basta, nada de razones profundas (Cortázar, 1959: 61).

Johnny Carter mantiene en esta misma dirección desde su arte, una agitada lucha contra el tiempo, que también vive de modo personal porque todo en él es personal. No se diferencia de su vida profesional, sus búsquedas son todas existenciales:

[...] Por el silencio siguiente me he dado cuenta de que ha sido tiempo perdido. Pero Johnny ha empezado a reírse como hace él, con una risa más atrás de los dientes y de los labios. [...] Johnny se retraía poco a poco y que seguía haciendo alusiones al tiempo, un tema que le preocupa desde que lo conozco. He visto pocos hombres tan preocupados por todo lo que se refiere al tiempo. Es una manía, la peor de sus manías, que son tantas. Pero él la despliega y la explica con una gracia que pocos pueden resistir (Cortázar, 1959: 18- 19).

Cortázar le explica a Jacques Chesnel que es la ínfima modificación de lo cotidiano lo que pone en juego las reglas razonables y aristotélicas:

[...] c'est quelque chose de très simple au milieu de la réalité quotidienne... le fantastique peut se produire sans qu'il y ait modification spectaculaire des choses... le fantastique est simplement l'indication soudaine qu'à côté des lois aristotéliennes les plus consacrées et qu'en marge de nos mentalités raisonnables, il y a un système, il y a des mécanismes parfaitement valables et en rigueur que notre cerveau ne capte pas mais qui font irruption et se font sentir à certains moments" (Cortázar, apud. Bermejo. Revista L'oeil du Golem. N.4. invierno 76-77. 29. París). "Cette notion du fantastique débarrassé des chaînes et fânetomes du roman gothique, ce formidable pouvoir subversif d'un humour qui s'attaque à tous les conformismes, ce rejet des formes installées, cette nouvelle mise en question des responsabilités du lecteur et la quête de sa participation active, cette volonté et cette faculté de réinventer le /les monde/s, cette conciliation entre la vérité poétique et le projet révolutionnaire, cette dénonciation du faux problème de "l'art pour l'art" et le art "engagé" (un des personnages déclare: il n'est pas sûr qu'entre Lénine et Rimbaud il y ait une telle différence"), cet amour de la musique comme besoin vital [...] (Chesnel, 1977: 9).

La lucha de lo cotidiano al final estalla en la complacencia de los músicos a los que no les altera:

Todos tenían ganas de tocar, estaban contentos, andaban bien vestidos (de esto me acuerdo quizá por contraste, por lo mal vestido y lo sucio que anda ahora Johnny), tocaban con gusto, sin ninguna impaciencia, y el técnico de sonido hacía señales de contento detrás de su ventanilla, como un babuino satisfecho. [...].

Y justamente en ese momento, cuando Johnny estaba como perdido en su alegría, de golpe dejó de tocar y soltándole un puñetazo a no sé quién dijo: "Esto lo estoy tocando mañana", y los muchachos se quedaron cortados, apenas dos o tres siguieron unos compases, como un tren que tarda en frenar, y Johnny se golpeaba la frente y repetía: "Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya

lo toqué mañana", y no lo podían hacer salir de eso, y a partir de entonces todo anduvo mal, [...] (Cortázar, 1959: 19).

Este sentimiento no explota únicamente en el plano musical. Es el terreno personal del tiempo y de lo cotidiano para Johnny:

-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, por ejemplo Ray Noble. Te das una idea, Bruno. Si tuviera el saxo lo recibiría con una música que lo haría bajar de vuelta los cuatro pisos con el culo en cada escalón (Cortázar, 1959: 20).

Rayuela y "El perseguidor" son el comienzo de la implicación de Cortázar con el hombre y los problemas verdaderamente existenciales:

Yo acababa de descubrir como músico, había ido comprando sus discos, lo escuchaba con un infinito amor, pero nunca lo conocí personalmente. Me perseguía la idea de ese cuento y al principio con la típica deformación profesional, me dije: "Bueno, el personaje tendría que ser un escritor, un escritor es un tipo problemático". Pero no me decidía [...] Y en ese momento murió Charlie Parker. Yo leí en un diario una pequeña biografía suya en la que daba una serie de detalles que yo no conocía. Por ejemplo, los periodos de locura que había tenido, cómo había estado internado en Estados Unidos, sus problemas de familia, la muerte de su hija, todo eso. Fue una iluminación. Terminé de leer ese artículo y al otro día o ese mismo día, no me acuerdo, empecé a escribir el cuento. Porque de inmediato sentí que el personaje era él; porque su forma de ser, las anécdotas que yo conocía de él, su música, su inocencia, su ignorancia, toda la complejidad del personaje, era lo que yo había estado buscando (Cortázar, apud. Prego, 1983).

Para entender al *perseguidor* hay que remontarse a su origen: el *bebop* de Charlie Parker. Decíamos que hacia principios de los años cuarenta empiezan a tener lugar las *jam-sessions* en los mismos locales de Nueva York que ven nacer el *bebop*. Lo que supone el "equivalente de la modernidad en la historia del jazz, no exento de un cierto dramatismo existencialista" (Pyrats Lasuén, 2011: 25). Será un estilo que reivindicará una visión

creativa de los temas tradiciones, además del virtuosismo y la complejidad en los giros armónicos. Esto rompe con la perspectiva inmediatamente anterior, al contar con el elemento inesperado y los cambios en las cadencias tradicionales:

[...] el nuevo estilo de la posguerra, pero bien puedo decir que el cuarenta y ocho - digamos hasta el cincuenta- fue como una explosión de la música, pero una explosión fría, silenciosa, una explosión en la que cada cosa quedó en su sitio y no hubo gritos ni escombros, pero la costra de la costumbre se rajó en millones de pedazos y hasta sus defensores (en las orquestas y en el público) hicieron una cuestión de amor propio de algo que ya no sentían como antes. Porque después del paso de Johnny por el saxo alto no se puede seguir oyendo a los músicos anteriores y creer que son el non plus ultra; hay que conformarse con aplicar esa especie de resignación disfrazada que se llama sentido histórico, y decir que cualquiera de esos músicos ha sido estupendo y lo sigue siendo en-su-momento. Johnny ha pasado por el jazz como una mano que da vuelta la hoja, y se acabó (Cortázar, 1959, 29).

Charly Parker y el *bebop* suponen una revolución en el concepto tradicional de música y también en lo que hasta entonces fue el concepto del jazz que, de algún modo, no deja nunca de hacerse y rehacerse con cada instrumentista que aporta un nuevo concepto a la idea:

Nadie ha podido explicar qué cosa es el *swing*. La explicación más aproximada es que si vos tenés un tiempo de cuatro por cuatro, el músico de jazz adelanta o atrasa instintivamente esos tiempos, que según el metrónomo deberían ser iguales (Prego, 1985: 169-170).

Aquí hay que tener en cuenta que la tradición musical africana era transmitida oralmente, por lo que la rigidez que atañe a la tradición musical europea –por cuanto de escrita tiene-, no la comparte, ni todo lo que ello conlleva. Originariamente se trasplanta a América estas ideas y da comienzo la música afroamericana con el *blues*, que a su vez procede de la figura africana del *griot*, que como ya explicamos, sería lo más cercano a un juglar en nuestra concepción occidental: un narrador de historias en verso que permiten la improvisación dentro de unos metros determinados. El *griot* es un contador de historias, y por tanto, es representante de una tradición oral determinada, que aún hoy se encuentra

viva en muchos lugares de África, donde igualmente se encuentra el origen de los cantos de llamada y respuesta que perpetúan ese concepto de diálogo instrumental que pervive hoy en el jazz.

En "El perseguidor" vemos recogida la herencia materializada de toda esta problemática. Porque Cortázar no deja de hablar siempre de algún modo del tiempo y de la libertad a lo largo de toda su obra, pero son elementos que aquí materializa un poco más en cuanto que para el músico son problemáticas técnicas, formales además de humanas. Hay una estrecha relación entre la problemática de la música y del tiempo y entre la música y la problemática de la libertad derivada del tiempo:

Yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo. Como esos sueños, no es cierto, en que empiezas a sospecharte que todo se va a echar a perder, y tienes un poco de miedo por adelantado; pero al mismo tiempo no estás nada seguro, y a lo mejor todo se da vuelta como un panqueque y de repente estás acostado con una chica preciosa y todo es divinamente perfecto. [...]“La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así (Cortázar, 1959: 293-295);

Cortázar desconfía de la realidad y del tiempo por su flexibilidad. Comparte la comprensión de nuestro personaje de una realidad que no es aprehensible y comprensible de forma unilateral:

-He leído algunas cosas sobre todo eso, Bruno. Es muy raro, y en realidad tan difícil... Yo creo que la música ayuda, sabes. No a entender, porque en realidad no entiendo nada. -Se golpea la cabeza con el puño cerrado. La cabeza le suena como un coco (Cortázar, 1959: 21).

Rápidamente liga este concepto a la noción de alteridad y del ser otro: “Para el caso es lo mismo que si pensaras tú o cualquier otro. No soy yo, yo. Simplemente saco provecho de

lo que pienso, pero siempre después, y eso es lo que no aguanto” (Cortázar, 1959: 21). Hay alteridad en el arte y en la música como transporte a otro lugar, otro pensamiento o entendimiento: “Que la música salve por lo menos el resto de la noche, y cumpla a fondo una de sus peores misiones, la de ponernos un buen biombo delante del espejo, borrarlos del mapa durante un par de horas” (Cortázar, 1959: 34). Bruno reflexiona sobre la actitud ante la realidad y su defensa por el lenguaje y las acotaciones de la lógica:

Es fácil decirlo, mientras soy todavía la música de Johnny. Cuando se enfría... ¿Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra pared? Antepongo minuciosamente las palabras a la realidad que pretenden describirme, me escudo en consideraciones y sospechas que no son más que una estúpida dialéctica. Me parece comprender por qué la plegaria reclama instintivamente el caer de rodillas. El cambio de posición es el símbolo de un cambio en la voz, en lo que la voz va a articular, en lo articulado mismo. Cuando llego al punto de atisbar ese cambio, las cosas que hasta un segundo antes me habían parecido arbitrarias se llenan de sentido profundo, se simplifican extraordinariamente y al mismo tiempo se ahondan. Ni Marcel ni Art se han dado cuenta ayer de que Johnny no estaba loco cuando se sacó los zapatos en la sala de grabación. Johnny necesitaba en ese instante tocar el suelo con su piel, atarse a la tierra de la que su música era una confirmación y no una fuga. Porque también siento esto en Johnny, y es que no huye de nada, no se droga para huir como la mayoría de los viciosos, no toca el saxo para agazaparse detrás de un foso de música, [...] porque ese lenguaje violentamente erótico era demasiado pasivo para él. En su caso el deseo se antepone al placer y lo frustra, porque el deseo le exige avanzar, buscar, negando por adelantado los encuentros fáciles del jazz tradicional. Por eso, creo, a Johnny no le gustan gran cosa los blues, donde el masoquismo y las nostalgias... Pero de todo esto ya he hablado en mi libro, mostrando cómo la renuncia a la satisfacción inmediata indujo a Johnny a elaborar un lenguaje que él y otros músicos están llevando hoy a sus últimas posibilidades. 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 ejemplo de facultades que dejan atrás lo

prontamente humano sin perder humanidad. Y cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su música, sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar, aunque releguemos cada vez el lugar de la cita (Cortázar, 1959: 35-36).

En este sentido se enarbola la crítica a la crítica que evita el salto a lo otro y el verdadero entendimiento. Critica el arte evasivo o leído en evasión como escapismo al compromiso que Cortázar entiende inmediato con la realidad. Critica el convencimiento y la arrogancia del paradigma cientificista:

[...] estaban convencidos. ¿De qué, quieres saber? No sé, te juro, pero estaban convencidos. De lo que eran, supongo, de lo que valían, de su diploma. No, no es eso. Algunos eran modestos y no se creían infalibles. 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, 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... Pero ellos eran la ciencia americana, ¿comprendes, Bruno? El guardapolvo los protegía de los agujeros; no veían nada, aceptaban lo ya visto por otros, se imaginaban que estaban viendo. Y naturalmente no podían ver los agujeros, y estaban muy seguros de sí mismos, convencidísimos de sus recetas, sus jeringas, su maldito psicoanálisis, sus no fume y sus no beba... Ah, el día en que pude mandarme mudar, subirme al tren, mirar por la ventanilla cómo todo se iba para atrás, se hacía pedazos, no sé si has visto cómo el paisaje se va rompiendo cuando lo miras alejarse...

-Lo que pasa es que se creen sabios -dice de golpe-. Se creen sabios porque han juntado un montón de libros y se los han comido. Me da risa, porque en realidad son buenos muchachos y viven convencidos de que lo que estudian y lo que hacen son cosas muy difíciles y profundas. En el circo es igual, Bruno, y entre nosotros es igual.

En realidad las cosas verdaderamente difíciles son otras tan distintas, todo lo que la gente cree poder hacer a cada momento. Mirar, por ejemplo, o comprender a un perro o a un gato. Esas son las dificultades, las grandes dificultades. Anoche

se me ocurrió mirarme en este espejito, y te aseguro que era tan terriblemente difícil que casi me tiro de la cama. Imagínate que te estás viendo a ti mismo; eso tan sólo basta para quedarse frío durante media hora. Realmente ese tipo no soy yo, en el primer momento he sentido claramente que no era yo. Lo agarré de sorpresa, de refilón, y supe que no era yo. Eso lo sentía, y cuando algo se siente... Pero es como en Palm Beach, sobre una ola te cae la segunda, y después otra... Apenas has sentido ya viene lo otro, vienen las palabras... No, no son las palabras, son lo que está en las palabras, esa especie de cola de pegar, esa baba. Y la baba viene y te tapa, y te convence de que el del espejo eres tú. [...]Y la gente no se da cuenta de que lo único que aceptan es la baba, y por eso les parece tan fácil mirarse al espejo. O cortar un pedazo de pan con un cuchillo. ¿Tú has cortado un pedazo de pan con un cuchillo? (Cortázar, 1959: 40- 41).

De algún modo su manera de sentirse músico frustrado le lleva a salvar a esta disciplina por la literatura. No ya en su *modus operandi* solamente, sino también respecto a las temáticas que trata en sus grandes obras. Precisamente "El perseguidor", que nace como homenaje a Charlie Parker, se posiciona como preámbulo a *Rayuela* al abrirle el campo de la problemática existencial del tiempo, y con ella, la de la libertad:

Uno de los rasgos que mejor definen el quehacer narrativo de Julio Cortázar es la voluntad declarada de someter, a través de la escritura, las coordenadas y las leyes que rigen el universo referencial a un proceso de constante reordenación. Entre estas coordenadas, figura, en destacado lugar, el tiempo, en constante proceso de construcción, de desconstrucción y de reconstrucción [...] (Bravo, 91-92: 1).

Las coordenadas espacio temporales saltan por los aires en cuanto Cortázar las cruza como en *Continuidad de los parques*. Dice Bravo que Cortázar hace una lectura espacial del tiempo a través de la cual el tiempo del metro, del ascensor, las escaleras o las autopistas nos llevan a otro lugar de la conciencia o de la memoria, o acaso imaginado. En *Autopista del sur* “[...] el tiempo se mide aquí en metros: el tiempo sólo avanza cuando avanza la caravana” (Bravo, 91-92:3). Sigue Bravo explicando que el tiempo “sólo se deja concebir en términos de espacio, como así lo demuestra el hecho de que la mayoría de las expresiones temporales sean, en realidad, locuciones originalmente espaciales transpuestas

al campo de lo temporal [...]” (Bravo, 91-92: 3). Mientras que el tiempo saca a Johnny de la realidad, a los hermanos los deja encerrados en la calle con un reloj de pulsera como única pertenencia “para medir un tiempo ya totalmente desespacializado” (Bravo, 91-92: 4). “Contar un cuento es contar (< computare) el tiempo, aunque este tiempo sea [...] incontable” (Bravo, 91-92: 6):

-Tú no haces más que contar el tiempo -me ha contestado de mal humor-. El primero, el dos, el tres, el veintiuno. A todo le pones un número, tú. Y ésta es igual. [...]. Todo el mundo sabe las fechas menos yo -rezonga Johnny, tapándose hasta las orejas con la frazada-. Hubiera jurado que era esta noche, y que esta tarde había que ir a ensayar.

-Lo mismo da -ha dicho Dédé-. La cuestión es que no tienes saxo.

-¿Cómo lo mismo da? No es lo mismo. Pasado mañana es después de mañana, y mañana es mucho después de hoy. Y hoy mismo es bastante después de ahora, en que estamos charlando con el compañero Bruno y yo me sentiría mucho mejor si me pudiera olvidar del tiempo y beber alguna cosa caliente. [...] (Cortázar, 1959: 18-19).

A Johnny para contar el tiempo no le basta el orden numérico. No sabe qué día actúa. Esto lo estoy tocando mañana. La música lo saca del tiempo o le introduce en otro tiempo mental, emocional, más real. No hay memoria, todo es presente. El tamaño del tiempo es diferente en su percepción. Cabe la memoria entera. Johnny, o mejor dicho, Charlie persigue algo en "Lover Man" que está al otro lado y a una velocidad que nadie más podemos seguir.

Estas problemáticas las lleva inscritas la música y Cortázar las traslada a la escritura: el tiempo y la libertad. Se acerca a estas problemáticas precisamente tratando un músico de jazz, quizás el que más pudo revolucionar la escena de la historia del jazz con el *bebop*. Quién acomete esta revolución estética en su música, acompañada de la ética, de la conciencia de clase y de raza. El *bebop* nace como forma contestataria hacia los blancos que se introducen por primera vez en la escena del jazz. Es precisamente este músico el que le induce a implicarse con el hombre y el que le abre las puertas así a *Rayuela* y a las temáticas trascendentales:

Entonces decidí, por el contrario, construir un personaje asimilable al hombre de la calle, un hombre medio, pero que tuviera esa sed de absoluto. Imaginaba un pintor, un escritor, pero no acababan de convencerme. 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 sobre él. 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 lo 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” (Garfield, 1978).

Una nota de Morelli en el capítulo 82 acentúa que el ritmo es el motor de la escritura:

[...] el desencadenante de la escritura no es el pensamiento, ni lo son las ideas claras, sino una situación nebulosa y de penumbra que se convierte en escritura cuando entra en juego el ritmo, el swing, ese balanceo rítmico “en el que se va informando la materia confusa” y que “lo ilumina todo (Cortázar, 1963: 330).

Pero además, en el relato, se toma algo más interno que radica en la propia estructura del lenguaje, lingüístico y musical. Se transportan nociones y elementos de la música a la literatura como ya se quiso con Rubén Darío, pero hoy no es Modernismo sino Modernidad y no podría ser de otro modo que del jazz de Parker a la escritura de Cortázar. El tiempo se desterritorializa a través del ritmo. Explica Riquelme que el tiempo puede ser múltiple en los distintos ritmos posibles: “Lo rítmico está ligado a lo temporal más que a nada [...] La música produce temporalidad. No sólo se despliega en el tiempo y el espacio. Es ella misma una forma de temporalidad. Y su temporalidad, en el caso del jazz, es múltiple” (González Riquelme, 2003: 34-40). Lo que le ocurre al personaje Johnny Carter es que la medición del tiempo le resulta algo diferente según se piense o se viva, diferente por sincopada:

—Esto del tiempo es complicado, me agarra por todos lados. Me empiezo a dar cuenta poco a poco de que el tiempo no es como una bolsa que se rellena. Quiero decir que aunque cambie el relleno, en la bolsa no cabe más que una cantidad y se acabó. ¿Ves mi valija, Bruno? Caben dos trajes, y dos pares de zapatos. Bueno, ahora imagínate que la vacías y después vas a poner de nuevo los dos trajes y los dos pares de zapatos, y entonces te das cuenta de que solamente caben un traje y un par de zapatos. Pero lo mejor no es eso. Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. La música y lo que pienso cuando viajo en el mémetro. Pero el mémetro me ha servido para darme cuenta del truco de la valija. Mira, esto de las cosas elásticas es muy raro, yo lo siento en todas partes. Todo es elástico, chico. Las cosas que parecen duras tienen una elasticidad... -piensa, concentrándose -...una elasticidad retardada (Cortázar, 1999: 22-23).

En el jazz, las variaciones que constituyen esas improvisaciones no son aleatorias; consisten en el desplazamiento rítmico y en el desplazamiento armónico del tema. El desplazamiento rítmico de esa melodía da lugar a un adelantamiento o atrasamiento de dicha interpretación, creando la tensión entre los elementos melódicos y armónicos que resuelve la melodía justo antes o justo después. Lo que hace Parker en efecto es ese adelantar del tiempo que le permite resolver antes que el resto de músicos, quienes mantienen siempre el ritmo armónico, es decir, el llamado *fundamental*, el estable, por llamarlo de algún modo: “Esa improvisación, llena de huidas en todas direcciones” (Cortázar, 1980: 324). Hacia atrás con el *swing* y hacia delante con el *bebop*; pero esas huidas parten de un punto: del ritmo armónico. Así esta temporalidad es la que expresará en música el juego de tensiones y resoluciones, por medio de ese ritmo que, una vez *hecho otro* al modo de la visión siempre *del otro lado* de Cortázar, nos “altera la habitual percepción uniforme de las cosas” (González Riquelme, 2003: 37).

“El ritmo descubre el sentido, el ritmo es un despertador de sentidos” (Cortázar, apud. Yurkievich, 1994 : II : 67). Así Cortázar altera los sentidos de la escritura en su hacer a lo largo de toda su obra, hablándonos, por ejemplo, de varias cosas a la vez en una sola frase: “Johnny trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos” (Cortázar, 1999: 21). Podría referirse tanto a elementos de la vida de Parker como

a elementos de su música donde destacan esas *frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos* propiamente en su manera de concebir el tiempo y el tiempo musical:

-L'ultime question alors ; on l'aura constaté, la musique, le jazz, c'est pour vous primordial ; vous ne pouvez pas envisager votre vie, votre ouvre, sans musique; cela agit comment, comme une drogue ?

-Non ce n'est pas comme un drogue, c'est une espèce de constante, je l'ai écrit d'ailleurs ; mon style à moi est basé sur une notion de rythme qui vient du jazz, qui est né en moi en même temps que le jazz, peut-être suis-je allé vers le jazz parce que ce rythme existait déjà en moi et que n'étant pas musicien, je l'ai exprimé en paroles... c'est-à-dire que si la phrase ne répond pas à un certain rythme elle ne contient pas ce que je veux exprimer et je crois que j'arrive à l'exprimer parce qu'elle a le rythme... Ceci est perceptible surtout dans la fin de mes nouvelles; ce qui pose des problèmes terribles en ce qui concerne les traductions... je peux dire à un traducteur qui travaille dans une langue que je connais assez bien comme le français qu'il TRADUIT ce que j'ai écrit mais qu'il ne le DIT pas parce qu'il y manque le rythme, le swing, le beat... c'est le rapport du sens de la phrase, de sa communication et de la façon de l'exprimer; ce n'est pas une question de sonorités, non, en entrerait dans les allitérations, les trucs poétiques; c'est autre chose, c'est dans la prose, un rythme, un balancement... (Chesnel, 1977 : 57).

El ludos que se quiso ver procedente del surrealismo se trasmuta a una escritura que discurrirá en un lenguaje potencialmente analógico y procederá por medio de la imagen como la mayor de las figuras. Se configura bajo un orden otro de las cosas en el que la dicotomía orden/ caos queda anulada bajo nuevos parámetros, nuevos límites que generan un nuevo concepto de entendimiento, tomando también un nuevo modo de asimilarse:

¿La finalidad de mi búsqueda ? No se trata de satisfacciones mentales ni de someter a otra vuelta de tuerca una naturaleza todavía mal colonizada. Aquí se pregunta por el hombre, aunque se hable de anguilas y de estrellas ; algo que viene de la música, algo que balbucea sin vocabulario tabulable una dirección hacia otro entendimiento (Cortázar, 1972: 47- 49).

Lo inefable y lo indecible. El acto creador hace pasar al otro lado de las cosas, del tiempo. Johnny visita la urna que sabe para él cuando está por grabar "Amorous" en ubicuidad temporal:

[...]. -Campos llenos de urnas, Bruno. Montones de urnas invisibles, enterradas en un campo inmenso. Yo andaba por ahí y de cuando en cuando tropezaba con algo. Tú dirás que lo he soñado, eh. 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 y 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: "Esta 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 aunque no las había visto. Entonces... entonces fue cuando empezamos a grabar Amorous, me parece" (Cortázar, 1959: 37-39).

El personaje está sometido a su propia irregularidad. En "Lover Man", -en Cortázar "Amorous"-, hay una decisión constante a la hora de atacar las frases por parte de Charlie Parker. Tocando "Amorous" arruina "la misma armonía celestial". No se recrea ni alarga la línea melódica. Improvisa entre los intervalos de los acordes. Alarga las frases como el tiempo Bergson, en los solos, y el lugar de la pausa es la interpolación. Este modo será primordialmente emocional, no tanto en cuanto a pulsión, sino como pensamiento que Cortázar toma directamente de la novela existencialista de Ernesto Sábato, donde el término se postula como una la acción de *sentipensar*:

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. ¿Té 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 méetro en la estación de Saint-Michel y en seguida me puse a pensar en Lan y los chicos, y a ver el barrio. Apenas me senté me puse a pensar en ellos. Pero al mismo tiempo me daba cuenta de que estaba en el méetro, y vi que al cabo de un minuto más o menos llegábamos a Odéon, y que la gente entraba y salía. 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 hacia mucho que no sentía (Cortázar, 1959: 25).

Cortázar asume este concepto y lo reelabora hasta el límite con su personaje de Johnny Carter, quien negará siempre entender y reconoce solo poder sentir:

—No hay nada aquí dentro, Bruno, lo que se dice nada. Esto no piensa ni entiende nada. Nunca me ha hecho falta, para decirte la verdad. Yo empiezo a entender de los ojos para abajo [...]. Pero no es realmente entender, en eso estoy de acuerdo (Cortázar, 1999: 21).

Es un nuevo concepto de entendimiento que permite la posibilidad de redefinir el elemento temporal conceptualmente como vemos así en Cortázar y en paralelo con el *bebop*. Ambos responden a la concepción del tiempo que definió Bergson a través de un relativismo y una simultaneidad que se muestra más cerca de los estados anímicos que de la temporalidad material. Para Cortázar significa un orden más allá del racional. Un orden que en apariencia, por no responder al canon, nos parece caos. En el mencionado personaje existen muchos ejemplos de cómo el orden toma forma dentro de un caos, siendo la música la que lo incita a sentir el tiempo como principio ordenador de realidad, bajo otra concepción.

El realismo para Cortázar no es separado de lo maravilloso; “en ese momento yo me asimilaba a la personalidad de ese hombre y lo hacía hablar. Creo que, en el fondo, en la literatura el realismo no puede prescindir de la fantasía, la necesita de alguna manera” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 103):

Siempre me fue difícil distinguir entre lo que mi inteligencia racional ve de la realidad y lo que mi propia fantasía le pone por encima o por debajo y que la transforma. No puedo hacer una distinción demasiado clara entre fantasía y realidad; salvo, claro está, cuando salgo de la literatura: cuando pienso en el destino actual de un país como el mío, por ejemplo, ahí no me queda límite para ninguna fantasía. La realidad es lo suficientemente grande y lo suficientemente terrible como para bajar completamente ese espectro de pensamiento y meditación. [...] nunca habré escrito un cuento o una novela que se puedan

considerar exclusiva y totalmente realista porque incluso cuando lo que cuento en ellos es realista como tema, ha nacido de mi fantasía, lo he inventado yo en la mayoría de los casos (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 102).

Lo que parte de la realidad o de la fantasía del autor no merece su desprecio, de ambas procedencias “se incorporan a lo que estoy inventando y tengo la impresión de que lo inventado y lo no inventado finalmente forman parte de la ficción total del relato” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 104). Define la idea de realismo simbólico como un cuento o novela cuya trama se desarrolle en un ámbito perfectamente real que conforme avanza se va desmoronando mostrando la intrarealidad profunda; La “otra cosa” que “esconde” la literatura como en lo que considera el maestro de esto, Franz Kafka, y al que dedica "Con legítimo orgullo", cuento en el que la liturgia de la realidad muestra lo grotesco:

El paso de lo fantástico al realismo no es tan fácil como parece desde el momento en que nadie sabe bien exactamente qué es la realidad. Tenemos todos una idea pragmática de la realidad, desde luego, pero ¿acaso la filosofía no continúa planteándose el problema de la realidad? [...] no hay soluciones o son soluciones ingenuas. Aceptamos lo que nuestros sentidos nos muestran a pesar que cualquier pequeño test muestra que nuestros sentidos se equivocan muy fácilmente. [...]. [...] la realidad es extraordinariamente permeable según las circunstancias y el punto de vista que tomemos (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 122).

En *Contar y cantar*, entrevista de Pierre Lartigue, Cortázar rescata del olvido que el primer texto filosófico conocido es un poema de Parménides. “La humanidad comienza expresándose por vía del poema” (Cortázar, apud. Yurkievich, 1987: II: 59), más cercano todavía estéticamente a la música que a la narración, o en toda caso, todavía menos indisolubles como conceptos en la poética antigua. En la misma entrevista explica lo que significa esa pulsión que llama ritmo y quiere diferenciarla del ritmo poético silábico:

No, no es en absoluto eso; se trata de una especie de pulsación que no se basa para nada en los ritmos poéticos [...]. No hay deliberadamente la búsqueda de un ritmo medido. Cuando escribo percibo el ritmo de lo que estoy narrando [...]. Cuando

siento que ese ritmo cesa y que la frase entra en un terreno que podríamos llamar prosaico, me doy cuenta de que tomo por una falsa ruta y me detengo. Sé que he fracasado. Eso se nota sobre todo al final de mis cuentos, el final es siempre una frase larga o una acumulación de frases largas que tienen un ritmo perceptible si se las lee en alta voz. A mis traductores les exijo que vigilen ese ritmo [...] porque sin él, aunque estén las ideas y el sentido, el cuento se me viene abajo (Cortázar, apud. Yurkievich, 1994 : II : 65).

A partir de la improvisación cada artista crea su obra:

Le fantastique il faut le trouver, pas le savoir, c'est une question d'expérience personnelle, mais ma réponse va un peu différer. Dès que j'ai commencé à écouter du jazz, j'ai découvert une chose que j'ignorais car je ne connais pas beaucoup la théorie musicale, c'est que à l'encontre de la musique classique où il y a une partition, un interprète qui joue la partition avec plus ou moins de talent, il se passe avec le jazz que sur un canevas, un thème ou quelques accords fondamentaux chaque musicien crée son oeuvre, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de médiateur, il n'y a pas ma médiation d'un interprète, c'est un homme en train de créer et je me suis dit, je ne sais pas si cela a déjà été dit, que le jazz est la seule musique parmi toutes les musiques, avec celles de l'Inde aussi, qui corresponde à la grande ambition du surréalisme en littérature, c'est-à-dire l'écriture automatique, l'inspiration totale, n'être pas soumis à un discours logique mais qui naît plutôt des profondeurs et alors là il y a un parallèle entre le surréalisme et le jazz... Comme j'ai été très marqué par le surréalisme dans ma jeunesse et que cela coïncidait avec ma découverte du jazz, j'ai toujours ressenti cette relation parallèle ; la notion de fantastique ne s'applique pas là mais l'impression de surréalisme [...] (Cortázar, apud. Chesnel, 1977 : 11).

Las citas que utiliza Cortázar para introducir "El perseguidor" merecen un momento de reflexión: "Sé fiel hasta la muerte (Apocalipsis, 2,10). O make me a mask (Dylan Thomas)". Ser fiel a un mensaje, no traicionar en las traducciones y transcripciones. Teniendo en cuenta que el cuento narra en parte la relación del artista con su biógrafo, se entiende por máscara el espejo que supone la biografía en sí y que deforma a menudo la realidad para Johnny, mostrando otra cara que es más bien una máscara.

En los poetas de habla inglesa de los años treinta, también conocidos como la generación de la guerra, hay una tendencia hacia el compromiso tras oscilar entre la comunicación y el aislamiento. La implicación es social y psicológica en Day Lewis, Spender, Mac Niece y Grigson. A pesar de ello, aparece la imposibilidad de enunciar una metafísica del hombre. Pero quedaban los símbolos, el camino al inconsciente y la conciencia profunda, la imagen mítica. Surge la generación de los años cuarenta en la que Dylan Thomas es el centro, trascendiendo lo inmediato, hablando de las formas movilizadoras de la vida y los ritmos, opuestos o corresponsales, que son un camino al conocimiento poético. En 1934 aparece su primer libro de poemas colmado de analogía y correspondencias. No es comprendido por la crítica del momento que no entiende ese existencialismo y esas mutaciones por correspondencias. No cree en el material no filtrado en el surrealismo; necesita la revisión y la ordenación como hiciera Joyce⁵². Para nuestro personaje perseguidor resulta interesante porque las alusiones a Dylan Thomas como prefacio son una constante de lectura en Johnny:

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 (Cortázar, 1959: 30).

Esta metafísica se enuncia en la empatía con el otro en una analogía constante con el pan:

-Tienes el pan ahí, sobre el mantel -dice Johnny mirando el aire-. Es una cosa sólida, no se puede negar, con un color bellísimo, 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 está 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? (Cortázar, 1959: 41).

⁵² Para esta contextualización de Dylan Thomas hemos seguido a Elizabeth Azcona Cranwell, argentina traductora al español del poeta. En "Prólogo" de traducción de *Collected Poems*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 1981.

Es una metafísica que implica un salto a lo otro que nos abre la panorámica de la realidad, nos permite sospechar una realidad verdaderamente trascendente:

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 diga que todo está bien. [...] Todo lo que hacía falta. Trampas, querido... porque no puede ser que no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta [...] (Cortázar, 1959: 59).

Esto es lo que Bird, o más bien Charlie Parker, vino a significar para el jazz: La música es un modo de conocimiento de lo inefable y dota a las palabras de cohesión para Johnny: “El perseguidor” es una búsqueda y por eso persigue un encuentro de aquello que hace que un hombre se desprenda bruscamente del sentido del tiempo y del espacio cotidiano para acceder a un territorio más libre, inefable, que sólo puede transmitirse pero que es imposible describir” (Shafer, 1995 : 61). Por eso dice Cortázar de *Amorous*, o más bien de "Lover Man":

Art ha pedido que apagaran las luces y se ha acostado en el suelo para escuchar mejor. Y entonces ha entrado Johnny y nos ha pasado su música por la cara, ha entrado ahí aunque esté en su hotel y metido en la cama, y nos ha barrido con su música durante un cuarto de hora. Comprendo que le enfurezca la idea de que vayan a publicar *Amorous*, porque cualquiera se da cuenta de las fallas, del soplo perfectamente perceptible que acompaña algunos finales de frase, y sobre todo la salvaje caída final, esa nota sorda y breve que me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo entrando en un pan (y él hablaba del pan hace unos días). Pero en cambio a Johnny se le escaparía lo que para nosotros es terriblemente hermoso, la ansiedad que busca salida en esa improvisación llena de huidas en todas las direcciones, de interrogación, de manoteo desesperado. Johnny no puede comprender (porque lo que para él es fracaso a nosotros nos parece un camino, por lo menos la señal de un camino) que *Amorous* va a quedar como uno de los momentos más grandes del jazz. [...]. Johnny necesitaba en ese instante tocar el suelo con su piel, atarse a la tierra de la que su música es una confirmación y no una fuga [...]. Veo ahí la alta paradoja de su estilo, su

agresiva eficacia [...] el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder esa humanidad. Y cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de música, sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar (Cortázar, Cortázar, 1959: 16).

Muchos han unido el valor de búsqueda de muchos parámetros que hay en la pintura abstracta y en el jazz por igual. En este sentido Kandinsky entendía la búsqueda de la forma como un camino trazado desde un valor espiritual nuevo que busca abrirse en el artista:

When the condition necessary for the ripening of a precise form are fulfilled, the yearning, the inner urge acquires the power to create in the human spirit a new value which, consciously or unconsciously, begins to live in the human being. From this moment on, consciously or unconsciously, the human being seeks to find a material form for the new value which lives in him in a spiritual form (Kandinsky, 1968: 115).

Para todos estos autores el arte es insuficiente para abarcar lo que significa ser. Johnny Carter constata la imperfección del mundo y del paradigma occidental. Tratan de cambiar la manera de mirarlo como también hace Oliviera:

La relación entre el arte del jazz y las teorías del arte y de la vida que se indagan en *Rayuela*, la estructura y los temas de esta novela, además de la manera de vivir y pensar de los personajes, son esfuerzos por romper con las normas del pensamiento de la cultura occidental, tratando de descubrir otras vías para interpretar el mundo y buscar un "centro". Una nueva concepción del ser, que no se suscriba a las falsas dicotomías -razón-intuición- que son la base del pensamiento occidental (Bary, 1999).

"El Perseguidor" supone rupturas del lenguaje y semántica, cambios, transportes de significado. Es una ruptura con la vida cotidiana:

Pero Johnny es al mismo tiempo un hombre, nada más que un hombre al que la vida puede arrancarle un hijo y no hay secuencia más desgarradora que el momento en el que le anuncian la muerte de su hija Bee. Y él está ahí, inmóvil

en la cama, aparentemente tranquilo y al cabo de un rato le dice al amigos :
“Bruno me duele aquí. Bruno ella era como una piedrecita blanca en mi mano. Y yo no soy más que un pobre caballo amarillo, nadie, nadie limpiará las lágrimas de mis ojos” y estallando luego en un océano de gritos inconexos [...]. (Shafer, 1995 : 64).

A Bruno le parece que ya ha leído eso: “me ha sonado como una máscara que se pusiera a hablar” (Cortázar, 1959: 47). El otro lado de la realidad que ha de tomar las máscaras de Dylan Thomas para ser escuchada:

[...]Cortázar señaló reiteradamente que recién a partir de “El perseguidor” que se registra el paso de una concentración excesiva en el “yo” a la incorporación del “otro”, esa conciencia de una comunión mayor con los hombres ya está planteada en sus lecturas del surrealismo y el existencialismo y en *Bestiario*, su fundacional colección de cuentos (Sosnowski, 1994: 11).

Frente a las estructuras cerradas de la música tradicional occidental o de las big bands, los cambios ahora son en base al principio de libertad y de conmoción del otro. Esto es lo que con Dylan Thomas y el jazz, Cortázar trata de hacer, ensanchar los límites de la realidad. Thelonious Monk alterna el silencio, lo sustancial y el humor con la intensidad precisa para cada uno. Es más reflexivo que el *bobper*, el humor lo introduce con la naturalidad con la que convierte los estándares del jazz en versiones únicas de estilo propio: su música es su propia voz. Se liberan las líneas desde la base del ritmo. Monk construye un mundo cerrado y propio sin cerrarse nunca a la experimentación, pero desde sus propios términos y dotando de nuevos sentidos y nuevos giros. Su experiencia artística es un ataque a lo clásico y lo previamente esperado, lo premeditado. Monk destruye, rompe y construye ante nuestros oídos como *Rayuela* en nuestro entendimiento: “Con mucha frecuencia los diálogos entre Oliveira y la Maga giran en torno a que Oliveira está siempre un poco a la defensiva porque la Maga, sin quererlo porque es espontáneo en ella, lo está denunciado y atacado, le está quitando máscaras” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 232-233). Cortázar introduce esto a la escritura desde el *mood* que supone, transmite una atmósfera, un ánimo. No es un trasvase de lenguajes sino de percepción, de puntos desde los que mirar:

La visita de Bruno a Johnny al comienzo del cuento nos recuerda a la entrada de Teseo al laberinto; el músico de jazz vive en una especie de guarida y su aspecto se nos describe en términos animales [...]. Mientras Johnny aparece como monstruoso feto, Bruno, el escritor, representa el orden y la ganancia [...]. La muerte de Johnny también significa la derrota de Bruno [...]. El hecho de que Bruno escriba [?] “El perseguidor”, de que regrese al libro que ya había escrito, es, como el viaje de Teseo al laberinto, una genuina imagen de la autorreflexibilidad... la búsqueda regresiva del héroe no conduce a la individualización, sino a la noción de indiferenciación (González Echevarría, apud. Alazraki, 1994: 44).

“El perseguidor” fue tomado por Ángel Rama como *rayuelita*, según Cortázar: “[...] cuando terminé *Rayuela* me di cuenta de que en “El perseguidor” estaban ya esbozadas una serie de ansiedades, búsquedas y tentativas que en *Rayuela* encontraron un camino más abierto y más caudaloso (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 205). Este camino le lleva a su prójimo directamete:

[...] ese primer puente tendido directamente de un hombre a otro, de un hombre a un conjunto de personajes, me llevó en esos años a interesarme cada vez más por los mecanismos psicológicos que se pueden dar en los cuentos y en las novelas, por explorar y avanzar en ese territorio [...] en que se combina la inteligencia con la sensibilidad de un ser humano y determina su conducta, todos sus juegos en la vida (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 20).

Era un momento en el que se encuentra sumergido en una época que él mismo llama existencial, en el sentido de que se dejaba llevar por la ciudad, el azar:

[...] sumido en una experiencia muy personal que consistía en dejarme llevar por todo lo que la ciudad me ofrecía o me negaba, tratando de alcanzar lo que me daba y de conocer a fondo lo que me ofrecía en el plano de las relaciones humanas, de los conocimientos, de la música, de todo lo que la Argentina no me había dado en esas dimensiones (me había dado otras cosas, pero no ésas) (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 204).

En ambos personajes el cuestionamiento es parte de la búsqueda ontológica que no tiene que ver con una preparación académica, sino con una experiencia vital:

Oliviera y Johnny tienen “una especie de angustia permanente que [les] obliga a interrogarse sobre algo más que su vida cotidiana y sus problemas cotidianos. [...] quisiera[n] llegar a conocer lo que llama a veces “la clave central”, el centro que ya no es sólo histórico sino filosófico y metafísico, y que ha llevado al ser humano por el camino de la historia [...]. [...] Oliveira no tiene ninguna cultura filosófica [...] y simplemente se hace las preguntas que nacen de lo más hondo de la angustia. Se pregunta muchas veces como es posible que el hombre como género, como especie, como conjunto de civilizaciones, haya llegado a los tiempos actuales siguiendo un camino que no le garantiza en absoluto el alcance definitivo de la paz, la injusticia y la felicidad, por un camino lleno de azares, injusticias y catástrofes en que el hombre es el lobo del hombre, en que unos hombres atacan y destrozan a otros [...]. Horacio Oliveira es el hombre preocupado por elementos ontológicos que tocan al ser profundo del hombre [...]. Horacio Oliviera no se conforma con estar metido en un mundo que le ha sido dado prefabricado y condicionado ; pone en tela de juicio cualquier cosa, no acepta las respuestas habitualmente dadas, las respuestas de la sociedad x o de la sociedad z, de la ideología a o de la ideología b (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 21-22).

Esta etapa histórica rompe el individualismo como bandera porque el propio destino está intrincado en el del prójimo: “Debo decir que llegué a esa etapa por caminos curiosos, extraños y a la vez un poco predestinados” (Cortázar, 2013: 14). Somos un conjunto humano:

También en “Teoría del túnel” surge el *doppelgänger* que reaparece en el capítulo 56 de *Rayuela*. En ambos textos este germanismo alude a la noción de contrafigura, doble o réplica, y señala un defecto. En *Teoría del túnel* sirve para condenar la novela egótica o narcísica, esa limitación monológica del autor que crea un personaje espejo que lo devuelve a sí mismo sin poder pasar al otro, sin alcanzar un estado compartido de conciencia (Yurkievich, 1994:21).

Esa actitud base del individualismo la actitud criticada por Cortázar y será hacia y desde el personaje y no desde un tema o idea prototípica y encerrada:

[...] sobre todo en *Rayuela*. [...]. En "El perseguidor" quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí "El perseguidor" (Harss 1966: 273).

Explica que *Rayuela* nació por la mitad y así también lo tiene que reconstruir el lector:

[...] ese libro nació por la mitad y luego abandoné la mitad, me fui al principio, empecé a escribir desde mucho más atrás en el tiempo, me encontré con la mitad ya escrita, seguí adelante y finalmente el libro se barajó como un juego de cartas proponiendo por lo menos dos sistemas de lectura (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 208).

No desarrolló esta novela hasta mucho después de haberla empezado y finalmente se convierte la obra misma en una forma que abarca muchos planos:

El mecanismo del libro ya era en sí extraño: el capítulo del medio ya estaba escrito. Ese capítulo se quedó allí y yo me volví atrás y escribí toda la serie de París hasta encontrar el capítulo del medio – lo cual me llevó dos años- y sólo después seguí adelante. Eso creo que puede explicar como primera tentativa el hecho de que *Rayuela* no fue concebido como una arquitectura literaria precisa sino como una especie de aproximación desde diferentes ángulos y desde diferentes sentidos que poco a poco fue encontrando su forma (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 207).

En esos distintos planos finalmente se interceptan las dos líneas de las dos ciudades que son su hogar y su exilio y así este binomio funciona como el yo y el otro:

En el momento de continuarlo me di cuenta [...] de que ese personaje, Horacio Oliveira, lo estaba viendo como alguien que volvía a la Argentina después de una larga y complicada experiencia en Europa, un poco como yo mismo cada vez que iba a Buenos Aires cuando estaba viviendo en Francia. Entonces me di cuenta de que no podía seguir adelante sino que tenía que dejar tranquilo ese capítulo o texto y empezar a hablar de ese Oliveira, empezar a conocerlo yo

mismo a través de su experiencia en París; y fue en ese momento que aparecieron todos esos centenares de papelitos y de notas que había ido escribiendo y acumulando a lo largo de los años sin ninguna intención de ponerlos en un libro, cada uno de los cuales reflejaba momentos de mi propia experiencia, diferentes enfoques de la vida de un argentino en Francia. Automáticamente eso se armó en mí como un mosaico, como un *patchwork*: bruscamente sentí que cada uno de esos fragmentos había que organizarlo, había que empezar a hacerlos pasar por el hilo central del personaje y me puse a escribir (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 207).

En opinión de Alazraki, el tema de *Rayuela* es, como en gran medida el de la literatura contemporánea, la preocupación por “el naufragio de la cultura y el extravío del hombre” (Alazraki, 1994: 178). Sigue explicando que a su parecer, si con Darío hubo una “música desconocida hasta entonces para el lector hispanico”, con Cortázar se entra de lleno a la ficción contemporánea. “Con *Rayuela* tenemos los latinoamericanos lo que el *Quijote* había sido para España en el siglo XVII” (Alazraki, 1994: 179).

Dice Cortázar que el primer nivel de *Rayuela* es “llevar hasta sus últimas consecuencias las angustias personales de los personajes, que se expresaran de la manera más franca y abierta posible y que de esa manera esas angustias, esa sed filosófica –la filosofía es siempre eso: una sed de pasar al otro lado de las cosas- llegar directamente al lector” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 212). El segundo nivel es el idioma pues: “si utiliza el idioma que expresa ese mundo que está atacando, el idioma lo va a traicionar. ¿Cómo va a poder denunciar algo con las herramientas que sirven al enemigo, es decir, un idioma estratificado, codificado, un estilo ya con sus maestros y sus discípulos? Por eso, el segundo nivel de *Rayuela* es idiomático, un nivel de lenguaje” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 213). El lenguaje es un truco, un engaño, una transplatación de sentido milenaria:

[...] antes de utilizarlo hay que tener en cuenta la posibilidad de que nos engañe, es decir que nosotros estemos convencidos de que estamos pensando por nuestra cuenta y en realidad el lenguaje esté un poco pensando por nosotros, utilizando estereotipos y fórmulas que vienen del fondo del tiempo y pueden estar

completamente podridas y no tener ningún sentido en nuestra época y en nuestra manera de ser actual (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 218).

El primer nivel contiene la crítica histórica y a la tradición, de la realidad: “en el segundo nivel hay una crítica de los medios por los cuales esa realidad puede ser expresada y comunicada” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 217). “¿Cómo transmitir ese tipo de experiencia? El segundo nivel [...] fue el de la expresión, el del lenguaje, concretamente el de la escritura” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 217). Es este un nivel de crítica radical instrumental. El tercer nivel del que nos habla viene producido de los dos primeros y es el lector, el otro: “[...] un destinatario que está del otro lado del puente, y es el lector anónimo que yo no podía saber quién ni cuántos iban a ser, pero que de todas maneras estaban allí” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 222). El libro es el puente para buscar, acaso encontrar, al lector cómplice por medio de su acción y de su implicación en el texto:

[...] la intención de *Rayuela* es eliminar toda pasividad en la lectura en la medida en que sea posible y colocar al lector en una situación de intervención continua, [...] lo único que tenía a mi disposición es [...] el cuestionamiento de la realidad por un lado y el cuestionamiento del idioma por otro, y en tercer lugar algunas maneras de acercarse al libro que le dieran una mayor flexibilidad (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 223).

Rayuela se lee “saltando como en una rayuela”, como dice García Canclini: “logra transmitir el ritmo de la búsqueda en que Oliviera está empeñado, su ansiedad por arribar al absoluto más allá de las categorías tranquilizadoras” (García Canclini, 1968 : 45). Sobre todo en *De otro lados* y los capítulos “prescindibles” destinados al lector “cómplice”, *Rayuela* se lee en un avance y retroceso que evoca la rayuela en la que “los participantes deben saltar de casilla en casilla hasta completar una secuencia” (Peyrat, 2011: 45). Dice García Canclini que dependiendo de los modos de lectura se “descubrirá relaciones significativas entre capítulos antes desconectados, y el final cobrará un sentido distinto” (García Canclini, 1968 : 83):

La novela termina sus saltos remitiéndonos del capítulo 131 al 58, de éste al 131, sugiriendo un final cerrado, como si toda esa lucidez desembocara en un callejón

sin salida, en un diálogo alucinado, que se repite oscilando entre dos capítulos, como el péndulo de un reloj, justamente el símbolo de un orden inútil (García Canclini, 1968: 49).

CAPÍTULO V

El hombre es una naturaleza innoble, parece decir Jean-Paul Sartre; pero el hombre puede salvarse por su acción, que es más que él, y porque la acción que el hombre espera del hombre debe comportar su ética, una praxis confundida y manifestada en la ética, una ética dándose, no en decálogo sino en hechos que solo por abstracción permitan deducir los decálogos (Cortázar, en Alazraki, 1994: 235).

I. EXILIO Y REVOLUCIÓN. LENGUA Y LENGUAJES.

Las revoluciones muestran una voluntad de rechazo de cultura externa y una búsqueda de lo genuinamente propio. En esto no hay concesiones, las formas antiguas significan una traición:

Lo digo una vez aunque se me vuelva un lugar común: Si la revolución no se hace de adentro hacia afuera, se hará quizá de afuera hacia adentro pero los resultados serán malos porque de nada servirá una revolución con hombres viejos que sigan continuando los mecanismos caducos y sin fuerza del lenguaje, del pensamiento y de la expresión (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 255).

La identidad común es algo que cualquier europeo conoce bien a través del respaldo de su tradición asentada y legitimada en claros límites. En Latinoamérica no hay esa definición en los años de Cortázar, respaldada con tanto papel y tanta tinta; así que empiezan por preguntarse, buscar la identidad americana. Es la búsqueda de una estética propia en una conciencia, una ética propia, como respuesta histórica de dos mundos intrincados, y ya inseparables.

Este sincretismo americano del norte y del sur significa un cambio de paradigma en la música y en la literatura como reflejo de los modos de mirar el mundo. Un cambio de

conceptos o una ampliación de las perspectivas. Lo que, en su difusión hegemónica por los medios de comunicación masivos como la radio o las editoriales internacionales, juega un papel decisivo contra la contrahegemonía:

Se salvarán los que aprendan a reconciliar la inteligencia con la intuición, el inconformismo con la ternura, la crítica con la ingenuidad, Oliviera con la Maga. Aunque la palabra *reconciliar* puede atraer malos entendidos: la coexistencia pacífica, [...]. No se trata de ignorar las dificultades, sino de aceptar la tensión y vivirla creadoramente (García Canclini, 1968 : 51).

Por las lenguas y lenguajes se canalizan influencias y lógicas múltiples que finalmente vuelven a posicionar al artista en la problemática de la libertad, la identidad y el compromiso:

[...] toda literatura es siempre una expresión directa o indirecta de algún aspecto de la realidad. El solo hecho de que cualquier libro esté escrito en un idioma determinado, lo coloca automáticamente en un contexto preciso a la vez que lo separa de otras zonas culturales, y tanto la temática como las ideas y los sentimientos del autor, contribuyen a localizar todavía más este contacto inevitable entre la obra escrita y su realidad circundante (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 281).

Toda lengua es un contexto y una realidad. El lenguaje oral es conquistado bajo la letra pero no todo es aprehensible por ella. En el lenguaje oral quedará un resquicio de la libertad por el lenguaje como elemento de catarsis y liberación que culmina en elementos de alta calidad como los del boom o las nuevas narrativas del jazz, siempre en constante evolución:

Nosotros pasamos de la Conquista española a la colonización y a nuestras independencias en un periodo cronológico que, comparado con el desarrollo de las grandes culturas literarias de Occidente, es pequeñísimo, apenas un instante. Eso hace que al comenzar a escribir, y con autonomía en cada uno de nuestros países, los escritores pueden haber sentido de una manera inconsciente esa falta de una lenta evolución que los hubiera traído a ellos mismos como último

eslabón de una larga cadena; de golpe se encontraron manejando una cultura moderna y un idioma que se prestaba a todas las posibilidades de expresión, sintiéndose a la vez un poco desvinculados de una más desarrollada y coherente y teniendo que valerse fundamentalmente de las influencias de las corrientes que venían del exterior, que nunca son lo mismo que la propia cultura de una raza o de una civilización (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 46).

Estas problemáticas vigentes para estas comunidades de los márgenes desde el mercado de esclavos, las huidas a lo salvaje y comunión con los indígenas por una empatía músico-espiritual, están enmarcadas, igual que en Latinoamérica en estéticas de tradición oral. En el caso del sincretismo del norte, se encuentra en la síncopa musical como aspecto central. Pero como más allá de ser una acentuación en los tiempos débiles, es una ordenación del tiempo diferente a la europea, por proceder de África, culmina en las infinitas variaciones del tempo; en Latinoamérica se filtra por la vertiente literaria. Dice Cortázar:

[...] se ha dicho que, aunque sea de una manera inconsciente, el escritor todavía está muy cerca de las grandes culturas precolombinas latinoamericanas como la inca o incaica en el Perú y en el Ecuador y las grandes culturas mexicanas mayas y aztecas que desde el punto de vista de la literatura estaban en un territorio fundamentalmente oral y que incluso en sus formas escritas buscaban expresarse a través de relatos, de pequeños cuentos como los que forman en general las mitologías y las cosmogonías (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 46).

En este sentido habla Cortázar del *Popol vuh* como los tipos de relatos en otras cosmogonías y mitologías que tendrán su lugar en la tradición Latinoamericana: “En varias ocasiones reiteró que su único compromiso es con el hombre y su condición humana, que su búsqueda primordial es la ontológica. Esta búsqueda se trasparenta a través de una visión mítica” (Sosnowski, 1974 : 18). Cortázar recoge y transforma además la mitología griega jugando con los arquetipos de Jung y la memoria genética o de conciencia. El mito al revés frente a la versión oficial. En la versión “oficial”, el héroe guiado por Ariadna encuentra al monstruo y lo mata; ahora en el minotauro se puede ver al hombre diferente al que la sociedad encierra rápidamente, en este caso y como no podría ser de otro modo, en el laberinto. Teseo es el defensor del orden, el que mata al poeta, aquí no es la misma inocencia. La inversión del tema: “Teseo es un fascista que lo mata inmediatamente”

(Cortázar, apud. Soler, 1977). En este sentido entronca con la tradición oral por donde los sustratos perviven ante los colonialismos. En el caso de Latinoamérica el sustrato popular oral funciona por la cuentística tradicional:

La teoría propone entonces que el escritor latinoamericano está todavía muy cerca de esa etapa oral o de comienzo de la escritura como trasfondo personal y cultural al que le falta una lenta evolución de muchos siglos; por eso el cuento viene de una manera espontánea a un mexicano, un peruano o un boliviano. [...]. A diferencia de lo que pasa en el Perú o en México, nuestras culturas indígenas –que eran de un nivel que podemos llamar insuficiente en relación a las otras- quedaron eliminadas y destruidas muy rápidamente, durante y muy poco después de la Conquista; por lo tanto ese predominio de lo oral que podría venir de raigambres indígenas, no creo que se aplique de ninguna manera muy válida al Cono Sur, y sin embargo allí los cuentos son buscados, leídos y escritos en una cantidad siempre sorprendente (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 46- 47).

Por eso grabar un disco⁵³ sin leer todo el rato texto. Las pausas, la respiración, una presencia más viva. Un disco más improvisado, en lo posible, a pesar de ser un libro de lecturas. Nada académico sino de contacto entre el lector y él mismo. Escribir y leer es una tentativa de contacto, como echar o recoger botellas en el mar: “las botellas son recogidas y abiertas por lectores que no solamente comprenderán sino que muchas veces tomarán posición, harán de esa literatura algo más que un placer estético o una hora de descanso” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 287). Somos el encuentro en el espacio y el tiempo distintos, eso es la palabra y la poesía: “diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó” (Cortázar, 1963: 261). El escritor y el lector estamos juntos, él tiene papeles y los va leyendo. Hemos perdido el sentimiento oral de la escritura, pero es una presencia que significa una percepción distinta al oído interno:

Es curioso pensar cómo las cosas pueden ordenarse o desordenarse más allá de todo lo concebible. [...] Todo es distante y diferente y parece inconciliable. Y a

⁵³ Mencionada producción editada por Suestada. Buenos Aires, 1983.

la vez todo se da simultáneamente en este momento, que todavía no existe para mí [...] usted escucha estas palabras que yo grabé en el pasado, [...] juegos de la imaginación [...]. Como si supiéramos lo que es un juego en el fondo y sobre todo lo que es la imaginación (Ibid.).

El formato del disco implica una ordenación diferente del tiempo, de los ritmos y al fin, este lenguaje otro, del otro, es reiteradamente censurado y finalmente apropiado en una industria ajena que a su vez vende el mismo sueño americano que tantos en el jazz denuncian como frustrado engaño e intento de alienación. El jazz como producto cultural pasa de la periferia al centro cultural: este es el apropiamiento cultural que evoluciona la consideración del objeto a priori como de la barbarie y la heterodoxia hacia un domesticamiento de la *civitas*. Cortázar entiende la cultura revolucionaria en continuo cambio y así inaprehensible:

La cultura revolucionaria se me aparece como una bandada de pájaros volando a cielo abierto; la bandada es siempre la misma, pero a cada instante su dibujo, el orden de sus componentes, el ritmo del vuelo van cambiando, la bandada asciende y desciende, traza sus curvas en el espacio, inventa de continuo un maravilloso dibujo, lo borra y empieza otro nuevo, y es siempre la misma bandada y en esa bandada están los mismos pájaros, y eso a su manera es la cultura de los pájaros, su júbilo de libertad en la creación, su fiesta continua (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 361)⁵⁴.

También músicos como Charles Mingus denuncian este apropiamiento del lenguaje a través de la escritura, del academicismo. En Cortázar también vemos conocimiento de estos rincones de las prácticas teórico-críticas y vemos como entiende el paradigma de estos que improvisan en vez de representar lo representado en la partitura escrita:

[...] ¿por qué improvisar? La respuesta esencial del jazz reside justamente en esta respuesta. Y con ella, implicaciones extramusicales que tocan el problema de la persona del ejecutante que improvisa. Es frecuente el irritado reparo de los “cultos” a una *jam session* negra, con sus payasadas (para un blanco), sus faltas

⁵⁴Parte del discurso de recepción de la Orden Rubén Darío, otorgada por el gobierno de Nicaragua en febrero del 1983.

de gusto (para un blanco, sin contar que “gusto” es cosa estética y no poética, ¡ojo!); se suele decir en esas ocasiones que “eso no es música”, sin advertir que la afirmación encierra una verdad insospechada: porque el jazz no es la música inmutable, ya-para-siempre-así-y-fueradel- hombre (la *Quinta*, la *Pasión*, el *Trío K. 498*), la música atemporal y *sin compromiso* fuera del de su ya muerto o distante autor; en una *jam session* la música está naciendo y muriendo instantáneamente, es la creación por el acto mismo de crear, como me sospecho que habrá sido la Otra. [...] [...], el negro hace su música más acá pero más allá de la música; por eso también le importan menos los hallazgos en profundidad (creados para durar, para ese ídolo Duración del hombre blanco, que es su grandeza y su desdicha) que los juegos instantáneos de la belleza, creada por él pero *para él y por él*. La música culta es siempre un modo de hipóstasis de su autor; el *jazzes su autor*. Ni más... ni menos. Y si estéticamente hay aquí una enorme pérdida, ¿podrá negarse, en este tiempo de aires existencialistas, que el hombre como tal tiene en el jazz uno de los caminos ciertos para ir a buscarse, acaso a encontrarse? (Cortázar, 2006: 213).

El objeto libro es un puente o vía de expresión y comunicación del margen, de búsqueda de una identidad en mitad de un escenario de opresiones y luchas continuas. En *Destino de las explicaciones* dice así: “En algún lugar debe haber un basural donde están amontonadas las explicaciones. Una sola cosa inquieta en este justo panorama: lo que pueda ocurrir el día en que alguien consiga explicar también el basural” (Cortázar, 1979: 59). Porque los precursores del subdesarrollo y la dependencia trabajan por acallar las voces otras por todos los medios justificando el bien económico global que cada vez imposibilita más la heterogeneidad y la igualdad:

[...] acallar las voces que nacen aquí y allá [...]. Entre nosotros esas voces nacen muy pocas veces de la felicidad, en esas voces hay más de grito que de canto. Hablar de nuestra literatura dentro de esta perspectiva es una manera de escuchar esas voces, de entender su sentido y también –por lo menos es mi deseo como escritor- de sumarse a ellas en una lucha común por el presente y el futuro de América Latina (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 281).

La revolución estética comporta la revolución ética porque son las dos caras de una misma moneda en la influencia del contexto continental de las vanguardias y revoluciones del siglo XX:

[...] ocurre que en América Latina la literatura y la historia constituyen hoy más que nunca un terreno común. Y eso sólo aquellos escritores que no quieren asumir su responsabilidad como hombres latinoamericanos evaden la misión cada día más urgente de estar presentes como testigos y casi siempre como acusadores ante la escalada del desprecio que tantos regímenes políticos manifiestan frente a los derechos humanos más elementales (Cortázar, 1984B : 137).

En Cortázar hay un abandono de los espacios límite convencionales del arte y las poéticas irán de cara al compromiso y la revolución. Esta revolución entendida como camino cuya meta es la libertad y que ha de hilar en su lenguaje y su forma el autor:

Su obra convoca al hombre a apoderarse plenamente de sí, asumir solo su libertad y darle un sentido. Pero también habla del hombre tratando de comprenderse en relación con sus límites, con el fundamento que lo hace ser y del cual no dispone. Es la discusión [...] acerca de si el mundo es absurdo y el hombre debe conquistarlo empecinadamente, o si hay una cifra que le revela el lugar que da sentido a su presencia (García Canclini, 1968: 101).

Cortázar está comprometido existencial e históricamente con la humanidad y con Latinoamérica en concreto. Sus cuentos suelen responder a una intención revolucionaria que parte desde la reconquista del instrumento lenguaje viéndolo a este en cuanto implicado en la realidad histórica:

Si además de tener sentimientos, siente usted la necesidad de expresarlos, para hacerlo no busque la manera más fácil; busque la más difícil. Usted tiene la obligación, ante usted mismo y ante sus compañeros, de forjarse una educación por sí mismo, de progresar (Cortázar, apud. Pasolini, 1982 : 81).

Este compromiso precisamente nunca se limitará en estos sentidos, va siempre más allá en la conquista que abarca el arte, siendo la otra cara del mismo grado y sentido de compromiso. No es arte aislado sino implicado en el cambio. Así que este *engagement*, como entiende la tradición francesa, no se ve nunca mermado. La literatura comprometida dice que como término: “suele encerrar tantos malentendidos y tantas ambigüedades como la palabra democracia e incluso, muchas veces, la palabra revolución” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 297). Comprometida lo entiende Cortázar como: “convergencia de la historia y la literatura, [...] escritores que no sacrifiquen la verdad a la belleza ni la belleza a la verdad” (Ibid.).

El compromiso de Cortázar fue puesto en tela de juicio por incluso los cercanos a él, como su hermana o muchos íntimos que a veces interpretan sus acciones como propias del intelectual en su torre de marfil, alejado del significado real y la trascendencia de vivir en la Argentina del momento:

La conducta personal de un escritor o de un artista tiene que manifestarse, además de su producción cultural específica, por una solidaridad y una presencia en cualquiera de esos frentes, tiene que mostrar a su pueblo que no vive refugiado en su escritorio o en su cátedra o en un país extranjero ; tiene que salir, metafórica o realmente, a la calle, y en América Latina esa calle está cada vez más llena de barricadas, de francotiradores y de ásperas confrontaciones (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 127).

Explica que su quehacer como escritor es ser de puente o de tendedor de puentes hacia una literatura que sea de máxima calidad conteniendo además un mensaje. Por ejemplo, “*Rayuela* es un libro de preguntas en el que continuamente se está preguntando por qué esto es así y no de otra manera, por qué la gente acepta que esto se dé en esta forma cuando se podría dar de otra” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 211). Pero no puede ser solo mensaje revolucionario porque la información ideológica o política se trasmite mejor en obras de tipo ensayístico o panfletario: “La literatura tiene otras maneras de transmitir esos mensajes, y vaya si los puede transmitir con muchísima más fuerza que el artículo periodístico, pero para hacerlo con más fuerza tiene que ser una alta y gran literatura”

(Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 37). A propósito de *Rayuela* y la búsqueda ontológica existencial que supone, Cortázar entiende que el sentido existencial ha cambiado de paradigma:

En el fondo *Rayuela* es una muy larga meditación –a través del pensamiento e incluso a través de los actos de un hombre sobre todo- sobre la condición humana, sobre qué es un ser humano en este momento del desarrollo de la humanidad en una sociedad como la sociedad donde se cumple el libro : en *Rayuela* todo está centrado en el individuo, [...]. Oliveira piensa sobre todo en sí mismo, pocas veces se proyecta del yo al tú y mucho menos del tú al vosotros; se queda siempre centrado en una actitud fundamentalmente individualista a través de la cual mira en torno y trata de responder a las preguntas que continuamente se hace y que continuamente lo atormentan y lo preocupan. [...] Oliveira es el hombre que directamente no acepta que le den el mundo prefabricado: tiene que vivir dentro de ese contexto y aceptar el peso de una soledad que lo incluye pero mentalmente, profundamente, está en continua crítica y a veces en continua rebelión. [...] pone inmediatamente [todo] en tela de juicio porque no solamente se está mirando a sí mismo sino que en él está reconociendo el último eslabón de una interminable cadena histórico-cultural que viene desde las Cuevas de Altamira, desde la Edad de Piedra, desde los primeros balbuceos de la civilización. [...] “Bueno, si la humanidad ha necesitado miles y miles y miles de años para llegar a esto que soy hoy aquí y todo lo que me rodea, y esto que soy yo aquí lo encuentro insatisfactorio, imperfecto y en general malo, ¿qué ha pasado ? [...]”. [...] empieza a poner en crisis eso que se da en llamar civilización judeocristiana o la civilización que viene sobre todo pasando por Aristóteles y Santo Tomás hasta llegar a la ciencia y la filosofía modernas. Oliveira se dice que es posible que en algún momento de ese camino alguien haya dado un paso en falso que todo el mundo siguió en vez de detenerse, criticar y cambiar de camino para tomar otra dirección. [...]”La metafísica de *Rayuela* toca el problema ontológico y del sentido de la vida del hombre. “sus problemas amorosos o morales son una ocasión para que se coloque en una situación crítica de duda, de poner en tela de juicio el mundo que lo rodea y por extensión todo el proceso de la llamada civilización occidental (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 210-216).

Cuando Cortázar entiende *Rayuela* como obra individualista, comprende también que ese camino nos aísla unos de otros, que el individualismo no nos salva:

Ahora, en la distancia, veo que es un libro profundamente individualista y que lleva muy fácilmente al egoísmo : el personaje central está encerrado en su propia meditación y, cuando pone en tela de juicio lo que lo rodea, no es por lo que lo rodea sino por su relación con él mismo ; es un hombre que no alcanza a proyectarse más allá de sí mismo, está profundamente encerrado en su pequeño universo [...] y todas sus meditaciones y todas sus búsquedas se hacen con relación a su propia persona. [...]. Lo único que me faltaba era alguna vez dar ese salto que me hiciera pasar del yo al tú y del tú al nosotros, y eso se cumplió en los años que siguieron a la publicación de *Rayuela* [...] (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 228).

Lo que para mí hubo de positivo en *Rayuela* fue el hecho de que traté de volcar hasta sus últimas consecuencias una experiencia muy existencial de alguien que está frente a la realidad y frente a la vida y no la acepta tal como quieren dársela, como quieren “vendérsela” diría un francés, expresión que usan con frecuencia : es alguien que no acepta que le vendan nada de antemano sino que, tanto si se trata de palabras como de cosas o de seres, las mira muy bien y las pesa en la mano antes de optar, elegir y seguir o no adelante. [...].

Yo me quedé del lado de las preguntas y los lectores se quedaron del lado de las preguntas y de las respuestas, y me parece que *Rayuela* tuvo sobre todo lectores jóvenes por el simple hecho de que el lector joven [...] es un hombre angustiado frente a la realidad, un hombre que se siente amenazado por estructuras que poco a poco se le van imponiendo y que los más débiles aceptarán incluso sin darse cuenta pero que los más fuertes no aceptarán tan fácilmente y discutirán (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 224).

En "Álbum con fotos" (1967) la representación de la otredad y la dominación contenida en un formato de lujo nos es ilustrado en un libro de fotografías que se vende por treinta francos como ironía:

La verdadera cara de los ángeles es que hay napalm y hay niebla y hay tortura. [...]. De los ángeles, la cara verdadera es un álbum que cuesta 30 francos y está lleno de caras, las verdaderas caras de los ángeles. La cara de un negrito

hambriento, la cara de un cholito mendigando, un vietnamita, un argentino, un español. La cara verde del hambre verdadera de los ángeles. Por 30 francos la emoción en casa. La cara verdadera de los ángeles. La cara verdadera de los hombres. La verdadera cara de los ángeles.

En el último texto del tomo II de *Último round*, Cortázar incluye un texto que titula como “Se puede lo que se hace”, y la referencia a las palabras de Miles Davis en *Giant Steps*: “What John Coltrane does is top lay five notes of a chord and then keep changing it around, trying to see how many different ways it can sound” (Cortázar, *Último round*, II: 283). Lo que significa un alegato a la diferencia y las variantes posibles que en Cortázar se explica bien en el texto “Elecciones insólitas” en el que no se encuentra explicación a la elección de una banana entre tantas otras cosas útiles y más positivas. Es la sorpresa de lo insólito e inexplicable:

Creo que en efecto somos afortunadamente muy diferentes pero en las últimas décadas tenemos una serie de contactos, de raíces, de vías de comunicación, de ósmosis, que nos asemejan y nos acercan extraordinariamente. Lo que escribe Vargas Llosa y lo que escribo yo son cosas muy diferentes pero si tomo un tercer término de comparación (por ejemplo Somerset Maugham, un escritor en la otra punta de la cultura) cualquiera se dará cuenta de las semejanzas que hay entre Vargas Llosa y yo, porque no se trata solamente de que estemos utilizando el mismo idioma sino de que nos estamos moviendo en un terreno común (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 41).

II. LA UTOPIA Y LA CRÍTICA.

La utopía puede ser entendida como lugar imposible, como lugar al que aspirar, o como lo posible dentro de la ficción (Cerutti, 2000 : 170-171). “La utopía lascasiana es la búsqueda de la corrección de la realidad [...] una racionalidad correctiva [...] en la que [...] viven muchos latinoamericanos actualmente” (Buganza, 2007).

Ainsa establece cinco puntos de lo utópico en el cristianismo social de la colonia, “influenciado por la Utopía de Tomás Moro”, que se da con Bartolomé de las Casas: Hay

crítica al sistema vigente, búsqueda de origen; búsqueda de pureza primitiva como sistema autárquico y aislado; reglamentación de un sistema homogéneo e igualitario (Ainsa, 1997: 128). En Cortázar la utopía reside en llegar al lector y roponerle nuevas posibilidades de realidad:

Los cuentos que escribí al comienzo valían para mí por su contenido fantástico; los personajes eran un poco títeres al servicio de lo que sucedía, no siempre eran de carne y hueso y aunque lo fuesen no me interesaban demasiado; lo que me interesaba era el mecanismo fantástico. No sucede así a partir de cierto momento en que aún lo fantástico encuentra una ventanita o una puerta para colarse pero no solamente no es más determinante ni más importante que la realidad que trato de describir sino que, al contrario, lo fantástico está al servicio de la realidad del cuento (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 88).

Es Martín Barbero el que se ocupa de la crítica de la comunicación en el pensamiento popular. Habla de cómo la cultura hegemónica es recibida, recuperada o deformada en “mecanismos de resistencia y subversión” (Martín Barbero, 1987). Así el discurso resultante es de algún modo, mediado por todos en un contexto donde toda identidad y toda lógica se considera híbrida: “[...] se construye día a día desde la palabra, la mirada del otro y el consumo” (Follari, 2009).

Dice Follari que la fetichización de la cultura ocurre al interpretar lo cultural como reemplazo de lo social y Sánchez Ruíz, retoma el relevo de Roland Barthes respecto a los mitos en la crítica que soslayan dimensiones del objeto estudiado. Algo así habría venido a ocurrir con la hibridez que se ha mirado de cerca respecto a su producción, pero “se pierde el contexto histórico y social donde estas nociones se desarrollan”, siendo estos condicionantes los que “favorecerán cambios e incluso extinciones de rasgos propios en un pueblo” (Sánchez Ruíz, 2005).

Cortázar siempre rehusó propuestas de universidades estadounidenses por su política imperialista y por el peligro a ser utilizado o tergiversado. Pero a mediados de los sesenta afloja su radicalidad hasta que en 1980 visita Berkeley por intentar un diálogo, un

contacto (Álvarez Garriga, 2013 :10). Álvarez Garriga lo califica de caballo de Troya tras las propias conclusiones de Cortázar:

Mi curso en Berkeley fue excelente para mí y creo que para los estudiantes, no así para el departamento de español que lamentará siempre haberme invitado ; les dejé una imagen de “rojo” tal como la que se puede tener en los ambientes académicos de los USA, y les demolí la metodología, las jerarquías prof./alumno, las escalas de valores, etc. en suma, que valía la pena y me divertí (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 12).

Sirvan las escaleras de Cortázar como símbolo para mostrar que la realidad tiene diferencias contingentes según desde dónde mirar. En "Más sobre escaleras" ofrece la posibilidad de catálogo de estas perspectivas. Muestra escaleras para subir o para bajar y otras para ir hacia atrás. Es otra perspectiva que cobra vida y verosimilitud a través de la enunciación por el lenguaje. El mundo de atrás o de delante según nuestra posición o la de la crítica, la histórica; todo es alegoría de lo inmediatamente *real* y del otro y las distintas perspectivas. Siempre la pregunta señalada por Cortázar será la inevitable, ¿a qué damos la espalda?:

Hay cosas que solo se dejan ver mientras se sube hacia atrás y otras que no quieren, que tienen miedo de ese ascenso que las obliga a desnudarse tanto; obstinadas en su nivel y en su máscara se vengán cruelmente del que sube de espaldas para ver lo otro, [...] (Cortázar, Último round, II : 224).

Cortázar nos incita a preguntarnos para hablar del tercer mundo con el que quería contribuir a acabar a través de sus herramientas lingüísticas y su capacidad de enunciación desde otras perspectivas:

A fuerza de profundizar en lo humano, no desde un camino exclusivo y excluyente sino a través de cincuenta caminos, Cortázar encontró al prójimo y a ese segmento ignorado y olvidado de la sociedad latinoamericana que Cuba y Nicaragua vindicaban y liberaban desde sus respectivas revoluciones. [...] por caminos diferentes iban al encuentro del hombre nuevo (Alazraki, 1994 : 332).

Es lo que él mismo introduce para leer las últimas palabras vendidas, que pueden ser imposibilitadas por el miedo, pero que siempre resuenan en los gritos de los mercados o las esquinas de los pueblos. Los gritos resuenan, y para Cortázar, resuenan en argentino (Cortázar, 1983). Este sentimiento y esta línea intelectual de Cortázar se van acentuando conforme pasan los años. Cortázar dice que descubrió *muy tarde* el mundo del prójimo, al menos a nivel intelectual y a conciencia; concretamente en Francia ya por el exilio:

[...] y no llegué a sentirme un escritor de izquierda a consecuencia de un proceso intelectual sino por el mismo mecanismo que me hace escribir como escribo o vivir como vivo, un estado en el que la intuición, la participación al modo mágico en el ritmo de los hombres y las cosas, decide mi camino sin dar ni pedir explicaciones (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 37).

Dice que él vivió muy alejado en un mundo estetizante, rechazando lo que le rodeaba, como la historia o la gente. Pero cuando se siente envejecer descubre a su prójimo y por eso la historia y el camino común del que participamos todos se transcribe cada vez más en su escritura y su obra, como le cuenta a Sicard en la entrevista de 1979: “Sabe que cuando escribe acoge, escoge y proyecta valores suprapersonales, sabe que con sus textos produce bienes sociales. Ellos le permiten superar su soledad, establecer con los demás el contacto valedero que contribuya a originar una auténtica comunidad” (Yurkievich, 1994 : 28). Mantuvo discusiones en el terreno de lo político que le llegó a costar amistades y malos ratos. Con Óscar Collazos, David Viñas, Jaime Concha, José María Arguedas, y las suscitadas por *Adán Buenosaires* de Leopoldo Marechal ya en su juventud donde defendió la independencia de la crítica literaria de la crítica ideológica o político-social. Tuvo grandes controversias en lo escrito derivadas de las revoluciones nicaragüenses y cubana, siempre con la prensa argentina y notables veces con la estadounidense:

Quien ha seguido la evolución de Cortázar no puede sorprenderse del tremendo impacto que produjo en su espíritu el progresivo avance del fascismo en América Latina en la década del `60. Golpe tras golpe, iniquidad tras iniquidad, la brutalidad del amo norteamericano se le fue haciendo cada vez más clara, determinando con creciente precisión la postura que adoptaría junto a los pueblos sojuzgados.

La experiencia cubana le ha demostrado hasta qué punto la voluntad imperialista es la enemiga natural de la independencia latinoamericana (Shafer, 1995 : 108).

Cuando está corrigiendo las pruebas de *62 modelo para armar*, estalla el mayo francés. Es un año clave el 68 por lo que comparte también en Cuba y más tarde en Nicaragua. A donde viajó muchas veces. La primera vez fue de forma clandestina cuando aún dominaba Somoza. El relato está en *Alguien que anda por ahí*. Cortázar fue parte del consejo editorial de “la prensa literaria centroamericana”, que desde Nicaragua concentraba a intelectuales comprometidos con la liberación y soberanía de los pueblos: “Nicaragua: está cada día más grave. Hace falta solidaridad, es urgente, necesario” (Cortázar, 1983). Escribe y difunde para poner en claro lo que otra prensa niega, falsea o cambia.

En 1968 concede una entrevista a la revista *Life* en español, no sin condicionarla a su revisión de las pruebas debido a su posición reaccionaria, aunque de poco sirvió finalmente; lo que le valió malentendidos en sus relaciones con Cuba, como tantas veces. Pero la publicación supone el posicionamiento de intelectuales como él públicamente (Shafer, 1995: 157). Cortázar nunca renegó de su derecho a disentir, lo que muchos no comprendieron es que en esta actitud radicaba para él la revolución. El caso Padilla vino a dividir los sentimientos una vez más:

Entre *Rayuela* y *Libro de Manuel* pasaron aproximadamente doce años. [...]. [...] la transición que se da en muchos hombres –y en muchos hombres escritores además- de un mundo estetizante y sobre todo excesivamente individualista a una toma de conciencia que podemos llamar histórica y que significa simplemente descubrir que no estamos solos y que forma parte de grandes núcleos que podemos llamar sociedades o pueblos supone automáticamente una responsabilidad cuando se es un ser pensante y en algunos casos se tiene un contacto e incluso una influencia con lectores, oyentes o espectadores, según las manifestaciones artísticas o literarias de que se trate. Ese paso a veces tan difícil del yo al tú y al nosotros se fue cumpliendo en mí no de una manera sistemática ni por una especie de imperativo moral, sino simplemente por la fuerza de los hechos. [...] si tuviera que fijar el hecho capital que determinó esa toma de conciencia diría mi primera visita a la isla de Cuba

después de su revolución, o sea en los años 61, 62, cuando *Rayuela* ya estaba escrita (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 235).

La revolución exige para Cortázar un lento análisis, no son resumibles las impresiones porque la situación es complicada. Tras viajar a Cuba dos años después de la revolución y volviendo periódicamente, sigue la evolución y su sentimiento sigue siendo profundamente positivo frente a ella. Lo cual no significa que no sea crítico con los procesos revolucionarios. Cada vez que acude a la isla tiene largas discusiones porque bajo el bloqueo económico y la insularidad se producen malentendidos frente a lo que él estima: “que los amigos de cuba desde fuera podemos ayudar y aportar. A noventa kilómetros de la costa del gigante que siempre la trata como una gestoría, y hace veinte años de plena siberanía” (Sicard, 1979). El balance que saca es siempre sumamente positivo. Cuba se ha transformado en el pueblo cubano desde lo profundo. Decía Cortázar en esa entrevista nunca publicada: “Es una generación con una clarísima idea de su identidad, aunque tenga aspectos criticables, por supuesto, no ha tenido tiempo de madurar, pero tiene la fuerza y el tiempo de la juventud” (Ibid.).

Cortázar habla no del *engagement* o compromiso como tópico concurrido, sino como parte de la problemática de la responsabilidad como escritor, como comunicador. Explica que es un sentimiento que le nace como resultado de un proceso y que por ese mismo proceso no puede encerrar su conciencia sino comunicarla. Es de inmediata necesidad intentar responder frente a la represión sistematizada en Latinoamérica:

La suma de esas experiencias culminó para mí hacia los años setenta en una especie de deseo de escribir no un libro específicamente político – porque evidentemente no he nacido para eso y además lo haría muy mal porque no soy un politólogo- pero sí intentar un libro que, siendo literario, transmitiera al mismo tiempo por lo menos un poco de mi propia experiencia en la materia ue tuviera también alguna utilidad frente a sus eventuales lectores como ordenación de algunas ideas, presentación de algunas críticas, balance de algunas posibilidades, análisis de algunas atmósferas. En 1970 esa idea me rondaba pero no se concretaba, y de golpe, la dictadura de Lanusse comenzó a montar de manera sistemática, científica –es duro usar estas palabras-, formas de intimidación y

represión que determinaron las primeras grandes encuestas por torturas infligidas a prisioneros políticos en la Argentina. La tortura es una vieja institución de la historia de la humanidad, lo sabemos de sobra, pero en la Argentina había sido siempre un método aplicado esporádicamente, muchas veces arbitrariamente, pero nunca había sido sistematizado y codificado como empezó a verse a partir del año 70 cuando comenzaron a aparecer los primeros especialistas que no solo se formaban en la Argentina sino que recibían entrenamiento en lugares tales como la República de Panamá y algunos lugares de este país y empezaron a diseminarse en diversos países de América Latina y concretamente en el mío; unos años después se instalarían también de manera definitiva del otro lado del Río de la Plata, en el Uruguay. Cuando esas noticias se convirtieron en testimonios directos que escuché durante semanas en el tribunal Bertrand Russel II en sus sesiones de Roma y de Bruselas en que los que habían sobrevivido a las torturas, o habían asistido a torturas y a ejecuciones [...] llegaron al Tribunal y dieron su testimonio ante un jurado internacional, ahí por primera vez di ese paso enorme que significa lo que va de leer un telegrama en un periódico a estar escuchando a un hombre o una mujer que relata directamente la experiencia de lo que le ha pasado.

Esa vaga idea que tenía de escribir un libro que pudiera de alguna manera ayudar a combatir esa escalada de la violencia en la Argentina y en los otros países latinoamericanos de golpe se coaguló (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 237-238).

Dice a Alain Sicard, frente a lo que pasa en Latinoamérica como continente, que hay que sentirse responsable y que hay que enfrentar el fascismo para que finalmente los pueblos no sean apartados de sus culturas:

El sentimiento de responsabilidad este no es mio, es comun a esta búsqueda de identidad. No somos coincidentes ideologicamente porque son terrenos movedizos, pero sí hay una motivación común. Tenemos una vision de lo que ocurre delante de nosotros. Participamos, a veces polisticamente, en la soberania e independencia verdadera. Lo cual nos lleva a un terreno peligroso, porque hay muchas fuerzas reacciobanrias, proviajeas formas, a lo que se suma el imperialismo estadounidense que quiere mantener la como un gran feudo bajo procedimientos diversisimos. Hace lo imposible porque lo la se encuentre. Porque no podemos seguir deando que nos impongan las formas ajenas. Tenemos que descubrir nosotros. Sin rechazar lo positivo que haya en el exterior,

porque sería suicida, pero poniendo el dedo en la llaga, en lo que somos. Búsqueda violentamente combatida por quien no les conviene, por regímenes oligarquicos y fascistas, de raíz militar a servicio de la plutocracia. el resultado cabe en la palabra exilio. Chile, Uruguay y Argentina, lo mejor de su presente está exiliado. El exilio es doble. Yo desde hace cinco años soy un exiliado como todos los demás. El exilio personal es terrible, pero hay otro más, que es el cultural. Que la junta militar censure publicaciones, son exilio cultural. No es porque me lean, es por el corte de comunicacion (Cortázar, apud. Sicard, 1979).

Del exilio físico y del exilio cultural piensa que los países están siendo separados de la producción de sus mejores intelectuales, que ya exiliados, ya censurados, cuando no muertos, resulta en un desierto espiritual en el que es fácil condicionar y crear desde los regímenes hegemónicos:

Por todo esto se comprenderá mejor que la literatura argentina, como la chilena y la uruguaya cuya situación es igualmente desesperada, sea una literatura que oscila hoy entre el exilio y el silencio forzoso, entre la distancia y la muerte. Muchos de los mejores escritores argentinos están viviendo en el extranjero, pero algunos de entre los mejores no alcanzaron siquiera a salir del país y fueron secuestrados o muertos por las fuerzas de la represión; (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 289).

Siempre hay una línea común en sus escritos: llegar al lector, al otro, entenderse y crecer en la diferencia, en el diálogo común, en todos los lenguajes universales. Lo que supone para Cortázar la defensa y la multiplicación del terreno de la libertad de expresión y artística como camino existencial. Dice Oliviera : “Yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos, hasta el último de los hombres” (Cortázar, 1963: 366).

Según algunos autores como Silva Echeto y Browne Sartori, la comunicación no tiene un origen preciso bajo ninguna epistemología única ni responde a estudios cuantificables. Lo que define a la comunicación solo desde un proceso temporal de encuentro e influencias recíprocas:

[...] la comunicación estaría dada por la imposibilidad de identificar su origen [...] no legitima ningún proyecto epistemológico y su desterritorialización le permite escapar de los ámbitos propios del positivismo. “En orden con este razonamiento, resulta imprescindible estudiar la comunicación desde un proceso de mixtura, de grietas e intersticios que se relacionan con el rizoma y la transversalidad. Su fundamento está dado por el carácter transversal, antidisciplinario e indisciplinado como inherente a la comunicación misma. Desde este punto de vista, la comunicación sería indefinible ya que su definición pasa por otros (Fernández Hasan, 2011: 9).

Martín Barbero estudia la comunicación popular y cómo la recibe la cultura hegemónica y mediática desde los sujetos receptores, cómo ellos la recuperan o deforman según mecanismos de resistencia o subversión: “Con usos desviados de la música, la imagen y los mensajes, se acude a nuevas experiencias prácticas y de comunicación [...] que desplazan la univocidad de sentido” (Martín Barbero, 1991: 228). Propone pensar la comunicación desde la cultura y no desde las distintas disciplinas académicas. Hay que pensar la comunicación como productora de significados, donde el receptor coparticipa en la creación del sentido:

En este sentido, explica el redescubrimiento de la categoría de cultura popular y [retoma] la obra de autores como Thompson, Williams y Hoggart. [...] Especialmente en relación a la cuestión, largamente discutida, luego derivada en “el receptor activo”, M. Barbero realiza un extenso desarrollo en torno de la categoría de hegemonía y de algunos conceptos gramscianos. No cabe duda en qué pensaba M. Barbero cuando imaginaba la posibilidad de un receptor negociador de sentidos. Es desde una matriz gramsciana, desde la idea de contrahegemonía y de pensar la relación emisor/receptor como un campo estratégico en la lucha por ser espacio articulador de los conflictos que lo está diciendo (Fernandez Hasan, 2011: 12).

Johny dice : “la realidad no puede ser resto”; Morelli : “El hombre no es ; proyecta ser”
Añade García Canclini:

Y esa facilidad para identificarse con lo otro, para consentir el avasallamiento del axolotl, esta condición “camaleónica” del hombre. [...] es propia de su virtud poética. En el acto racional del conocimiento no hay pérdida de identidad [...].

En cambio, ve usted, el poeta renuncia a defenderse. Renuncia a conservar una identidad en el acto de conocer porque [...] se le da tempranamente a cada paso otro, al salirse tan fácilmente de sí mismo para ingresar en las entidades que lo absorben” (García Canclini, 1968: 110).

Yurkievich entiende que Cortázar “trata la escritura como vía iniciática; busca la evasión compensadora de las opresiones, coerciones y repreciones de lo real externo” (Yurkievich, 1987 : 13). “El hombre es en cierto modo el autor de su existencia, la fuente del sentido; pero al mismo tiempo es parte de un sistema que lo significa, una de las tantas palabras que pronuncia el universo, un símbolo dependiente de otros símbolos” (García Canclini, 1968: 102). Cortázar se plantea estos sentidos a lo largo de toda su obra, pero acentuándose al final:

A mí también me parece que, con mayor o menos fortuna, desde *Los Reyes* en adelante, mi único tema (tema seguido de múltiples variaciones como en Beethoven) ha sido el misterio ontológico, el destino del hombre que no puede ser indagado ni propuesto sin la simultánea pregunta por su esencia (Cortázar, en García Canclini, 1968: 9).

Ya *Los Reyes* (1949) supone una crítica al poder. También recuerda los lemas de Marx de “cambiar el mundo” y el de Rimbaud de “cambiar la vida” que acercan a una explicación del mundo de Cortázar. Pero estos momentos corresponden aún a la primera etapa estética en la que, desde Buenos Aires se vive el transcurso de las guerras de alcance mundial “desde lejos”:

Viví en Buenos Aires, desde lejos, por supuesto, el transcurso de la guerra civil en que el pueblo de España luchó y se defendió contra el avance del franquismo, que finalmente habría de aplastarlo. Viví la Segunda Guerra Mundial, entre el año 39 y el año 45, también en Buenos Aires. ¿Cómo vivimos mis amigos y yo esas guerras ? En el primer caso éramos profundos partidarios de la República española, profundamente antifranquistas ; en el segundo, estábamos plenamente con los aliados y absolutamente en contra del nazismo. Pero en qué se traducían esas tomas de posición : en la lectura de los periódicos, en estar muy bien informados [...] en charlas de café [...]. [...] nunca se nos ocurrió que la guerra

[...] nos concernía directamente [...]. Nunca nos dimos cuenta de que la misión de un escritor [...] tenía que ir mucho más allá que el mero comentario o la mera simpatía por uno de los grupos combatientes (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 17).

Ya en esa etapa aún estetizante se encuentra el germen del futuro Cortázar: “me estaba moviendo en esa época en un mundo estético y estetizante pero creo que ya tenía en las manos o en la imaginación elementos que venían de otros lados y que todavía necesitarían tiempo para dar sus frutos” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 18).

Respecto a *El libro de Manuel*, -lo que supone saltar al fin de su obra- dice que ahí fue cuando entiende que la literatura tiene una responsabilidad frente a la censura, cualquiera que sea su forma: “[...] entendí una vez más hasta qué punto la literatura puede reemplazar la falta de comunicación periodística mostrando dentro de un libro lo que no llega por otros conductos. [...] los documentos estaban allí a la vista, no eran una invención novelesca” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 243).

Es la conciencia como la culminación de un proceso. *El libro de Manuel* supone para Yurkievich “[...] una entrada neta en el combate ideológico [...] escritura [...] ya hecha carne” (Yurkievich, 1994 :II : 20). Dice también que la mixtura en forma de collage en yuxtaposiciones contrapuntísticas proponen un nomadismo que desata mecanismos “disparadores y liberadores del sentido” (Yurkievich, 1994 :II : 21):

[...] la verdadera otredad estaba hecha de delicados contactos, de maravillosos ajustes con el mundo y que no podía cumplirse desde un sólo término: a la mano tendida debía responder otra mano desde afuera, desde lo otro (Cortázar, 1963: 120).

Quiere contribuir a la causa común humana rescatando a los grandes intercesores. Cortázar apuesta por esos pocos individuos que “mostrarán sin docencia alguna una libertad humana alcanzada en la batalla personal” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 239). En aquella batalla que “surge de la toma de conciencia del presente y de su vergüenza” (Sosnowski, 1994:

12). Se describe a sí mismo como memoria de las grandes tradiciones que le conforman intelectual y emocionalmente:

Hombre entre dos aguas del siglo, habré tenido el privilegio agrisulco de asistir a la decadencia de una cosmovisión y al alumbramiento de otra muy diferente; y si mis últimos años están y estarán dedicados a ese hombre nuevo que queremos crear, nada podrá impedirme volver la mirada hacia una región de sombras queridas, pasearme con Aquiles en el Hades, murmurando esos nombres que ya tantos jóvenes olvidan porque tienen que olvidarlos, Hölderlin, Keats, Leopardi, Mallarmé, Darío, Salinas, sombras entre tantas sombras en la vida de un argentino que todo quiso leer, todo quiso abrazar (Cortázar, 1971: 11).

Él mismo data como temprana esa actitud contestataria a lo establecido en pilares clasificadores. Entiende la ya entonces "muerte de los géneros" y lo poético como algo que trasciende los límites mismos de la poesía:

Junto con mi juventud murió en mí el respeto "a priori" por la poesía, los poetas y los poemas que nos imponía un humanismo burgués ya desenmascarado por una ineluctable quiebra de valores y de sistemas; hoy creo que lo mejor de la poesía no viaja necesariamente en los vehículos tradicionales del género, entre otras cosas porque ya no hay géneros (Cortázar, 1971: 9).

La fractura de los géneros es ya un hecho. El tiempo era ya un territorio flexible, el espacio, el encuentro, lo simultáneo, el desplazamiento y el azar toman la lógica (Shafer, 1995: 156). La novela ya no necesita explicarse cuando puede mostrarse. Se abandona todo psicologismo y se trasmuta en las constelaciones de símbolos de los personajes, lo que acontece en su imaginario, a menudo colectivo, pero también desde recortes de periódicos y alusiones continuas a la realidad que dejan al lector fuera de la posibilidad de evasión:

Es aquí que una nueva noción, yo diría un nuevo sentimiento de la realidad, se abre paso en el campo literario, tanto del lado de los escritores, que finalmente son una sola imagen que se contempla en el espejo de la palabra escrita y establece un maravilloso, infinito puente entre ambos lados. El producto de este contacto cada día más profundo y crítico de lo literario con lo real, del libro con el contexto en que es imaginado y llevado a término, está teniendo consecuencias

de una extraordinaria importancia en ese plano que, sin dejar de ser cultural e incluso lúdico, participa cada vez con mayor responsabilidad en los procesos geopolíticos de nuestros pueblos (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 285).

Igual que con el resto de atrocidades que se daban en Latinoamérica, con Chile una vez más muestra su implicación de compromiso y dice que hablar de cultura ante la atrocidad le avergüenza y humilla, pero que sin embargo es terriblemente necesario hacerlo (Teitelbolm: 52-53). Así, ante el silenciamiento o falseamiento de las actividades del tribunal Russell, Cortázar publica *Fantomas contra los Vampiros internacionales*:

Me invade cierta melancolía al pensar que el tiempo disminuye para mí. Tengo suficiente lucidez para comprender que no asistiré a la materialización de mis sueños : la soberanía total de la América Latina, pero de ningún modo asocio esto a una sensación de fracaso. Estoy seguro que los procesos históricos se cumplirán, que los libros que ya nunca escribiré serán obra de otros creadores latinoamericano (Cortázar, en Galardy, 1984).

Cortázar aparece en una historia de cómic mexicano llamada *La inteligencia en llamas*⁵⁵ en la que hay incendios en las grandes bibliotecas. Ante el desastre, los escritores claman a Fantomas que es el único que puede contraatacar y vencer al tirano loco que odia la cultura:

Fantomas es un personaje de tira cómica en México; en realidad, Fantomas es un personaje francés pero los mexicanos lo colonizaron y lo convirtieron en una especie de Superman mexicano que aparece todas las semanas en los quioscos de revistas de tiras cómicas y es muy leído por el pueblo mexicano (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 244)

En la versión que cita a Cortázar y que él reelabora recortando, la gran diferencia en la trama es que al final, cuando Fantomas vence al loco, les dice a los escritores que pueden seguir escribiendo tranquilos; pero Cortázar puntualiza justamente el final contrario: “No, Fantomas, te equivocas. Crees que has destruido al monstruo, pero no lo has destruido: no

⁵⁵ Escrito por Guillermo Matré e ilustrado por Victor Cruz. Serie *Fantomas, la amenaza elegante*. Editorial Novaro. Febrero 1975. Vol. 201.

hay solamente un monstruo” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 245). La edición se distribuyó en México, de nuevo en los quioscos, y los lectores lo recibieron con todo el interés: “[...] sigo creyendo que nuestra tarea de escritores latinoamericanos puede ir a veces mucho más allá que escribir cuentos y novelas, aunque también es importante [...]” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 246).

Hay transición en la intensidad y en el camino de la propia toma de conciencia de Cortázar. Queda ejemplificado con su toma de conciencia feminista a raíz del error de clasificar un tipo de lector pasivo como “lector hembra”. Toma conciencia que supone un triunfo sobre sí mismo. Como explica Shafer, él mismo se acusó de machismo en Venezuela en 1974 y poco a poco se va despojando de estos prejuicios que termina por entender en el personaje de Noemí la problemática de la mujer: “poner su condición al nivel de todos los condenados de la tierra. Esto no es en absoluto casual, sino el fruto de una experiencia vital en la lucha por los derechos humanos” (Shafer, 1995: 121):

No hemos perdido el tiempo quienes contra viento y marea, dentro y fuera del país, hemos continuado nuestro trabajo ; como los antiguos veleros, el viaje hacia esa Ítaca que es la Argentina ha encontrado vientos y tempestades, pero al igual que Ulises nuestra barca llega a puerto y es recibida con la alegría de todo reencuentro entre hermanos (Cortázar, apud. Shafer, 1995: 216).

Cortázar adscribió como suya toda revolución por los ideales porque habiéndose podido abandonar a la fama: “El perseguidor estaba vivo y latente. Mordía su conciencia. No le daba tregua” (Shafer, 1995: 108). Corría el mismo año para la revolución cubana y para “El perseguidor” y dice Cortázar que ya nunca vuelve a ser el mismo escritor, su compromiso no da ya pasos atrás:

Me hacía falta el puente de *Los premios* para pisar firme en este nuevo territorio en el que creo que me voy a quedar. Si vuelvo a escribir alguno de los cuentos fantásticos será también en otro plano, con otros fines. ¿Cómo es posible no darse cuenta de que después de “El perseguidor” ya no está uno para invenciones puramente estéticas ? No me crea mordido por ningún bicho dialéctico-materialista. Nada de eso. Estoy muy viejo y descubro cosas que pasan en torno a

mí y que cuentan más que las invenciones puras (Cortázar, apud. Barrenechea, 1985: 12).

Johnny es un poco Oliveira por cuanto hay un motor de búsqueda en ambos. Es una rayuelita, un primer germen de la necesidad de ver las cosas del otro lado. Al leer la esquila de Parker, en su biografía descubre que él es el personaje que estaba buscando (Cortázar, 1977). “Llega el momento en el que se descubre una verdad tan sencilla como maravillosa: la de que salvarse solo no es salvarse, o en todo caso no nos justifica como hombres” (Cortázar, en Barrenechea, 1984: 15). Esta es una idea que nace como resultado de un proceso que se explica desde textos anteriores:

Cuando 1947 Cortázar adoptó la metáfora del “túnel” y se pronunció a favor de la tarea de barrenar y destruir superficies y formas tradicionales para alcanzar la meta explícita de la “restitución”, ya estaba vaticinando desde esa simiente lo que a partir de los años sesenta haría explícito en sus declaraciones políticas (Sosnowski, 1994 : 12).

Ya en su juventud trae el legado de un ambiente intelectual antifascista que confluía con las oleadas de exiliados españoles que no dejaban de llegar a Argentina durante la II guerra mundial. La oligarquía y el ejército eran pro-nazis según cuenta Shafer (Shafer, 1995: 25). Cortázar recuerda cómo se vivía la segunda guerra mundial desde Argentina:

A lo largo de la Segunda Guerra Mundial yo escuchaba desde mi país, la Argentina, las transmisiones radiales por onda corta de los aliados y los nazis. Recuerdo, con un asco que el tiempo no ha hecho más que multiplicar, que las noticias difundidas por la radio de Hitler comenzaban cada vez con esta frase: “aquí Alemania, defensora de la cultura”. Cada noche la voz repetía la misma frase mientras millones de judíos eran exterminados en los campos [...] (Cortázar, 1984: 68).

Dice Shafer que no es “imprudente afirmar que la ética de Julio Cortázar fue su estética. [...] todo en Cortázar es compromiso: técnica, enfoque, elaboración, lenguaje, personajes, atmósfera, resolución, finales y nuevos comienzos” (Shafer, 1995 : 12). Pero ni la revolución política en Cortázar merma su revolución artística, ni al revés:

Los años siguientes, los de la sangrienta década del `70, encontraron a Cortázar firme y decidido en su lucha contra el terror fascista, la represión, la tortura y la muerte. Sí asistió a congresos, firmó cartas, intervino en política. Pero ésta sólo fue una de las formas de su “compromiso”. Jamás renegó de su pacto de amor con la belleza y la justicia (Shafer, 1995: 13).

Dice Shafer que a pesar de esto la crítica ha atenuado su compromiso. Sobre todo en el sentido histórico-político, aislándolo de su producción artística y traduciendo por su voz una vez más un discurso tamizado por occidente que traiciona las bases de la otredad en su asimilación académica y que finalmente representa un Cortázar parcial:

[...] la última década se ha caracterizado por una tentativa de “atemporizar” la obra del escritor, adoptando formas ambiguas cuando no vergonzosamente mistificadoras del verdadero papel y sentido de su literatura. [...]. Cuando hablamos de “atemporalización” nos referimos a esa actitud que pretendía ignorar que los relatos de Cortázar estaban impregnados de una realidad trágica y palpitante (Shafer, 1995: 13).

Cortázar añade que los libros y las literaturas latinoamericanas “son proyecciones *sui generis* de la historia, son como las flores de una planta que ya no puede ser ignorada puesto que esa planta se llama tierra, nación, pueblo, razón de ser y destino” (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 283). Cortázar quiere inquietar nuestras conciencias:

Siempre he pensado que la literatura no nació para dar respuestas, tarea que constituyela finalidad específica de la ciencia y de la filosofía, sino más bien para hacer preguntas, para inquietar, para abrir la inteligencia y la sensibilidad a nuevas perspectivas de lo real. Pero toda pregunta de este tipo es siempre más que una pregunta, está probando una carencia, una ansiedad por llenar un hueco intelectual o psicológico, y hay muchas veces en que el hecho de encontrar una respuesta es menos importante que el de haber sido capaz de vivir a fondo la pregunta, de avanzar ansiosamente por las pistas que tiende a brir en nosotros. [...]. Leer un libro latinoamericano es casi siempre entrar en un terreno de ansiedad interior, de expectativa y a veces de frustración frente a tantos interrogantes explícitos o tácitos. Todo nos salta a la cara y muchas veces quisiéramos pasar al otro lado de las

páginas impresas para estar más cerca de lo que el autor buscó decirnos o mostrarnos (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 284).

Cortázar crea conciencia a través de su obra al preguntarse: “¿Quién trepa hasta el agujero si no es para bajar cambiado y encontrarse otra vez, pero de otra manera, con su raza?” (Cortázar, apud. García Canclini, 1968: 107). Dice Schmuder que lo original de Cortázar reside en lo cultural precisamente en conexión con la vida:

[...] la innovación cortazariana tenía que ver con espacios culturales, con experiencias de vivir, más que con la especificidad del análisis objetivo de la construcción literaria. [...]. [...] lo sorprendente de toda gran obra de arte: saber decir de nuevo, en cada época, lo de siempre, lo que permanece siempre como pregunta y que nos coloca [...] en la zona del misterio (Schmuder, 20014 : 67-73).

Los personajes muchas veces hacen alusión a la escucha de lo que está al otro lado: “para mí el mundo está lleno de voces silenciosas” (Cortázar, 1983). Las cosas nos interpelan, dice García Canclini: “La trascendencia –la popa del barco, el cielo de la rayuela –es la conquista hacia la cual tendemos, pero también lo inapresable que nos llama” (García Canclini, 1968: 101).

Cortázar busca cada vez más la posibilidad de encuentro con el prójimo al que cada vez tiende más a lo largo de su obra en el firme convencimiento de una solidaridad posible. “Desde los 8 ò 9 años había que pescarlo y llevarlo al sol, hasta un médico llega a recetarle dejar la lectura temporalmente, y aunque no se le impuso ese castigo sí tomó la conciencia de la necesidad de salir a la vida” (Cortázar, 1983). Él mismo dice que, inicialmente, su obra se encaminaba a una estilística en la creación de fantasía que poco a poco se va trasfigurando hasta "El perseguidor", convirtiéndose en un compromiso con la realidad existencial: “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” (Cortázar, apud. Harss 1972: 65).

En *Los premios* todo el centro está movido por la incomunicación, por no poder establecer diálogo con la popa y obtener información sobre el itinerario y hacia dónde navegan los personajes. La tripulación es reticente y a duras penas se pueden comunicar por la barrera de la lengua. Los personajes intentan descubrir el misterio, pero todas las puertas están selladas, así que se prepara un motín para asaltar el timón y muere Medrano. La popa como el Cielo, el kibbutz, el paraíso perdido. Dice García Canclini:

[...] el propósito de la obra es mostrar que el acceso a esa plenitud misteriosa es difícil, en parte por su hermetismo, pero también por la superficialidad que malogra nuestra vida. “Los que han vuelto o los que no han ido” no pueden descubrir lo que está del otro lado, “los unos por no mirar o no querer mirar, los otros por inocencia o por la dulce canallería del tiempo y las costumbres” (García Canclini, 1968: 39).

Cortázar entiende que: “la literatura es algo que nace del encuentro de una voluntad de utilizar el lenguaje para crear una nueva visión del mundo, para multiplicar un conocimiento, para descubrir” (Cortázar, apud. Argüello, 1982: 141), quiere identificar nuevas realidades y compartirlas para que sucedan. Para crear esa nueva visión y comunicarla al lector, el escritor necesitará tratar al lenguaje de otro modo, para, a través de él, hacer cómplice al lector. “[...] le interesa lo absoluto en relación con el hombre, a partir del hombre piensa en sus dilemas éticos. Por eso, más que una ética y una metafísica vemos en el núcleo de su obra una antropología. [...]. [...] su obra se erige como una experiencia poética de lo humano” (García Canclini, 1968: 18-19). En esta experiencia poética “el lector no debe ser protegido sino complicado” (Shafer, 1995: 44). Porque el compromiso ha de ir en ambas direcciones: desde el escritor, pero también desde el lector que ha de escuchar y buscar una realidad mejor:

El problema central para el personaje de *Rayuela*, con el que yo me identifico en este caso, es que él tiene una visión que podríamos llamar maravillosa de la realidad. Maravillosa en el sentido de que él cree que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también

profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. Para el personaje de *Rayuela* habría que proceder por bruscas irrupciones en una realidad más auténtica (Cortázar, apud. García Flores, 1967: 10-11).

Dice Schmuder de *Rayuela* que es el ejemplo perfecto de un puente tendido para una comunicación que parte del cuestionamiento de las bases para mostrar que la realidad no es más que una proyección y que así los otros. La obra es creada por el escritor pero también por quien descodifica el mensaje, el lector:

[...] el autor no sabe más que el lector. La obra no existe fuera de ellos, sino en ellos. El lector no sólo se siente cuestionado por los nuevos elementos que el escritor le aporta para su reflexión, sino que se cuestiona la aceptación de lo que lee y que no puede negar. [...]. Es el sujeto quien ordena su exterior y conoce ante cada elección cuáles son los puntos de llegada. Elige un camino y llega a la meta a donde conduce el otro (Schmuder, 2014 : 43- 45).

La alianza y la complicidad surgen de este mismo tratamiento de la lengua, capaz de traicionar el sentido en tanto código que es vía y canal del pensamiento tradicional. Por esto hay que librar primero la revolución desde el lenguaje, para que sea una revolución desde el pensamiento:

[...] esto que estamos diciendo del lenguaje en el caso especial de *Rayuela*, tiene para mí proyecciones muy importantes en la historia de nuestros días : Es un hecho evidente que las sociedades actuales que intentan actitudes revolucionarias y cambiar las estructuras sociales, muy pocas veces tienen una conciencia precisa de ese nivel del lenguaje y entonces los mensajes y las consignas revolucionarias son dichas, elaboradas –y desgraciadamente también pensadas- con un lenguaje que no tiene absolutamente nada de revolucionario: es un lenguaje profundamente convencional, el mismo que utilizan los adversarios ideológicos. [...]. Haciendo las revoluciones hay que hacerlas en todos los planos: [...] en la realidad exterior; pero también hay que hacerlas en la estructura mental de la gente que va a vivir esa revolución y va a aprovecharla. Si uno se descuida, el lenguaje es una de las jaulas más terribles que nos están siempre esperando. En alguna medida podemos ser prisioneros de nuestros pensamientos por el hecho de que esos pensamientos se expresan linlimitados y contenidos sin ninguna

libertad porque hay una sintaxis que los obliga a darse en esa forma y de alguna manera estamos heredando las mismas manera de decirlo aunque luego cambiemos las fórmulas (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 220-221).

Hay que conseguir que el lenguaje muestre y desvele otros lados de la lengua y así otros mundos y paradigmas:

[...] la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial (Cortázar, 1994/I: 378).

Con el jazz Cortázar aprende un mecanismo de variación que aplica a su escritura desde el lenguaje y nunca como evasión:

[...] un motor frenético mueve a esta escritura [...] un motor utópico la impulsa a superar la soledad buscando el puente de hombre a hombre, a trasmutarla en solidaridad que permita convenir el orden de lo plenamente humano, aquél que concilia libertad con comunidad (Yurkievich, 1994: 22).

El lenguaje como elemento que comparten desde siempre de por sí y que sirve de vaso comunicante interdisciplinar, llevando este mecanismo a otros momentos de su escritura mediante la extracción de los rasgos distintivos de cualquier otra disciplina -como pueda ser la música, la fotografía o el cine-, creando desde el lenguaje mismo la forma que se adecúe al fondo del texto, al sentido, para atraparnos desde el oído interno desde el que él nos habla. Dice Johnny: “No es una cuestión de más o de menos música, es otra cosa.... Por ejemplo, es la diferencia entre que Bee haya muerto y que esté viva” (Cortázar, 1959: 113):

[...] el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con todas las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este

lenguaje esté todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar (García Canclini, 1968 : 84).

El orden otro queda regido así por un ritmo en el fluir de la conciencia del escritor al modo del *stream of consciousness* que dejará constancia de ese fluir libre y natural del sentipensamiento también expresado y buscado por los músicos afroamericanos que desarrollan una música que trasciende en ser respuesta al canon ético y estético occidental tradicional: “En todo lo que escribo hay una tentativa particular: descubrir una ética y una metafísica nuevas” (Cortázar apud. García Canclini, 1968: 12)⁵⁶:

Cortázar concibe la novela como acto de conciencia, como autoanálisis, como exploración epistemológica, quiere volverla portadora de los interrogantes últimos acerca del sentido y el destino, hacerla participar en la dilucidación y la elección de la conducta. Quiere dotarla de esa carga reflexiva, especulativa que reencontraremos en *Rayuela* (Yurkievich, 1994 : 27).

Cuando Cortázar habla de lo fantástico habla de “aperturas”, “porosidades” y busca la excepción a la regla que pueda dejar lugar a lo inexplicable. Ya decía Dostoievski que no hay nada más fantástico que la realidad. Afirma con Milan Kundera que lo fantástico no niega la realidad, sino que la enriquece. Dice Cortázar: “la mayoría de mis cuentos son de tipo fantástico, pero no por eso son para mí menos reales” (Cortázar, apud. Yurkievich, 1994: II: 61):

En mi caso tengo una relación bélica con la realidad; es una especie de batalla, una batalla fraternal, porque yo soy muy realista en el sentido de que la realidad me apasiona. Estoy muy contento de estar vivo, quisiera vivir mucho; estoy muy contento de ser un hombre y que no me haya tocado ser un lagarto o una gallina. Porque eso forma parte de la literatura fantástica: esa suerte increíble que tenemos usted y yo de ser hombres y no esa mosca que se está paseando por allí, que es también un hecho biológico. ¿No me va a decir que eso no es absolutamente fantástico, no? (Cortázar, en Bermejo, 1971B: 129).

⁵⁶ París, julio-agosto 1963.

El escritor será un puente, “Ahora siento que [...] a pesar de todo hay puente, aunque tenga tablones rotos y se oiga el río entre los arcos” (Cortázar, apud. Barrenechea, 1985:13-14). El escritor como un medio de transmisión de otras realidades a los lectores: “¿De modo que puede escribir así por uno de nosotros? [...] Créeme, no tiene importancia que haya sido yo el que escribió así (o de otro modo), pero así, es decir, con todo lo que tú connotas al subrayar la palabra” (Cortázar, cartas 1980- 1993). La forma es la búsqueda:

[...] esa búsqueda de contacto del lector con escritores de su continente multiplica la desconfianza y la cólera de las dictaduras hacia los unos y los otros; cuando la Junta de Pinochet quemó millares de libros en las calles de Santiago, estaba quemando mucho más que papel, mucho más que novelas y poemas; a su siniestra manera quemaba a los lectores de esos libros y a quienes los habían escrito (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 177).

Esto cobra mucha importancia en Cortázar en relación a su idea político-ética de compromiso en el que se inscribe como agitador de conciencias desde su posición de escritor revolucionario, sin que por ello su obra literaria esté supeditada a contenidos o formas revolucionarias:

[...] mi trabajo de escritor continuaría el rumbo que le marca mi manera de ser, y aunque en algún momento pudiera reflejar ese compromiso [...] lo haría por las mismas razones de libertad estética que ahora me están llevando a escribir una novela que ocurre prácticamente fuera del tiempo y del espacio histórico (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 39).

Más bien, -y como ya vimos en el capítulo II-, la revolución ha de partir desde lo más intrínseco al texto, la forma, el lenguaje que forma una telaraña de significados por donde intenta conectar y transmitir una conciencia. Esta es una forma más de solidarizarse con los procesos revolucionarios latinoamericanos, como la revolución cubana que tanto incidió en él, o como la nicaragüense. Compromisos directos con el hombre:

Ese proceso que en un plano más privado se había iniciado aquí en París conmigo en la época de "El perseguidor" y de *Rayuela*, esa especie de descubrimiento del prójimo y, por extensión, descubrimiento de una humanidad

humillada, ofendida, alienda, ese abrirme de pronto a una serie de cosas que para mí hasta entonces no habían pasado de ser simples telegramas de prensa –la guerra de Vietnam, el Tercer Mundo- y que me había conducido a una especie de indignación meramente intelectual, sin ninguna consecuencia práctica, desemboca en un momento dado en un decirme: “Bueno, hay que hacer algo”, y tratar de hacerlo. Mi primer viaje a Cuba, en 1963, fue hacer algo. Y allí descubrí todo un pueblo que ha recuperado la dignidad, un pueblo humillado a través de su historia que, de golpe, en todos los escalones, desde los dirigentes a quienes prácticamente no vi, hasta el nivel guajiro, de alfabetizador, de pequeño empleado, de machetero, asumían su personalidad, descubrían que eran individuos con una función a cumplir. Eso fue para mí algo catártico, fue una experiencia que me sacudió lo más profundo. De pronto vi en Cuba, con entusiasmo, fenómenos multitudinarios que en Buenos Aires había vivido con espanto (González Bermejo, 1978: 120).

El lenguaje revolucionario adolece de ser muy poco revolucionario tantas veces, se queja Cortázar, que dice que será necesario enfrentarlo: “cada vez más lucidamente si no queremos sustituir el sistema de mentiras del enemigo por un sistema de ilusiones igualmente negativo” (Cortázar, 1984: 81). Porque por el lenguaje se legitiman ideologías contra las que enfoca su lucha:

Si algo sabemos los escritores, es que las palabras pueden llegar a cansarse y a enfermarse, como se cansan y se enferman los hombres o los caballos. Hay palabras que a fuerza de ser repetidas, y muchas veces mal empleadas terminan por agotarse, por perder poco a poco su vitalidad [...]. Lo que distingue al fascismo y al imperialismo como técnicas de infiltración es precisamente su empleo tendencioso del lenguaje, su manera de servirse de los mismos conceptos que estamos utilizando aquí esta noche, para alterar y viciar su sentido más profundo y proponerlo como consigna de su ideología (Cortázar, 1984: 63-65).

Según explica en “Realidad y literatura en América Latina” (1980), entiende la literatura latinoamericana como “una manera directa de explorar lo que nos ocurre, interrogarnos sobre las causas por las cuales nos ocurre, y muchas veces encontrar caminos que nos ayuden a seguir adelante cuando nos sentimos frenados por circunstancias o factores

negativos” (Cortázar, apud. Sosnowski, 1994: 21). Por eso se explica su eco en los lectores latinoamericanos desde su propia metafísica que tanto busca al otro y lo común:

[...] el eco que han podido despertar mis libros en Latinoamérica se deriva de que proponen una literatura cuya raíz nacional y regional está como potenciada por una experiencia más abierta y más compleja, y en la que cada evocación o recreación de lo originalmente mío alcanza su extrema tensión gracias a esa apertura sobre y desde un mundo que lo rebasa y en último extremo lo elige y lo perfecciona (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 39).

La cuestión metafísica en Cortázar se ve clara en *Rayuela* “[...] un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, [...]. Desde el momento en el que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 40). Sin escribir para ningún público concreto y sin abandonar esa individualidad romántica declara “[...] hoy sé que escribo *para*, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 40). Por eso *Rayuela* va dirigida a un lector cómplice, “camarada de camino” en palabras de Cortázar: “La obra va dirigida a los otros, a los que en cada desorden ven una invitación a participar con el autor en la creación” (García Canclini, 1968: 85).

Dice García Canclini que la estructura inconclusa de *Rayuela* invoca al lector dentro de esa multiplicidad para que le ayude a construir una perspectiva, nuevos caminos; Es una concepción del hombre como ser abierto a la posibilidad (García Canclini, 1968: 83):

[...] las innumerables estructuras que los distintos lectores pueden organizar convierten a *Rayuela* en una obra plurívoca, generan una infinidad de interpretaciones que la hacen una especie de metáfora de la inagotable significación del universo, de su ilimitada ambigüedad. En ellos, más aún que en las imágenes, radica su sentido poético (García Canclini, 1968: 84).

Para García Canclini, Cortázar responde a dos características de la modernidad tan centrales como son la discontinuidad del tiempo o del discurso y el metalenguaje; en este sentido liga su quehacer a la noción de *bricolage* de Levy-Strauss:

[...] elaboración con materiales heteróclitos y residuos de acontecimientos, sin un plan único y estricto, solo como “el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores (Levy-Strauss, apud. García Canclini, 1968: 86).

III. COMPROMISO Y LITERATURA.

Desde luego, vivimos en una época en la que referirse al diablo parece cada vez más ingenuo o más tonto ; y sin embargo es imposible enfrentar el hecho de las desapariciones sin que algo en nosotros sienta la presencia de un elemento infrahumano, de una fuerza que parece venir de las profundidades, de esos abismos donde inevitablemente la imaginación termina por situar a todos aquellos que han desaparecido (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 313).

El compromiso para Cortázar está en ser “testigo de su tiempo” en contra del miedo y la extorsión moral de Latinoamérica. Ya no siente respeto como entiende que pudo sentirse antes, por el escritor que: “en una libertad mal entendida [da] la espalda a su propio signo humano, a su pobre y maravillosa condición de hombre entre hombres, de privilegiado entre desposeídos y martirizados” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 42).

Para Cortázar el arte no está justificado éticamente de por sí si no se crea desde una conciencia de condición intelectual del tercer mundo: “[...] todo intelectual, hoy en día, pertenece potencial o efectivamente al tercer mundo puesto que su sola vocación es un peligro, una amenaza, un escándalo para los que apoyan lenta pero seguramente el dedo en el gatillo de la bomba” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 42).

Tras las grandes barbaries históricas y la amenaza continua nuclear, el arte “no gira ya en sí mismo y por sí mismo”; Cortázar tiene siempre “voluntad de contacto con el presente histórico del hombre”. Solo cuando la obra responde a “esa pulsión y a esa rebeldía” puede trasmutarse en las conciencias (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 43):

Empecé por tener conciencia de mi prójimo, en un plano sentimental y por decirlo así antropológico ; un día desperté en Francia a la evidencia abominable de la guerra de Argelia, yo que de muchacho había seguido la guerra de España y más tarde la Guerra Mundial como una cuestión en la que lo fundamental eran principios e ideas en lucha [...] (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 36).

Está en Francia cuando vive de cerca el drama de la liberación de Argelia, tras lo que llega la revolución Cubana en la que se involucra ya exponencialmente transportando la experiencia respondiendo a su sentido o instinto de responsabilidad como escritor y de latinoamericano además:

Cuando me fui a vivir a Europa empecé a acumular otro tipo de experiencia que ya no era libresca sino de vida directa, que es lo que *Rayuela* trata de expresar, sobre todo en la primera mitad. Todo ese contenido libresco estaba metido en mi memoria y ustedes saben muy bien –porque es de todos nosotros- los juegos de la asociación: cuando tenemos un *background* cultural, estamos pensando en cualquier cosa y se nos aparece un verso de T. S. Eliot o la letra de un tango de Carlos Gardel, ese tipo de cosas que apoyan una reflexión y que después en un libro se convierten en una cita; eso puede venir en cualquier idioma si conocemos más de uno. [...] el libro estaba destinado a América Latina no estaba bien que hubiera fragmentos en inglés o en francés que algunos lectores podían no comprender. No lo pensé en ese momento pero en mi descargo diré que no hay tantos. Creo que hay sobre todo citas de textos de música de jazz; se citan textos de *blues* que en aquella época yo escuchaba mucho y que me conmovían y era absurdo que los tradujera al español. Ustedes saben qué pasa con la letra de un *blues* si se trata de traducirla al español: es un bodrio sin abuela como dirían en mi casa; hay que dejarlo tal cual, como cuando se cita a poetas franceses. Sobre todo la poesía hay que ponerla en el original y tenerle confianza al lector. Creo que no hay una cantidad abrumadora de textos en otros idiomas; no hay tantos (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 235).

La razón para comprometerse con la historia es que las máscaras han caído, tanto las de fuera como las de dentro de los países latinoamericanos: “La literatura es algo que nace del encuentro de una voluntad del lenguaje con una voluntad de utilizar ese lenguaje para crear una nueva visión del mundo, para multiplicar un conocimiento, para descubrir” (Cortázar, apud. Argüello, 1982: 141). El hecho, una vez conocido no se puede obviar y eludir más:

Pienso que ahora está claro que esa dialéctica inevitable que se da siempre entre realidad y literatura ha evolucionado profundamente en muchos de nuestros países por la fuerza de las circunstancias. Lo que empezó como una gran toma de conciencia sobre las raíces de nuestros pueblos, sobre la auténtica fisonomía de nuestros suelos y de nuestras naturalezas, es hoy en muchos países latinoamericanos un choque abierto contra las fuerzas negativas que buscan precisamente falsear, ahogar y corromper nuestra manera de ser más auténtica. [...] de lo que se trata en el fondo es de llegar a la verdad por las vías de la imaginación, de la intuición, de esa capacidad de establecer relaciones mentales y sensibles que hacen surgir las evidencias y las revelaciones que pasarán a formar parte de una novela o de un cuento o de un poema. Más que nunca el escritor y el lector saben que lo literario es un factor histórico, una fuerza social, y que la grande y hermosa paradoja está en que cuanto más literaria es la literatura, [...] más histórica y más operante se vuelve. [...] esa literatura sigue siendo fiel a su destino, que es el de dar belleza, y a la vez a su deber, que es el de mostrar verdad en esa belleza (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 291).

Cortázar toma directamente de Franz Fanon en *Los condenados de la Tierra* o *Piel negra máscaras blancas* la imagen de las máscaras que han caído y que su reflejo ha de ser la toma de conciencia:

[...] el imperialismo ha dejado de pretender lo que pretendió durante muchos decenios en América Latina, ese supuesto papel protector, esa función de hermano mayor, esa asistencia y esa colaboración económica, tecnológica e intelectual. El más remoto poblador de la más remota tierra latinoamericana ya no cree en nada de eso ; la máscara del enemigo ya no oculta su verdadera cara, que es la cara del que quiere dominar y explotar (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 118).

Las ilusiones del proyecto occidentalista, “[...] ilusiones de ser la rama más joven y por eso más viva del árbol de Occidente, y también las ilusiones de heredar la madurez y la sabiduría de las viejas naciones, y de ser por lo tanto los amos de nuestros destinos” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 118), se derrumban dejando al descubierto las verdaderas debilidades y fuerzas: “[...] las verdaderas caras han quedado mirándose desnudas y frente a frente” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 118). Para Cortázar, este es el proceso de toma de conciencia: “Negarse a aceptar lo heredado, a someterse a órdenes impuestos por fuerzas extrañas, [...] elaborado inicialmente desde un primer planteo filosófico y estético para derivar luego en sus últimas consecuencias políticas” (Sosnowski, 1994: 12).

Para con esa sociedad, como fin social, el escritor es “partícipe del destino histórico inmediato del hombre” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 120). Es una participación desde la responsabilidad y las obras que la contengan: “sólo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 120). No cree que el intelectual tenga que infravalorar en escala sus valores creadores, sino que la historia o la política estarán en “las fibras más íntimas de su obra” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 120):

En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación con su ya larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad. Estoy convencido de que sólo la obra de aquellos intelectuales que respondan a esa pulsación y a esa rebeldía se encarnará en las conciencias de los pueblos y justificará con su acción presente y futura este oficio de escritor para el que hemos nacido (Cortázar, *Último round*, II, 1983: 280).

En este sentido, dice: “El *yo* de nuestros poetas auténticos vale cada días más como un *nosotros*” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 121). Pero entiende que no hay que restringir el arte a temáticas revolucionarias o por adaptarlas en un proceso didáctico, restringirlas y

empobrecerlas, porque ello sería “un acto contrarrevolucionario” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 123):

La revolución es un mar de trigo en el viento, un salto a la garrocha sobre la historia comprada y vendida, pero el hombre que sale a lo abierto empieza a sospechar lo viejo en lo nuevo, se tropieza con los que siguen viendo los fines en los medios, se da cuenta de que en ese punto ciego del ojo del toro humano se agazapa una falsa definición de la especie, que los oídos perviven bajo otras identidades, trabajo y disciplina, fervor y obediencia, amor legislado, educación gratuita y obligatoria (Cortázar, 1973: 63).

Entiende la revolución también como una responsabilidad y un compromiso como escritor. La revolución es para Cortázar intrínseca a la creación por cuanto busca nuevas formas. Por eso perpetuar las antiguas o ajenas es negar al pueblo latinoamericano:

[...] no retroceder jamás, por motivos de cualquier orden, en el camino de la creación. Poco importa que una literatura que podemos llamar de vanguardia no cuente todavía con la comprensión de todos los lectores que quisiéramos ; precisamente para conseguir alguna vez esa totalidad hay que buscar encarnizadamente las nuevas rutas de la creación y la palabra, hay que lanzarse a lo nuevo, a lo inexplorado, a lo más vertiginoso de la realidad del hombre. Toda simplificación en nombre o en procura de un público más vasto, es una traición a nuestros pueblos (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 129).

Cortázar se incluye en el problema del escritor exiliado, física y culturalmente a partir de un momento dado: “[...] hoy puedo sentir el exilio desde dentro, es decir, paradójicamente, desde afuera” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 164):

El país entra en un cono de sombra en el cual toda manifestación de cultura es considerada sospechosa. Como tantos otros escritores, Cortázar es considerado subversivo. Desde ese momento, todas y cada una de las noticias que de él lleguen al país serán tergiversadas, mutiladas o silenciadas. Su exilio voluntario se ha convertido ahora en forzoso (Shafer, 1995 : 145).

Se ve como protagonista de la diáspora, como *exiliado* y *expulsado*. Siente el dolor de tantos como él aislados:

Un escritor exiliado es en primer término una mujer o un hombre exiliados, es alguien que se sabe despojado de todo lo suyo, muchas veces de una familia, y en el mejor de los casos de una manera y un ritmo de vivir, de un perfume del aire y un color del cielo, de una costumbre de casas y de calles y bibliotecas y de perros y de cafés con amigos y de periódicos y de músicas y de caminatas por la ciudad. El exilio es la cesación del contacto de un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales, [...] (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 165).

Vive con la violencia que comporta y a consecuencia de la censura en su país y del temor de no poder salir vivo de él en caso de ir: “[...] en la Argentina la gente desaparece sin que, oficialmente, se tenga noticia de lo que ocurre” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 164-165).

Pienso que ahora está claro que para muchos intelectuales latinoamericanos el compromiso político es una cuestión que forma parte de su personalidad mental, moral y vital, y que, para ellos, escribir libros no significa una tarea totalmente distinta de la participación en las múltiples formas de la lucha en el plano político (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 117).

Pero Cortázar sabe tomar perspectiva, y no desde la frialdad aunque con mucha y objetiviza para darle un nuevo rumbo a eso que, de nuevo, une a toda Latinoamérica:

[...] tema universal, desde las lamentaciones de un Ovidio o de un Dante Alighieri, el exilio es hoy una constante en la realidad y en la literatura latinoamericanas, empezando por los países del llamado Cono Sur y siguiendo por el Brasil y no pocas naciones de América Central. (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 163).

Le va a dar la vuelta al exilio y lejos de apaciguar sus intenciones revolucionarias, el exilio acentúa su ansia de libertad real y de comunicarla a los pueblos sometidos de América:

Sentí que mi obligación era la de hacer todo lo contrario, es decir, multiplicar mi trabajo de escritor, exigirle mucho más de lo que le había exigido hasta entonces,

y sobre todo proponer de todas las maneras posibles a mis compatriotas latinoamericanos, como seguiré haciendo mientras me queden fuerzas, una noción positiva y eficaz del exilio, una actitud y una responsabilidad totalmente opuestas a lo que quisieran aquellos que nos expulsan física y culturalmente de nuestros países y que esperan con ello no solamente neutralizarnos como opositores a sus dictaduras sino hundirnos lentamente en la melancolía y la nostalgia y finalmente en el silencio, que es lo único que aprecian en nosotros (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 298).

La respuesta es más dura que sin la imposición del aislamiento:

¿Y si los exiliados optaran también por considerar como positivo ese exilio ? No estoy haciendo una broma de mal gusto, porque sé que me muevo en un territorio de heridas abiertas y de irrestañables llantos. Pero sí apelo a una distanciamiento expresa, apoyada en esas fuerzas interiores que tantas veces han salvado al hombre del aniquilamiento total, y que se manifiestan entre otras formas a través del sentido del humor, ese humor que a lo largo de la historia de la humanidad ha servido para vehicular ideas y praxis que sin él parecerían locura o delirio. Creo que más que nunca es necesario convertir la negatividad del exilio –que confirma así el triunfo del enemigo- en una nueva toma de realidad, una realidad basada en valores [...] (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 167).

Lo que Cortázar propone es destruir su exilio desde su trabajo, multiplicándolo y consagrándolo como respuesta al fascismo cultural que se ve sufriendo como tantos otros: “Exiliados, sí. Punto. Ahora hay otras cosas que escribir y que hacer, como escritores exiliados, desde luego, pero con el acento en escritores” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 169). Toma el papel como arma revolucionaria ideológica:

[...] escribir o leer significa siempre interrogar y analizar la realidad, también significa luchar para cambiarla desde adentro, desde el pensamiento y la conciencia de los que escriben y de los que leen. [...] los que escribimos y hablamos fuera de nuestro país lo hacemos para que cosas como las que estoy diciendo hoy aquí lleguen también a nuestro pueblo por vías abiertas o clandestinas y contrarresten en lo posible la propaganda del poder (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 290).

Suspende el terreno de lo ocioso: “creo que los hechos cotidianos de esta realidad que nos agobia (¿realidad esta pesadilla irreal, esta danza de idiotas al borde del abismo?) obligan a suspender los juegos, y sobre todo los juegos de palabras” (Cortázar, 1969, II: 266). Con toda la seriedad habla del humor y la demencia como caminos y maneras “de romper los moldes” y abrir caminos que son imposibles si se siguen las “reglas del juego del enemigo” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 169). Polonio dice de Hamlet: “Hay un método en su locura” porque aplicando su método demencial Hamlet triunfa al fin; triunfa como un loco, pero jamás un cuerdo hubiera echado abajo el sistema despótico que ahogaba Dinamarca (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 169). Relaciona directamente la locura, o la denominación de “locura”, como el contra-discurso al *statu quo*. La locura está en íntima relación así con la revolución como muestra en *Último round* al hablar de los estudiantes del mayo francés y siendo donde sitúa el juicio de Polonio en mitad de la página: “Hay un método en su locura”. En “Comunicación al Foro de Torún, Polonia”, Cortázar explica que esto acelera la velocidad del progreso del arte como medio contrahegemónico:

[...] los escritores unidos a la causa de los pueblos que, como el de Chile, sufren opresión e injusticia, vivimos un fin de siglo particularmente difícil, pero la dificultad es la condición *sine qua non* de toda literatura verdaderamente avanzada, verdaderamente progresista [...]. [...] cada nuevo obstáculo que el terror, el desprecio, el fascismo en una palabra, alza contra la labor intelectual y artística, es un acicate y un desafío que multiplica su voluntad y sus fuerzas (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 183).

No toma la lucha por ser personalmente un exiliado, sino porque “el verdadero exiliado es el pueblo argentino separado, arrancado, desarraigado del producto artístico, científico [...]” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 189). Explica que los intelectuales del XIX creían que el creador podía transformar el mundo como un demiurgo; pero hoy, dice, en cambio, el arte se ha de ejecutar a la vez que la revolución porque ambos son actos creadores:

[...] somos como el Viejo Marinero del poema de Coleridge : la experiencia de la historia hace que cada día nos despertemos más conscientes y a la vez más tristes. Y nuestra lucha es doble, [...] nos toca luchar contra nosotros mismos,

ser a la vez Jacob y el ángel, oponernos a la tristeza sin caer en la ingenuidad, y ahondar en nuestra conciencia sin perder la capacidad de acción (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 185).

Cortázar se fue a Francia porque le otorgaba la libertad como escritor que necesitaba, pero eso lo conformó y le dió otros potenciales de ser: “De la argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 36). Lo tuvo muy claro ya joven: “[...] me marché de la Argentina en 1915 y [...] sigo residiendo en un país europeo que elegí sin otro motivo que mi soberana voluntad de vivir y escribir en la forma que me parecía más plena y satisfactoria” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 32). Esto le permite un espectro de información mayor respecto a lo que ocurre en su propio país. En la carta a Roberto Fernandez Retamar publicada en Casa de las Américas dice:

[...] me basta hojear los periódicos que leen veinte millones de compatriotas; me basta y me sobra sentirme a cubierto de la influencia que ejerce la información norteamericana en mi país y de la que no se salvan, incluso creyéndolo sinceramente, infinidad de escritores y artistas argentinos de mi generación que comulgan todos los días con las ruedas de molino subliminales de la United Press y las revistas “democráticas” que marchan al compás de *Time* o de *Life* (Cortázar, 1969, II: 268).

Respecto a su forma de ser-escritor, la inmediata realidad histórica le abre nuevos caminos que completan su realización como escritor y su comunicación como latinoamericano. Inserta su trabajo en el centro de su existencia, en su trascendencia:

Yo siento que también la argentinidad de mi obra ha ganado en vez de perder por esa ósmosis espiritual en la que el escritor no renuncia a nada, no traiciona nada, sino que sitúa su visión en un plano desde donde sus valores originales se insertan en una trama infinitamente más amplia y más rica y por eso mismo – como de sobra lo sé aunque otros lo nieguen- ganan a su vez en amplitud y riqueza, se recobran en lo que pueden tener de más hondo, de más valioso (Cortázar, 1969: 276).

Para Cortázar, la razón de ser de la literatura es el hombre, por lo que ha de estar implicada en su historia y su realidad. Así escribe que el *compromiso*, la *ideología* o la *responsabilidad* para él es transversal entre el arte y la vida y que de este modo la literatura nos une como humanidad:

[...] con un sentimiento de participación activa en lo que nos rodea, eso que algunos llamarán compromiso y otros ideología, y que yo prefiero llamar responsabilidad frente a nuestros pueblos, [...] hablar [...] también de lo que está ocurriendo antes, durante y después de los libros en cualquiera de nuestros países. Si ningún hombre es una isla, para decirlo con palabras de John Donne, los libros que cuentan en nuestro tiempo tampoco son islas, y es precisamente por eso que cuentan para sus lectores, que no tardan en distinguirlos de la literatura más convencional o más prescindente (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 280).

La realidad latinoamericana ha venido a conformar la realidad de su literatura y lo escribirá y difundirá en todas las entrevistas y actos comunicativos:

Nuestra realidad latinoamericana, sobre la cual se ha ido creando cada vez más nuestra literatura actual, es una realidad casi siempre convulsa y atormentada, que con pocas y hermosas excepciones supone un máximo de factores negativos, de situaciones de opresión y oprobio, de injusticia y de crueldad, de sometimiento de pueblos enteros a fuerzas implacables que los mantienen en el analfabetismo, en el atraso económico y político. Estoy hablando de procesos más que conocidos, en los que las minorías dominantes, con una permanente complicidad de naciones que, como bien lo saben los Estados Unidos, encuentran en nuestras tierras el campo ideal para su expansión imperialista, persisten en aplastar a los muchos eb provecho de los pocos. Es en ese dominio manchado de sangre, de torturas, de cárceles, de demagogias envilecedoras, que nuestra literatura libra sus batallas como en otros terrenos los libran los políticos visionarios y los militantes que tantas veces dan sus vidas por una causa que para muchos parecería utópica y que sin embargo no lo es, como acaba de demostrarlo con un ejemplo admirable ese pequeño pueblo inquebrantable que es el pueblo de Nicaragua, y como está ocurriendo, en este momento en El Salvador y

continuará mañana en otros países de nuestro continente (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 286-87).

Cortázar no es un escritor intimidado o que muestre evasión. Es un escritor que clama por la necesidad de superar el sentimiento negativo de la opresión y la dictadura como parte de la lucha contra ellas. Rendirse es la victoria del fascismo:

[...] reconquistar el territorio de la nostalgia en vez de quedarnos en la mera nostalgia del territorio. [...] la vivencia forzada y cotidiana de realidades ajenas que pueden ser favorables u hostiles pero que para el exiliado son siempre traumáticas porque no responden a su libre elección. Es entonces cuando conviene recordar que los traumatismos de todo tipo han sido siempre una de las razones capitales de la literatura, y que superarlas mediante una transmutación en obra creadora es lo propio del escritor de verdad. [...]. [...] los que han tenido la fuerza de hundirse hasta el fondo de la trágica noche del exilio y volver a salir con algo que jamás les habría dado el mero viaje [...] (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 299-300).

El exilio se convierte en parte de la identidad latinoamericana que vive en diáspora y a los márgenes de su contexto, pero nunca olvidándolo:

Será como si una nación espiritual hubiera nacido de nuestras naciones devastadas por la opresión y la violencia y el desprecio, será como si el vientre torturado de nuestro Cono Sur hubiera parido una criatura que contiene y preserva la verdad y la justicia, el niño del futuro que, como en tantas mitologías y tantos cuentos de hadas es arrojado a las fieras o abandonado a la corriente de un río pero que volverá, llegado el día, para unirse definitivamente a su pueblo, tal como la historia vio un día a José Martí, tal como yo soñé un día a mi pequeño Manuel (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 301).

Esta diáspora ocurre en Estados Unidos con el jazz y Cortázar sabe que es común el exilio y la distancia impuesta:

Es ahí que la experiencia que transmitirá esa literatura nacida hoy tantas veces de la peor angustia, de la exasperación y el desgarramiento, nos hará adelantar por ese camino que ella ha andado solitaria pero que quiere compartir con todos los

suyos, el camino hacia nuestra identidad profunda, esa identidad que nos mostrará por fin nuestro destino histórico como continente, como bloque idiomático, como diversidad llena de similitudes amigas, para repetir el verso de Valéry.

En este sentido la literatura más lúcida de estas décadas, venga del interior o de exterior de nuestros países, coincide en mostrar a través de ensayos, cuentos, novelas y poemas que incluso la más libre de nuestras naciones está muy lejos de ser auténtica y profundamente libre, y que prácticamente todos los escritores latinoamericanos, vivamos o no en nuestra casa, somos escritores exiliados (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 302).

Nunca olvida la política que lleva a cabo su vecino del norte y que tanto peso le supone a Latinoamérica. Contra ello propone la literatura como botellas tiradas al mar que unen las conciencias del que escribe y del que lee:

[...] patio de atrás del imperialismo norteamericano y la complicidad de todos aquellos poderes nacionales que protegen a las oligarquías dispuestas a cualquier cosa [...]. [...] nuestros libros son botellas al mar, mensajes lanzados en la inmensidad de la ignorancia y la miseria ; pero ocurre que ciertas botellas terminan por llegar a destino, y es entonces que esos mensajes deben mostrar su sentido y su razón de ser, deben llevar lucidez y esperanza a quienes los están leyendo o los leerán un día. [...] en el terreno político, [...] y sobre todo de literatura, hablo de la conciencia del que escribe y del que lee, hablo de ese enlace a veces indefinible pero siempre inequívoco que se da entre una literatura que no escamotea la realidad de su contorno y aquellos que se reconocen en ella como lectores a la vez que son llevados por ella más allá de sí mismos en el plano de la conciencia, de la visión histórica, de la política y de la estética. Sólo cuando un escritor es capaz de operar ese enlace, que es su verdadero compromiso y yo diría su razón de ser en nuestros días, sólo entonces su trabajo puramente intelectual tendrá también sentido, en la medida en que sus experiencias más vertiginosas serán recibidas con una voluntad de asimilación, de incorporación a la sensibilidad y a la cultura de quienes le han dado previamente su confianza. Y por eso creo que aquellos que optan por los puros juegos intelectuales en plena catástrofe y evaden así ese enlace y esa participación con lo que diariamente está llamando a sus puertas, éstos son escritores latinoamericanos como podrían serlo belgas o dinamarqueses; están entre nosotros por un azar genético pero no por una elección profunda. Entre nosotros y en estos

años lo que cuenta no es ser un escritor latinoamericano sino ser, por sobre todo, un latinoamericano escritor (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 304-305).

Cortázar se posiciona cada vez más del lado del compromiso como intelectual y como escritor: “[...] lo que llamamos historia es la presa más segura y completa del lenguaje” (Cortázar, en Alazraki, 1994: 218). Y respecto a esto dirá: “¡Qué poco revolucionario suele ser el lenguaje de los revolucionarios!” (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 310). Se posiciona como escritor y como latinoamericano de forma radical:

A nosotros, los que hemos elegido hacer de la palabra un instrumento de combate, nos incumbe que esa palabra no se quede atrás frente al avance de la historia, porque sólo así daremos a nuestros pueblos las armas mentales, morales y estéticas sin las cuales ningún armamento físico conduce a una liberación definitiva (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 310).

Recoge la tradición y trata de reelaborar una ética que había quedado despojada de fe en la humanidad y acomete así su revolución en todos los aspectos de su vida partiendo de la libertad para escoger género o molde en el que expresar:

Creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la revolución (Cortázar, en Alazraki, 1994: 382).

Cortázar no cree en una literatura didáctica o sometida a un contexto histórico; es una literatura humana que quiere transmitir, comunicar, hacer llegar al otro; no es otra sino esa la idea que tiene de compromiso:

[...] una conciencia de su responsabilidad, de pastor de palabras, porque estas palabras llegarán a otro hombre y despertarán en él una visión distinta del

mundo. Por variados caminos lo liberarán de su soledad, lo moverán a buscar al otro, a cruzar el puente que lo llevará a la solidaridad (Shafer, 1995: 39).

Reelabora el término *existencialismo* para radicalizarlo. Lo sitúa en una conciencia de la acción humana como constructora de realidad: “[...] concepciones y convicciones tanto estéticas como políticas de un escritor preocupado ante todo por el destino del hombre” (Yurkievich, 1994: 9):

La trascendencia se sitúa en el mismo plano de la existencia, obra como acto de existir. Existencialismo implica aquí un compromiso liberador, remite al hombre privado de falsa investidura y de ilusoria potestad que se hace cargo de su finitud, que afina en lo constitutivo de la existencia, en el continuo constituirse a sí mismo para legitimar su humanidad, para encontrar a partir de sí la libre participación en una realidad que no cesa de constituirse (Yurkievich, 1994: 19).

Decía Yurkievich que “Cortázar hace suya esa problemática que concierne a la situación del hombre, a su actitud ante sí y frente a los otros” (Yurkievich, 1994: 18). Y a propósito de "Teoría del túnel" que la estética ha de responder a una ética de la trascendencia:

Cortázar subordina la estética (o mejor dicho el arte verbal) a una pretensión que la trasciende, poniéndola al servicio de una búsqueda integral del hombre. Proclama la rebelión del lenguaje poético contra el enunciativo, que no obstante predomina en su "Teoría del túnel"; considera al escritor como enemigo del gramático; patrocina una poética antropológica o una antropología poética que haga de la palabra la manifestadora de la totalidad del hombre. Aspira ya a esa mostración que en *Rayuela* llamará “antropofanía (Yurkievich, 1994: 17).

CAPÍTULO VI

EPÍLOGO Y CONCLUSIONES PARCIALES Y TOTALES.

La cultura define los límites de la identidad, siendo ambos términos, cultura e identidad, simbióticos en la antropología del arte. En nuestro mundo globalizado, cada vez se acentúa más la existencia de una cultura dominante hegemónica o central, y otras periféricas desde donde se articulan las críticas a la modernidad respecto a sus cimientos colonizadores y genocidas. La otredad como discurso desde un lugar de enunciación distinto del dominante es silenciada o asimilada por el discurso occidentalista, que, si la asimila, la reconfigura en sus propios sentidos y significados, mostrando un nuevo proceso de colonización de la cultura. Por eso, autores como Mignolo entienden que el occidentalismo adhiere la diferencia, siendo únicamente posible la crítica a la modernidad desde el posoccidentalismo. Otros críticos como Richard indican que hay una brecha entre la representación y la autonomía de la realidad, lo que patenta la desigualdad entre los sujetos representados y los que patentan los códigos de esa representación.

El corpus literario de Julio Cortázar se explica partiendo de Argentina como origen y cuyo contexto americano es de naturaleza sincrética en cuanto cimentada en dispares orígenes e influencias culturales que caracterizan al producto cultural americano. El sincretismo cultural ocurre porque los significados no son entidades estáticas. Ocurre en espacios de coexistencia social donde un grupo oprime al resto, el cual deja sus múltiples sustratos culturales en estéticas híbridas que abandonan los espacios límite de las tradiciones ortodoxas ampliando su paradigma. Es en la música y en la literatura donde, para Cortázar, los distintos lenguajes sirven de cauce por el que se canalizan las distintas influencias. Este carácter sincrético por el que se trasvasan lógicas otras, heredadas de tradiciones otras, posiciona al intelectual americano en la problemática de la identidad y, consecutivamente para Cortázar y los músicos de jazz, en el compromiso y reclamo de sus propias formas y tradiciones. Vienen a reivindicar su propia memoria sobre la que el occidentalismo ha reescrito su historia, despojando a las distintas estéticas de sus éticas intrínsecas y recomponiéndolas alrededor de la razón heredera de la ilustración. Cortázar reconoce precisamente un desplazamiento de la formas racionales a partir de poetas que, en línea

con Bergson y sus ideas del relativismo de la duración temporal, aluden a otra subjetividad como principio rector. Cortázar se forma como escritor en el simbolismo francés y sus correspondencias, pero rápido su generación conoce a Neruda, que les devuelve a lo americano y que invita a seguir a estos nuevos poetas, con Vallejo o Lezama Lima, fuera del tiempo europeo y en sus propias categorías, que no responden a la lógica occidentalista de la realidad. Cortázar bebe de la tradición francesa en sus distintas vertientes, rescatando el elemento musical y la intuición como vía otra de conocimiento al que aludían autores como Verlaine, Baudelaire o el citado Bergson, pero es Neruda el que viene a cubrir la necesidad de un lenguaje común en la región americana. En este sentido, Cortázar llama a la Latinoamérica-no-oficial a reconocer su existencia en sus propios discursos y en sus propios estilos, que aún cuando parecen herméticos o elitistas, por lo complicado a nivel técnico de sus formas, está buscándose sin infravalorar la capacidad intelectual de la región como se venía haciendo con el silenciamiento teórico.

Ya el surrealismo y el existencialismo sacan a Cortázar del racionalismo, pero es el jazz el que le abre el campo a nuevas posibilidades con las variaciones musicales. Gracias a ellas sale en busca de lo inaudito tomando de la tradición del jazz de EE.UU. las formas de acción y no solo una búsqueda que se quede en lo formal. García Márquez recuerda cómo Carlos Fuentes pregunta a Cortázar en un viaje por la introducción del piano en la orquesta de jazz y que tras eso, “Cortázar, que sabía medir muy bien sus palabras, nos hizo una recomposición histórica y estética [...] que culminó con las primeras luces en una apología homérica de Thelonious Monk” (Álvarez Garriga, 2013: 13). Como la pintura abstracta viene a liberar de lo figurativo, así la lógica otra del jazz y de Cortázar liberan de lo convencional: “Sí, a veces la puerta ha empezado a abrirse [...] Toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin... porque no puede ser que no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta...” (Cortázar, 1959: 34).

El sincretismo queda en las formas como sustrato de tradición oral donde el conocimiento se transmite con menos mediación al no estar enfocado desde lo escrito. El jazz busca una libertad de expresión que no se entiende sin ese sustrato oral. Además, esa libertad se busca desde un sentimiento identitario que se sabe diferente. La oralidad representa una

voz concreta, otra. Cortázar no trata de representar o imitar la realidad y recrearla, busca transformarla por su escritura; y su reestructuración no la entiende de otro modo que por medio del lector, al que comunicará su pulso e intención por medio del oído interno que supone la lectura en cualquier caso. La obra es una vía de comunicación con el otro para crear juntos una realidad sin trucos ni máscaras.

[...] la poesía sigue siendo la mejor posibilidad humana de operar un encuentro [...] y que puede hacer del hombre el laboratorio central de donde alguna vez saldrá lo definitivamente humano, a menos que antes no nos hayamos ido todos al quinto carajo (Cortázar, 1969: 54).

Busca en la literatura, no un servilismo a la razón y a sus fines utilitaristas, sino el cuestionamiento al pensamiento occidental. Sus personajes a menudo son seres desterrados y extrañados en una realidad que funciona sobre otras categorías que les son ajenas. Fuentes constata que se dio cuenta del latinoamericanismo de Cortázar en Buenos Aires: “Novela latinoamericana, *Rayuela* lo es porque participa de una atmósfera mágica de peregrinación inconclusa” (Fuentes, 1969: 68). En este sentido comparte con la diáspora africana una transposición de lugar geográfico que reconfigura la identidad de la cultura y de los elementos que la conforman, como son la ética y la estética, bajo nuevos escenarios históricos. Trata la realidad como múltiple, compuesta de los opuestos que en simultaneidad se anulan como tales y presentan la utopía. Lo monstruoso es lo revolucionario, es el ansiado salto a lo otro, a lo distinto.

La música es siempre intrínseca a lo poético aunque la crítica siempre lea a Mallarmé o a Rimbaud en primera instancia en Cortázar a pesar de contar con referentes musicales populares tan directos como el jazz:

En sus conferencias en Berkeley de 1984, Cortázar habló de esa condición de música que la prosa alcanza en sus mejores momentos. No hablaba de los efectos musicales de la prosa o la poesía simbolistas, sino de una cierta estructura sintáctica, de una cierta cadencia que, sin imitar la música, procede como ella, organizando frases y palabras en una arquitectura encantatoria. Esa alta conciencia del oficio lo acompañará desde sus inicios de escritor hasta sus textos

más tardíos. Era la lección de gran rigor verbal aprendida en Mallarmé. Rimbaud le enseñará, en cambio, a llegar a la Vida por la literatura y a buscar al ser humano en el fondo de cada poema (Alazraki, 1994B: 28).

Cortázar en exilio es lo argentino en Europa que jamás dejará de escribir en el idioma que le impusieron históricamente pero que ya ha hecho suyo para finalmente trasladarse de su contexto en diáspora y tomar esta lengua ya como propia herramienta diferenciadora:

Como tantos latinoamericanos que escribieron y escriben en español a miles de kilómetros de sus patrias, mantengo el contacto con mis hermanos prisioneros o vilipendiados, escribo para ellos porque escribo en su idioma que siempre será el mío, busco junto con tantos otros la manera de llevarles aliento y contribuir a su liberación (Cortázar, en Sosnowski, 1994: 174).

La crítica siempre es otra cosa, una lectura acaso. Francia al final de su vida le otorga la nacionalidad que llevaba años solicitando y finalmente quiere dejar su huella en Cortázar europeizando en parte su figura: “Ya hay muchos que me han convertido en francés porque les conviene; [...] lo único que falta es que algún “crítico” escriba un día un ensayo mostrando que *Rayuela* es la novela de un francés traducida al español” (Cortázar, 2012: 230-231). Se ha venido articulando un discurso occidentalista que se legitima por la presencia del surrealismo francés en Cortázar, sin mirar más allá en su técnica y temas. En este sentido, hay críticas más matizadas como la de Alain Sicard, que le considera más bien un surrealista desencantado debido a la idea de desencuentro que desarrolla en su trabajo respecto a Cortázar:

Es un surrealista, pero un surrealista que ha perdido la fe en todo eso; un hombre que está a medio camino entre aquella utopía del surrealismo y lo que llamaría el territorio de la historia: la historia que es el campo de lo relativo, de lo insatisfactorio, del compromiso y las claudicaciones. Intentaba desesperadamente reunir la utopía y el territorio, lo que es una tarea muy complicada. Por eso me parece que es un intelectual muy ejemplar, de su siglo. Tal vez podamos decir que toda la historia del siglo XX es la historia de dos utopías, la gran utopía estética y la gran utopía política (Sicard, 2008: 33).

En Cortázar se enraízan las distintas tradiciones que, asimiladas y hechas propias, son ya desde una conciencia de lo foráneo y lo propio plenamente clara; lo que conlleva en sí una respuesta a la ortodoxia del canon occidental, como el jazz supone en sí mismo y como dentro de su clasificación supone el *bebop*; en *Último round* Cortázar nos dice:

A lo mejor a usted le sirve de consuelo enterarse concretamente de que los argentinos o los bolivianos no somos los únicos (con otros veinte o treinta países y paisitos del tercer mundo) que padecemos la injerencia norteamericana en nuestra así llamada soberanía (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 104).

El acercamiento al jazz ocurre en Cortázar desde el tratamiento del lenguaje. La lengua es la realidad inmediata del escritor y es desde donde emprende su revolución una vez que considera caídas las máscaras de la globalización que quería una Latinoamérica sumida en el inmovilismo. Lejos de ello, la literatura latinoamericana se vuelve inclasificable y, esa indeterminación en el desorden de los géneros funciona como un paradigma que excede los límites de la tradición occidental. En este sentido, Cortázar alude a la que considera su lengua para distanciarse de lo europeo metropolitano que significó la lengua francesa:

Escribo y escribiré toda mi vida en español: el francés lo guardo para la correspondencia cuando tengo que escribirle a algún francés. El español es mi lengua de escritor y hoy más que nunca creo que la defensa del español como lengua forma parte de una larga lucha en América Latina que abarca muchos otros temas y muchas otras razones de lucha. [...] mi lengua es el español y lo será siempre (Cortázar, apud. Álvarez Garriga, 2013: 105).

Cortázar no es francés ni europeo, ni lo que tiene de francés o europeo es otra cosa que no sea ya americana porque, a pesar de pasar treinta y dos años en Francia, siempre escribirá en español hasta su muerte (Cortázar, 1983). Siempre sería un argentino en París, en Francia o en Europa. Su manera de *sentipensar*, su atmósfera y su *mood* no será sino su conciencia argentina de exiliado americano:

Gabriel se había hecho reembolsar el pasaje de regreso para quedarse en París, vendiendo los periódicos atrasados y las botellas vacías que las camareras sacaban de un hotel lúgubre de la calle Dauphine. Aureliano podía imaginarlo entonces con un suéter de cuello alto que sólo se quitaba cuando las terrazas de Montparnasse se llenaban de enamorados primaverales, y durmiendo de día y escribiendo de noche para confundir el hambre, en el cuarto oloroso a espuma de coliflores hervidos donde había de morir Rocamadour (Cortázar, 1963: 422-423).

La literatura agita conciencias como así la música, que no le llega a Cortázar tanto del lado de la literatura sino de la música misma. El jazz como resultado de la diáspora africana en EE.UU., mezclada con lo indígena americano y el dominador europeo de ambos, llega a Cortázar por radio en su infancia para no abandonarlo nunca y comprometerle con la historia, las identidades de las culturas y la libertad. El jazz no es tanto escritura automática sino lenguaje oral improvisado. Es una poética de lo oral y, además, el jazz funciona por la diáspora como una *brotherhood* frente a fronteras. Cortázar entiende que el jazz acerca a la humanidad por ser una música sin nación al ser hija de la diáspora. Por eso se reconocen sus hijos en todas partes: el jazz funciona como una seña de identidad, como una nacionalidad.

La tradición oral africana se patentó como sustrato en la tradición musical afroamericana con elementos claros como las variaciones. La función distintiva del ritmo y tono pervive a pesar de que las lenguas tonales africanas se olviden en el nuevo territorio; se olvidan con las generaciones pero dejan igualmente su huella en el sustrato musical con el tratamiento del ritmo y el swing como marca distintiva y rasgo diferenciador desde una respiración concreta, una forma de enunciar. La música funciona como trasmisor cultural en las canciones de llamada y respuesta, pero además como lugar común en el que confluye el margen en su lenguaje doble y propio. Escribir entre líneas con el idioma del dominador porque la inclinación de Cortázar al jazz no responde a una estética ornamental, sino a una ética que comparte de sus mismos sustratos. Esta es la crítica de Cortázar a la razón pragmático-cartesiana que entiende una única forma de realidad. Cortázar transporta las formas del jazz a su escritura y así la conciencia del lector despierta a una memoria intuitiva por medio del ritmo que transporta por analogía el mensaje desde el nivel formal

de su código. El ritmo encandila al lector para apresararlo por el efecto del canto, lo que resulta en un estado otro de conciencia. El jazz es una búsqueda, un método de exploración vivo. Es un lugar donde la realidad es porosa y trasmutable la identidad y la alteridad por los efectos auditivos. El sonido importa a nivel pragmático por cuanto comunica el ritmo:

[...] mi ritmo de escritura se basa en frases habitualmente extensas, en las que las comas están a la manera de los puntos, lo cual a veces es incorrecto pero me permite lograr una especie de swing en mi escritura, una respiración que le da, creo, su sentido (Cortázar, 2012: 515- 516).

Las intersecciones de las variaciones transmiten sentido ontológico y existencial. La utopía es inalcanzable por cuanto el muro de la razón esté conteniendo y bloqueando las posibilidades del lenguaje. Para Cortázar, el jazz es un camino a la utopía del encuentro con el otro y así poder lograr el entendimiento mutuo. Es utilizado como método para salirse del tiempo y estar todos en comunicación atemporal. Así, en *Rayuela*, la forma es el fondo como un todo donde propone la fragmentación como una posibilidad que confiere de sentido. El jazz en *Rayuela* es tema, trama y método. La improvisación será la reinterpretación inventiva que rompe con lo establecido para dar nuevos sentidos.

La historia de la industria musical en EEUU es paralela a la historia del jazz, donde confluye en sincretismo la diáspora negra, los indígenas llamados a ser exterminados y la armonía musical de la tradición occidental europea judía. La modernidad se abre paso en la historia con estos tres genocidios. Por eso en el seno de esta música es donde nace el sentimiento de diferencia con el *bebop*, que llega para reivindicar el espacio del negro que inmediatamente la cultura blanca pretende aglutinar como su tradición, como su propio folclore, silenciando su origen al tomarlo como manifestación popular, olvidando los sujetos de su producción que fueron enfrentados en las guerras por la independencia, y convertirlo así al fin en parte de la industria al ver en él personalizado este sincretismo que la industria tratará de envolver con el márketing de la globalización para comerciar con la diferencia y así asimilarla en su mercado democratizador. El swing fue el estilo asimilado por la cultura occidental de estas formas y su difusión por radio fue ya utilizado como un márketing de masas por la democracia. El bebop como estilo es una respuesta a ese

apropiamiento desde una conciencia a nivel técnico, estético, y ético. El bebop es en sí una revolución multinivel. Este proceso es paralelo a la revolución negra por los derechos civiles y paralelo a la vez al sentimiento revolucionario en la historia de Latinoamérica.

Cortázar y el bebop comparten un relativismo temporal y una simultaneidad de la emoción frente a lo material; pero sobre todo, ambos comparten la sospecha de un orden más allá del racional y el tangible, que por no responder a ello nos parece caos. En Cortázar todo esto confluye en una intención de decir por otras vertientes, más allá de la razón pragmática, no ya en la mente. Una forma de decir que responde a una sensibilidad o inteligencia otra que alcanza comunicar por medio del ritmo con swing. En la escritura de Cortázar, la razón se organiza en función de parámetros que en la tradición occidental estuvieron lejos del concepto de racionalidad. El humor, el juego o la misma locura siempre están en un más allá de lo inmediato, en otra parte. Lo lúdico en concreto entra a formar parte de la obra de Cortázar por la vía de lo fantástico y de la trasposición de la realidad. Son tratados como modos para salir de la cotidianeidad. Jugar para Cortázar es entender desde otra perspectiva y llega a implicar en el mismo juego al lector, al otro –tan múltiple como posible-, quien ha de pactar las reglas que por lo demás son laxas a niveles formales.

Pero hay un sentido más imbricado al corpus de Cortázar en el tratamiento y los usos del juego, la locura, el jazz y, en resumen, todo orden otro que no responde al canon inmediato. La lectura, el juego o la música conectan las formas empáticas por medio de la otredad y la alteridad, la identificación o la trasposición, y así comunican sus valores. Para Cortázar, este ludos no trata sino de sacar al lector del paradigma occidental enturbiando sus reglas para sumergirlo en lugares distintos donde finalmente el mismo juego se vuelve un tema de seriedad implicando a ese mismo otro y a ese lector que viene a reunirse en el compromiso histórico cuando la realidad o el otro lado del espejo significa exilio, diáspora y sincretismo de esas formas culturales oprimidas, silenciadas y expoliadas:

[...] leer o escribir literatura supone la presencia irrenunciable del contexto histórico y geopolítico dentro del cual se cumplen esa lectura o esa escritura; supone la trágica diáspora de una parte más que importante de sus productores y

de sus consumidores; supone el exilio como condicionante forzoso de casi toda la producción significativa de los intelectuales, artistas y científicos de Chile, Argentina y Uruguay entre otros muchos países. Vivimos la paradoja cotidiana de que una parte no desdeñable de nuestra literatura nace hoy en Estocolmo, en Milán, en Berlín, en Nueva York, y que dentro de América Latina los países de asilo como México o Venezuela ven aparecer casi diariamente en sus propias editoriales muchas obras que en distintas circunstancias les hubieran llegado de Buenos Aires, de Santiago o de Asunción. [...] [...] factores [...] presentes en la memoria y en la conciencia de cualquier escritor que trate de ver claro en su oficio; de todas estas cosas es necesario hablar, porque sólo así estaremos hablando verdaderamente de nuestra realidad y de nuestra literatura (Cortázar, apud. Álvarez Garriga: 2013: 295)⁵⁷.

El cuento como género tiene una raíz oral indiscutible además de poder transformar las leyes naturales y el mundo respondiendo a su propia lógica, quebrando los límites en su proximidad a lo poético que procede por medio de la analogía del lenguaje. Esta vía fantástica del cuento no está enfrentada al realismo en primera instancia, sino que ofrece la posibilidad de conectar con la historia y la realidad de los otros. El orden otro de las cosas se explora por las excepciones a las leyes naturales que quiebran la lógica de la realidad haciendo emerger el pensamiento intuitivo. Lo fantástico en Cortázar es la alteridad y la realidad otra a la que se llega por medio del lenguaje que delata otras realidades por medio de los elementos de intensidad y tensión que se transmiten al otro. Hay un extrañamiento del lenguaje que ha de ser guiado por la intuición para lograr comunicar otros mundos. La escritura de Cortázar desplaza la realidad conocida por medio del humor, la locura o el juego, elementos también presentes en el jazz. Son los caminos a la descolonización de la razón por ser mecanismos subversivos a las lógicas hegemónicas. Son nuevos enfoques para entrever la realidad. Jugar con el lenguaje es para Cortázar tantear los límites, la palabra es creadora cuando busca alternativa abierta. Esta forma, comunicada al lector, transmite a su conciencia el encuentro, que será la razón de la escritura de Cortázar. La insuficiencia del lenguaje será salvada por lo poético que logra desatar lo fantástico. Partirá desde lo poético que aborda desde la inteligencia de la analogía y la intuición frente a la

⁵⁷En la versión inglesa Garriga dice que añade: "and I know all too well that these factors are frequently neglected in academic research and literary criticism".

cartesiana, más cercana a la música que a la gramática. La poesía comunica por su musicalidad. Por eso Cortázar aboga por rescatar este lenguaje frente al enunciativo-estético, para liberar los sentidos que constriñen las palabras a la hora de enunciar otras realidades. Solo así se logra sacar al lector de la realidad falseada. Como ocurre con Poe, a partir de un elemento formal auditivo, el lector-oyente es secuestrado a una realidad que responde a otro orden. La analogía es el sistema de variaciones sobre el tema, supone una lectura otra, le permite la trasmutación de las identidades por participación, es la otredad por medio de las variaciones que desdoblan la realidad.

La ausencia de partitura en el jazz no debe ser tomado como desorden, es una lógica secuencial propia que responde al componente de libertad. Es la conciencia panamericana la que hace que Cortázar recoja la tradición del jazz. *Rayuela* y "El perseguidor" son el camino de la verdadera implicación de Cortázar con la humanidad y los problemas existenciales y de falta de libertad que nos unen a todos y que se encuentran en estrecha relación con los problemas técnicos musicales del jazz a la hora de improvisar o interpretar y respecto a la medición del tiempo. La realidad no es aprehensible unilateralmente y es esta la idea que se encuentra ligada a la noción de alteridad. Por eso Bruno, en "El perseguidor", encarna la crítica a la crítica que evita el salto a lo otro y al otro. En este sentido, el sincretismo juega un papel importante en la contra-hegemonía. Por el lenguaje se canalizan las lógicas otras que posicionan al artista en las problemáticas de la identidad y la libertad. El lenguaje oral es también conquistado por la letra, pero deja un sustrato de libertad por su naturaleza oral que se rastrea en el jazz como en Cortázar, y que viene a recoger una tradición también viva en Latinoamérica por la vía de la cuentística y las reconfiguraciones de las mitologías occidentales desde la evangelización. Cortázar introduce una intención revolucionaria en sus textos partiendo de la reconquista del lenguaje como implicado en la realidad histórica. Para Cortázar, su compromiso es paulatinamente cada vez más con la humanidad y contra la represión sistematizada en Latinoamérica. Una vez implicado con esto, siente la necesidad de comunicarlo. El exilio, la censura y la muerte han de ser respondidos para no separar Latinoamérica de su producción y pensamiento. Es esta la conciencia en Cortázar.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.

Achúgar, Hugo. "Leones, cazadores e historiadores. A propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento". En: Castro-gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Miguel Ángel Porrúa. México, 1998.

Aijaz, Ahmad. *In Theory. Classes, Nations. Literatures*. Verso. London, 1992 .

Ainsa, Fernando. *La reconstrucción de la utopía*, UNESCO, México. 1997.

Alazraki, Jaime. *Julio Cortázar. Obra crítica. Vol.2*. Alfaguara. Madrid, 1994.

Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos. Barcelona, 1994.B.

Alessi, Ralph. "Ralph Alessi Baida band one-nighter previewed". Marlbank. 2016. [<http://www.marlbank.net/10-previews/3371-intuitive-moves-ralph-alessi-baida-band-jazz-club-one-nighter-previewed.html>]. [15.9.2016].

Amoruso, Nicolas. "Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz". A parte rei. Nº55. Madrid, 2008. [<http://www.enfocarte.com/7.33/amoruso.html>]. [septiembre, 2016]

Argüello, Xavier. Entrevista a Julio Cortázar "Las palabras son como pequeñas carabelas que sirven para descubrir nuevos mundos". Nicarúac, III. Nº7. 141. 1982.

Armiño, Mauro. "Prólogo" de Poe, Edgar Allan, *Narraciones extraordinarias*. Biblioteca Edaf. Madrid, 1998.

Asensi Pérez, Manuel. *Historia de la teoría de la literatura. (desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Vol. I. Tirant lo Blanch. Valencia, 1998.

Asensi Pérez, Manuel. *Historia de la teoría de la literatura*. Vol. II. Tirant lo Blanch. Valencia, 2003.

Auza Garrido, María Alejandra. "Ficciones y realidades de los estudios culturales". 2009. [http://www.flacsoandes.edu.ec/web/imagesFTP/1247157353.Maria_Auza.pdf]. [22/102016].

Balakian, Anna. *Literary Origins of Surrealism*. New York University Press. New York, 1947.

del Barco, Óscar, *Esbozo de una crítica a la teoría y práctica leninistas*. Universidad autónoma. Puebla, 1980.

Baraka, Amiri/ LeRoi, Jones. *Black Music, Free Jazz y conciencia negra 1959-1967*. Apollo Editors. New York, 1968. [Traducción en: Caja Negra Editora].

Baraka, Amiri. *Digging. The Afro-American soul of American Classical Music*. University of California Press. Berkeley, 2009. B.

Baraka, Amiri. "The 'Blues Aesthetic' and the 'Black Aesthetic': Aesthetics as the Continuing Political History of a Culture". *Black Music Research Journal*, Vol. 11, No. 2 101-109. Columbia College Chicago, University of Illinois Press, Autumn, 1991.

Baraka, Amiri. "War/ Philly Blues/ Deeper Bop". In: *Selected Plays and Prose of Amiri Baraka/LeRoi Jones*. Morrow. New York, 1988.

Baraka, Amiri/ Leroy Jones. *Blues People. Negro Music in White America*. William Morrow. New York, 1963.

Barrenechea, "Con Julio Cortázar: Diálogo a través del espejo", *Por Escrito*. N°1. 9-16. Centro Cultural General San Martín. Buenos Aires. Julio 1985.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Paidós. Barcelona, 1987.

Bary, Leslie. "Síntomas criollos e hibridez poscolonial". Ponencia preparada para el congreso de LASA, en Guadalajara, México, 17 abril 1997.
[<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Bary/Hibridacion.htm>]. [septiembre, 2016].

Bary, Leslie. "Jazz en Rayuela". Enciclopedia ORG. 1999.
[<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Bary/RayuelaJazz.htm>]. [septiembre, 2016].

Basualdo, Ana. *La vanguardia*. Barcelona, 13 de febrero de 1984.

Berendt, Joachim E. *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Fondo de cultura económica. México, 1994.

Bergson, Henri. "Materia y memoria". 1896. *Obras escogidas*. Trad. José Antonio Míguez. Aguilar. Madrid, 1963.

Berlin, Isaiah. "Two Concepts of Liberty" (1958) in *Four Essays on Liberty*. Oxford University Press. Oxford, 1969.

Bessiere, Irene. "El relato fantástico: forma mixta de caos y adivinanza". En: Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Arco. Madrid, 2001.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Routledge. Londres, 1994.

Bocanera, Jorge, "Julio Cortázar, el sueño y la vigilia". 1984. *Documento 106 de la carpeta 68 del Fondo Julio Cortázar* del Centre de Recherches Latinoamericaines de la Universidad de Poitiers.

Bourdieu, Pierre. "Dialogo a propósito de la historia cultural". Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n° 59. 86-93. 1985. También en: Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura. N°47. 41-58. 2001.

Brathwaite, Edgwar. *Contradictory Omens. Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*. Savacou Publications. Kingston, 1985.

Bravo, M. "Tratamiento del tiempo en los relatos de Julio Cortázar". Universite Michel de Montaigne. N°2. 1991-1992. [Biblioteca Alain Sicard].

Breton, André. "Du Surréalisme en ses oeuvres vives" (1953). En: *Manifestes du Surréalisme*. Gallimard. París, 1988.

Broyard, Anatole. "A Portrait of a Hipster". Partisan Review, 15. 721-26. January-June, 1948.

Buber, Martin. *Caminos de utopía*, Fondo de Cultura Económica. México, 1955.

Buber, Martin. *Between Man and Man*. McMillan. Nueva York, 1971.

Bueno, Martín. "Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina" en Mazzotti, J. A.; Y Cevallos, J (COORDS.) *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. 21-36. Asociación internacional de peruanistas. Filadelfia, 1996.

Buganza, Jacob. "La Otredad o Alteridad en el Descubrimiento de America y la Vigencia de la Utopia Lascasiana". En Razón y Palabra, Revista electrónica en América Latina especializada en comunicación. Vol. 11. N° 54, diciembre-enero, 2006/7. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Estado de México, México, 2007.

Bugos Debray, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Siglo XXI. México, 2007.

Caillois, Roger. *Teoría de los juegos*. Seix Barral. Barcelona, 1958.

Caldwell, Hansonia L. "African American Music. 1619 A Cronology". Ikor Communications, inc. Los Angeles, 1995.

Camerotto, Silvia. "Contrapuntos literarios. El jazz y Cortázar o viceversa". 2008.
<http://desibilabis.blogspot.com.es/2008/01/contrapuntos-literarios-el-jazz-y.html>

Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". En: Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Arco. Madrid, 2001.

Castro-Gómez, Santiago. *Crítica de la razón latinoamericana*. Puvill Libros. Barcelona, 1996.

Castro-gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Miguel Ángel Porrúa. México, 1998.

Castro Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo, "La experiencia de la des(re)territorialización: globalización de lo local, localización de lo global". En: Castro-gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Miguel Ángel Porrúa. México, 1998.

Castro Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo, "Manifiesto inaugural del Grupo latinoamericano de Estudios Subalternos". En: Castro-gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Miguel Ángel Porrúa. México, 1998. B.

Castro Gómez, Santiago, "Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón". En: Castro-gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Miguel Ángel Porrúa. México, 1998.

Cerutti Guldberg, Horacio. *Filosofar desde nuestra América. Ensayo problematizador de su modus operandi*, Miguel Ángel Porrúa – CCYDEL – UNAM, México. 2000.

Chesnel, Jacques. "La présence du jazz dans l'oeuvre de Julio Cortázar". [Entrevista]. *Le fantastique du quotidien et le jazz*. Liens, Février, 1977.

Clifford, Geertz. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, 1992.

Cocteau, Jean. *Opio: diario de una desintoxicación*. Ulises. Madrid, 1931.

Colás, Santiago, "Of Creole Symtoms, Cuban Fantasies and other Latin American Postcolonial Ideologies". PMLA (mayo) 382-396. 1995.

Coltrane, Alice interview by Rivelli, Pauline in: *Giants of Black Music*. 122-123. Da Capo Press. March 21, Boston, 1980.

Cooper, Jerome. Citado en: Valerie Wilmer, *As Serious As Your Life: The Story of the New Jazz (1977)*. Pluto Press. London, 1987.

Cornejo Polar, Antonio. "Mestizaje, transculturación, heterogeneidad". En: Memorias de JALLA. Tucumán 1995. Proyecto "Tucumán en los Andes". Coord. Ricardo Kaliman. Tucumán, 1997. También en:
[http://www.academia.edu/7366536/Antonio_cornejo_polar_mestizaje_transculturacion_heterogeneidad] [Julio, 2016].

Cornejo Polar, A. "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas". Revista Iberoamericana, 180, 341- 344. 1997.

Denis, Julio. "Rimbaud", *Huella*, 1, 30. Buenos Aires, 1941. En: Alazraki, Jaime. *Julio Cortázar. Obra crítica. Vol. 2*. Alfaguara. Madrid, 1994.

Cortázar, "Muerte de Antonin Artaud" 1948. En: Alazraki, Jaime. *Julio Cortázar. Obra crítica. Vol. 2*. Alfaguara. Madrid, 1994. 151-155.

Cortázar, Julio. "Elogio del jazz. Carta enguantada a Daniel Devoto", *9 Artes*, nº4, Buenos Aires, abril, 1949. En: *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras completas:VI*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2006.

Cortázar, Julio. *Los reyes*. Gulab y Aldabahor. Buenos Aires, 1949.

Cortázar, Julio. "Situación de la novela", *Cuadernos Americanos*. IX, 4. Julio-agosto. México, 1950.

Cortázar, Julio. *Bestiario*. Alfaguara. Madrid, 1951.

Cortázar, Julio. *Las armas secretas*. Editorial sudamericana. Buenos Aires, 1959.

Cortázar, Julio. *Los premios*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1960.

Cortázar, Julio entrevistado por Schneider, Luís Mario. "Julio Cortázar, exiliado vocacional". Revista de la UNAM. Octubre, 1961.
[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8170/public/8170-13568-1-PB.pdf].

Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Minotauro editorial. Buenos Aires, 1962.

Cortázar, Julio, "Algunos aspectos del cuento", *Casa de las Américas*. 15-16. Página 3. La Habana, 1962. En: Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar. Obra crítica/3*. Alfaguara. Madrid, 1994.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1963.

Cortázar, Julio. "Para llegar a Lezama Lima". En *La vuelta al día en ochenta mundos, I y II*. Siglo XXI. México, 1967.

Cortázar, Julio. "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano". Carta a Roberto Fernández Retamar, publicada en *Revista de Casa de las Américas*, Cuba, 1967. En: Cortázar, Julio. *Último round, II*. Siglo XXI. México, 1969.

Cortázar, Julio. *62/ Modelo para armar*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1968.

- Cortázar, Julio, "Planta baja". En *Último round*. Siglo XXI. México, 1969.
- Cortázar, Julio. *Último round*. Debate. Madrid, 1992.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Diez años de la revista "Casa de las Américas"*. Nº 60, La Habana, julio, 1970.
- Cortázar, Julio. *Pameos y Meopas*. Ocnos. Barcelona, 1971.
- Cortázar, Julio. *Prosa del observatorio*. Editorial Lumen, Barcelona, 1973.
- Julio Cortázar. *La entrevista perdida*. (TVE). Ediciones Sudestada. 1977.
- Julio Cortázar. *El último adiós*. Producciones sudestada. Buenos Aires, 1983.
- Cortázar, Julio. "Sobre literatura fantástica". En *La isla final*. Ultramar. Barcelona, 1983.
- Cortázar, Julio y Dunlop, Carol. *Los autonautas de la cosmopista*. Muchnick Editores. Barcelona, 1983.
- Cortázar, Julio. *Nicaragua tan violentamente dulce*. Muchnik. Barcelona, 1984.
- Cortázar, Julio. *Argentina: años de alambradas culturales*. Muchnik Editores. Buenos Aires, 1984. B
- Cortázar, Julio. "Realidad y literatura en América Latina". En: Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar. Obra crítica. Vol. 3*. Alfaguara. Madrid, 1994.
- Cortázar, Julio. *Enrique Wernicke: El señor cisne*. Los anales de Buenos Aires. 1/ 10/ 1947. en Alazraki, 1994.
- Cortázar, Julio, "Sobre puentes y caminos". 1980. En: Yurkievich, Saúl y Anchieri, Gladis. *Julio Cortázar. Obras completas VI, Obra crítica*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2006.
- Cortázar, Julio. "Una muerte monstruosa". Yurkievich, Saúl y Anchieri, Gladis. *Julio Cortázar. Obras completas VI, Obra crítica*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2006.
- Álvarez Garriga, Carles. *Julio Cortázar. Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Alfaguara. Madrid, 2013.
- Cortázar, Julio. *Cartas extraídas del libro Fervor de la Argentina de Roberto Fernández Retamar*. Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1993.
- Cortázar, Julio. En *Obras completas IV. Poesía y poética, "Poemas sueltos", In memoriam Giesecking*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2005.

Cortázar, Julio. En Obras completas IV. *Poesía y poética*, "Salvo el crepúsculo", *Para escuchar con audífonos*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2005.

Cortázar, Julio. *Prosa en el observatorio*. Lumen. Barcelona, 1972.

Antonio Crespo. *Confieso que he vivido y otras entrevistas*.

[<http://www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/jazz/swing.aspx?l=1>].

[septiembre,2016].

Curutchet, Juan Carlos. *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Editora Nacional. Madrid, 1972.

Curutchet, Juan Carlos. "Los novelistas son como buitres (Entrevista con Mario Vargas Llosa)". En *Margen*, 1. 11. París, 1966.

Deleuze, Gilles y Parnet, Claude, *Diálogos*. Editorial Pre-textos. Madrid, 1980.

Derrida, Jacques. *Writing on Difference*. University Press of Chicago, 1978.

Dolphy, Eric. En: Levin's, Robert. *Liner notes to Eric Dolphy In Europe, Vol I*. Prestige 7304, 2009.

Douglass, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglass*. Oxford University Press. Oxford, New York, 1845-1999.

Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. Dover Publications. New York, 1903-1994.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Seix Barral. Barcelona, 1962.

Ehrmann, Jacques. "Homo Ludens Revised". En: *Game, Play, Literature*. Beacon Press, 1968.

Ellington, Duke. "Duke Says Swing Is Stagnant" *Down Beat* 2, February, 1939. 16-17. Reprinted in Mark Tucker, ed. *The Duke Ellington Reader*. Oxford University Press. New York, 1993.

Ellington, Duke. "Swing Is My Beat", *Listen*, IV\12, October 1944. Reprinted in Mark Tucker, ed. *The Duke Ellington Reader*. Oxford University Press. New York, 1993.

Esteban, Ángel. "El sonido y el color como salvedad a la insuficiencia del lenguaje en Bécquer, y sus correspondencias en José Martí". Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo". Tarazona y Veruela. Septiembre, 1992.

Esteban, Ángel, *Literatura hispanoamericana. Introducción y antología de textos*. Editorial Comares. Granada, 2003.

Fabián, Johannes. *Time and The Other: How Anthropology Makes Its Object*. Columbia University Press. Nueva York, 1983.

Fanon, Frantz. *Black Skin White Masks*. Grove Press, Inc. New York, 1952.

Fernández Retamar, Roberto. *Calibán. Apuntes sobre la cultura de Nuestra América*. Editorial La Pléyade. Buenos Aires, 1973.

Follari, Roberto. *Notas de clase. Teoría de la comunicación*. FLACSO. Quito, 2009.

Foster, H. Wakefield "Jazz Musicians and South Slavic Oral Epic Bards". *Oral Tradition* 19. 155-176. 2004. [www.oraltradition.org] [septiembre, 2016]

Franco, Jean. "Un retrato". *Revista de crítica cultural*, N° 11. 18-21. Santiago de Chile, 1995.

Fuentes, Carlos. "Rayuela: la novela como caja de Pandora". *Mundo Nuevo*. N° 9. 67-69. Marzo 1967, París.

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortin. México, 1969.

Fuentes, Carlos: *Luis Buñuel: el cine como libertad*, Turia, revista cultural. N° 26, 139-153. 1993.

Fuentes, Carlos. *En esto creo*. Seix Barral. México, 2002.

Gabbard, Krin. *Black magic: White Hollywood and African American culture*. Rutgers University Press. Ne Brunswick, New Jersey, London, 2004.

Galardy, Anubys. "Entrevista a Julio Cortázar". *Granma* el 14/2/84.

Galper, Hal. "The Oral Tradition" 2012. [<http://www.halgalper.com/articles/the-oral-tradition/>]. [septiembre, 2016].

García Cancini. *Cortázar, una antropología poética*. Nova. Argentina. 1968.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. México, 1990.

García Canclini. *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1982, y La Habana, Casa de las Américas, 1982, Traducción al inglés en la Universidad de Austin, Texas, con el título *Transforming Modernity. Popular Culture*. Texas-México, 1993.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Piados. Madrid, 1996.

García Cerdán, Andrés. "La poesía de Julio Cortázar. Discurso del no método. Método del no discurso". *Cartaphilus*, revista de investigación y crítica estética. N° 5. 44-57. 2009.

García Flores, Margarita. Entrevista, "Siete respuestas de... Julio Cortázar". *Revista de la Universidad de México*. N° 7. Marzo 1967.

García Márquez, G. En: *Casa de las Américas*, número de homenaje, pág. 94. En: Álvarez Garriga, 2013.

Gary Giddens and Kendrick Simmons'. *Video documentary Celebrating Bird*. Sony Video Software, 1987.

Gillespie, Dizzy. *To Be, or Not... to Bop: Memoirs*. Double-Day. New York, 1979.

Gillespie, Dizzy. Interview by Mike Longo. September 1974. "Diz to Put Bop Touch to More Standard Tunes". *Down Beat*, March 11, N.3. 1949.

Giménez, Gilberto. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, México 2003.

Gitler, Ira. *Swing to bop: an Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*. Oxford University Press. New York, 1985.

Goialde Palacios, Patricio: "Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar". En *490 Musiker*. N° 17. 2010.

González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar* [entrev.]. Edhasa. Barcelona, 1978.

González Bermejo y Cortázar. *Revelaciones de un cronopio: Conversaciones con Cortázar*. Contrapunto. Buenos Aires, 1986.

González Bermejo, E., "Julio Cortázar, una apuesta a lo imposible". En: González Bermejo, E., *Cosas de escritores*. Biblioteca de Marcha. Montevideo, 1971.

González Echevarría, Roberto. "Los Reyes: Cortázar y su mitología de la escritura". En: Pedro Lastra editor, *Julio Cortázar: el escritor y la crítica*. Pp. 71-77. Taurus. Madrid, 1981.

González Riquelme, Andrés. "La máquina musical en "El perseguidor" de Julio Cortázar". *Acta literaria* N°28. Pp. 33-44. Universidad de Concepción. Santiago de Chile, 2003.

Gridley, Mark. *Why Sociolinguistics? Jazz Styles*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall. New Jersey, 1978.

Guha, Ranajit. "On some Aspects of the historiography of Colonial India", en Ranajit, Guha y Gayatri, Spivak Chakravorty (eds.) *Selected Subalter Studies*. Oxford University Press. New York, 1988.

Guha, Ranajit. "Preface". En Guha, Ranajit / Spivak, Gayatri (eds.). *Selected Subaltern Studies*. Oxford University Press. New York, 1988.

Guha, Ranajit. "The Small Voice of History". En: *Sualtern Studies*. Vol IX. New Delhi / Bombay / Calcuta. Oxford University Press. 1996.

Guerrero Martinheitz, Hugo [entrev.] "La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas". En: Siete Días, Buenos Aires, diciembre de 1973.

Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*. Vol. II. Taurus. Madrid, 1987.

Hall, Stuart. "Estudios culturales: dos paradigmas". En: Hueso Húmero. Nº 19. Lima, 1984.

Harss, Luis y Dohmann, Barbara. *Los nuestros*. Editorial sudamericana. Buenos Aires, 1966.

Harss, Luis. *Julio Cortázar, o la cachetada metafísica*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1972.

Hentoff, Nat. *Jazz is*. Limelight Editions. New York, 1976.

Hjelmslev, Louis. *Prolegomena to a Theory of Language*. University of Wisconsin Press. 1961.

de la Hoz, Pedro. "Una banda sonora para Julio Cortázar". En Granma. 4.9.14. [<http://www.granma.cu/cultura/2014-09-04/una-banda-sonora-para-juliocortazar>]. [septiembre, 2016].

Huizinga, Johan. *Homo Ludens, A Study of the Play Element in Culture*. Beacon Press. Boston, 1955.

Hume, Peter. *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean 1492-1797*. London. Routledge, 1986.

Jackson, Irene, V. "More tan dancing. Essays on AfroAmerican music and musicians" Prepared under the auspices of the Center of Ethnic music, Howard University. Greenwood Press. Westport, Connecticut. London, England. 1985.

Kandinsky, Wassily. "Uber die Formfrage", en Chipp, *Theories of Modern Art*. Berkeley, University of California Press. Revised edition. June 13, 1984.

- Kanev, Venko. "Hostilidades identitarias: el Yo frente al Otro". En: *La utopía mestiza. Reflexión sobre sincretismo y multiculturalismo en la cultura latinoamericana*. Maryse Renaud coordinadora. Pp. 187-199. Centre de Recherches Latinoamericines/ Archivos. Université de Poitiers. CNRS. 2007.
- Keating, Bernie. *"Music: Then and Now"*. Authr House. Indiana, 2011.
- Kerouac, Jack. "Essential of Spontaneous Prose" (1953). En: *The Portable Beat Reader*, ed., Ann Charters, Viking. New York, 1992.
- King, Richard H. *Civil Rights and the Idea of Freedom*. Oxford University Press. 1992.
- King, Martin Luther Jr. *Where Do We Go from Here?* Beacon. Boston, 1968.
- Lartigue, Pierre. *Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue*. En Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar, mundos y modos*. Editorial Legasa. Buenos Aires, 1987.
- Levine, Lawrence W. "Jazz and American Culture". *The Journal of American Folklore*, vol. 102, nº 403. Pp. 6-22. University of Illinois Press. American Folklore Society. 1989.
- Levin and J. Wilson, "No Bop Roots in Jazz: Parker," *Down Beat*, September 9, 1949.
- Levy-Strauss. *El pensamiento salvaje*. Fondo de cultura económica. México, 1964.
- Lincoln, Abbey. "Racial Prejudice in Jazz", Part II" *Down Beat*. March 29, 1962.
- Loyola, Hernan. *El jazz en Cortázar: la discada del Club de la Serpiente*. Revista Litteratre d'América. N. 41-42. Roma. 21.12.1979.
- Luna, Rafael. *Cortázar y el jazz*. Revista de la Universidad de México. Nº 60. 2005.
- Malcolm X. En: Frank Kofsky, *John Coltrane and the Revolution of the 1960s*. Pathfinder Press. Nueva York, 1998.
- Maravall Casesnoves, José Antonio. "Utopismo y primitivismo en Las Casas". En: *Revista de Occidente*, No. 141. 1974.
- Marshall, Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI. Madrid, 1988.
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili ed. Barcelona, 1987.
- Martin, *Humanism and its Aftermath: The Shared Fate of Deconstruction and Politics*. New Jersey, Humanities Press, 1995.

Matamoro, Blas. "Julio Cortázar: obras". En: *Lecturas americanas. Segunda serie (1990-2004)*. Ediciones Cultura Hispánica Madrid, 1990.

Mattelart, Armand. *Historia de las teorías de la comunicación*. Paidós editorial. Barcelona, 1997.

Megill, David, W. and Megill, Donald D. *The Musical Substance of Jazz*. Coast Community College District. 2005.
[http://moodle2.coastlinelive.com/mml/topic/topicsSearch_detail.php?id=50]. [septiembre, 2016].

Mingus, Charles. *The Clown*. Liner notes . Atlantic Jazz. February 13,1957.

Mingus, Charles. *Triumph of the Underdog*, Director: Don McGlynn, Shanachie Entertainment, Winter Moon Productions and Jazz Workshop Inc.; produced by Don McGlynn, Sue Mingus.1997.

Montiel Álvarez, Teresa: "La génesis que hizo al Jazz icono musical". Publicado el 17 de marzo de 2015 en Mito, Revista Cultural. N°19. Marzo, 2015. [<http://revistamito.com/la-genesis-que-hizo-al-jazz-icono-musical/>]. [septiembre, 2016].

Cameron McCarthy y Greg Dimitriadis. "The Work of Art in the Postcolonial Imagination," En: *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*. 59-74. Vol. 21. N° 21. University of Illinois, 2000.
[<http://dx.doi.org/10.1080/01596300050005501>]. [Julio 2016].

Cameron Mccarthy and Greg Dimitriadis, "Art and the postcolonial imagination: rethinking the institutionalization of the third world aesthetic and theory". En: *Ariel: A Review of International English Literature*". N° 31. 1-2. Pp. 231-254. Department of English University of Calgary. 2000.

McGowan, James. *Understanding Jazz Styles Through Sociolinguistic Models. Discourses in Music*. Volume 4 Number 1. Faculty of Music Library. University of Toronto, fall 2002.
[<http://library.music.utoronto.ca/discourses-in-music/v4n1a1.html>]. [septiembre, 2016].

Mato, Daniel. "Introducción". En: *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. CLACSO, Buenos Aires. 2001.

Maultsby, Portia K. "West African Influences and Retentions in U.S. Black Music: A Sociocultural Study". En: Jackson, Irene. *More than Dancing: Essays of Afro-American Music and Musicians*. Editado por Jackson, Irene, V. 9-25. Greenwood. Westport, Conn.,1985.

Mazman, Alper. *Jazz talks: representations & selfrepresentations of African American music and its musicians from bebop to free jazz*. PhD Thesis, University of Nottingham, 2009.

Melucci, Alberto. *Challenging Codes. Collective Action in the Information Age*. Cambridge University Press. 2001.

Mendieta, Eduardo. "Modernidad, posmodernidad y poscolonialidad: una búsqueda esperanzadora del tiempo". En: Castro-gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Miguel Ángel Porrúa. México, 1998.

Mezzrow, Mezz and Wolfe, Bernard. *The Really the Blues*. Citadel Press. Chicago, 1946.

En *The darck side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Arbor. University of Michigan Press, 1995.

Mignolo, Walter. "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área". En: Revista Iberoamericana 176-177. 1996.

Mignolo, Walter. "Are subaltern studies postmodern or poscolonial? The politics and sensibilities of geo-cultural locations". En disposition. 217-228. N° 46 (1996) B.

Mignolo, Walter. "Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina", pp. 31-58. En: Castro-gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Miguel Ángel Porrúa. México, 1998.

Mignolo, Walter. "La razón poscolonial: herencias coloniales y teorías poscoloniales". En: de Toro, Alfonso. (ed.) *Posmodernidad y poscolonialidad. breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Vervuert. Frankfurt. 2007.

Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinkin*. Editado por Princeton University Press, Berkeley 1999.

Milá, Mercedes. Entrevista realizada en 1983 a Julio Cortázar en el programa "Buenas noches".TVE.[http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=123684]. [mayo, 2015].

Mingus, Charles. Linear notes to *Charles Mingus, Blues and Roots*. Atlantic 7567-81336-2. February 4.1959.

Momaday, N. Scott. *The Way to Rainy Mountain*. University of New Mexico Press. 1976.

Moore-Gilbert, Bart. *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*. Verso. Londres, 1997.

Moraña, Mabel. "El boom del subalterno". En: Castro-gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Miguel Ángel Porrúa. México, 1998.

Moreiras, Alberto. "Restitution and Appropriation in Latinoamericanism". En: *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 1. pp.1- 43. Minneápolis, 1995.

Moreiras, Alberto. "Fragmentos globales: latinoamericanismo de segundo orden". En: Castro-gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Miguel Ángel Porrúa. México, 1998.

Mutis, Álvaro. "La celebración imposible". *El País*, 12 octubre 2002. [http://elpais.com/diario/2002/10/12/opinion/1034373608_850215.html]. [Noviembre, 2016].

Nelson, Emmanuel S. "James Baldwin's Vision of Otherness and Community, " *Melus*, Vol. 10, Nº. 2. Department of English, University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio, Summer 1983.

Gérard de Nerval, *Aurelia ou le rêve et la vie*. Paris, Lettres Modernes, 1965.

Novalis, *Gérmenes o fragmentos*. Versión de J. Gebser. México, 1942.

Ortiz M. Walton, *Music: Black White and Blue*. William Morrow. New York, 1972.

Oviedo, José Miguel. "Otros lados de Cortázar (s/Octaedro)". *Caretas*. Nº508, Lima, 22 de julio de 1975.

Padgen, Anthony. *The Fall of Natural Man. The American Indian and the Origin of comparative Ethnology*. Cambridge University Press. Cambridge, 1982.

Palacio Campos, José. *A la sombra de Cortázar*. Artefacto. 2014. [<http://artefacto2011.blogspot.com.es/2014/03/proyecto-abierto-la-sombra-de-cortazar.html>]. [septiembre, 2016].

Panish, Jon. *The Color of Jazz: Race and Representation in Postwar American Culture*. University Press of Mississippi, 1997.

Pascual, José María, "La creación artística de vanguardia según Theodore Adorno". 16 de febrero 2015. Revista online Iculture [<http://iculture.es/la-creacion-artistica-musical-de-vanguardia-segun-theodor-adorno/>]. [julio 2016].

- Pasolini, P. *Las bellas banderas*. Planeta. Barcelona, 1982.
- Peyrats Lasuén, Pilar. *Jazzuela. Julio Cortázar y el jazz*. Satélite K. Barcelona, 2011.
- Picon Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*. Gredos. Madrid, 1975.
- Picon Garfield, Evelyn. *Entrevista Cortázar por Cortázar*. Universidad Veracruzana. Veracruz, 1978.
- Plutarco, *Obras morales y de costumbres. (Moralia)*. Editorial Gredos. Madrid. 1992.
- Prakash, Gyan. "Introduction". En: *After Colonialism. Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Princenton University Press, 1995.
- Prego Gadea, Omar. *La fascinación de las palabras, conversaciones con Julio Cortázar*. Muchnik. Barcelona, 1985.
- Prego Gadea, Omar. *Cortázar por Cortázar. La fascinación de las palabras*. Alfaguara. Buenos Aires, 1997.
- Pulido, Genara. "Aportaciones teóricas de los estudios culturales latinoamericanos". Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, N° 3. pp 53-69. 2010 . [http://www.452f.com/pdf/numero03/03_452f_completo.pdf]. [diciembre, 2016].
- Quijada, Mónica. "Sobre el origen y difusión del nombre "América Latina" (o una variación heterodoxa en torno al tema de la construcción social de la verdad)". En: *Revista de Indias*, VOL. LVIII, núm. 214. Pp. 595-615. Centro de Estudios Históricos, CSIC. 1998
- Raymond, Robert. *Black Star in the Wind*. MacGibbon and Kee. London, 1960.
- Richard, Nelly, *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y política/s*. Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989.
- Richard, Nelly, "Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural". En: Castro-gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Miguel Ángel Porrúa. México, 1998.
- Richard, Nelly. "Globalización académica, estudios culturales y latinoamericanos". En: *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas..* Mato, Daniel. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Pp: 455-470, Argentina. 2005. [<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Richard.rtf>]. [julio 2016].
- Richard, N. Albert. "The Jazz-Blues Motif in James Baldwin's Sonny's Blues, In: *College Literature*, Vol. 11, No. 2, 1984.

Roach, Hildred. *Black American Music: Past and Present*. Review of Hildred Roach's, 2nd ed., Malabar, Florida: Krieger Publishing Company, 1992, in Sonneck Society Bulletin, Spring, 1994.

Rodríguez, Ileana. "Hegemonía y dominio: subalteridad, un significado flotante". pp. 31-58. En: Castro-gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Miguel Ángel Porrúa. México, 1998.

Rodríguez-Casante, Francisco. *Hibridación y heterogeneidad en la modernidad latinoamericana: la perspectiva de los estudios culturales*. [http://www.unistrada.it/docenti/3/MaterialeDidattico/2012/3/Rodriguez%20Casante%20Hibridacion%20y%20heterogeneidad%20.pdf]. [Julio, 2016]

Rodríguez Villafuerte, Beatriz "El encuentro con el otro: historia de expansión y conquista". En: La palabra y el hombre, n°120, Universidad de Veracruzana, Xalapa, 2001.

Rollins, Sonny. En: Gitler, Ira. *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*. 303. Oxford: Oxford University Press, 1987,

Russell, Ross. *Bird Lives!: The High life and Hard Times of Charlie (Yardbird) Parker*. Charter House. New York, 1973.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. Alfred Knopf. Nueva York, 1993.

Sales, Grover. Quoted in T. J. Anderson, III, "Body and Soul: Kaufman's Golden Sardine", *African American Review*, Vol. 3-4, No. 2, 329-346. 2000.

Saloy, Mona Lisa. "African American Oral Traditions in Louisiana" Publicado en Louisiana Folk Life, 1998. [http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles_Essays/creole_art_african_am_oral.html]. [septiembre, 2016].

Sánchez Ruíz, Enrique. "La política de las categorías de análisis: mitos y realidades sobre la globalización, la integración y las identidades". Mimeo. Guadalajara, 2005.

Sartre, Jean Paul. *Orphénoir, preface to Antologie de la Nouvelle poésie nègre et malgache*. París. Presses Universitaires de France, 1948.

Saul, Scott. *Freedom is, Freedom Ain't*. Harvard University Press. 2005.

Savery, Pancho "Baldwin, Bebop, and Sonny's Blues" p. 170-171. En: *Understanding Others: Cultural and Cross-Cultural Studies and the Teaching of Literature*, eds. Joseph Trimmer and Tilly Warnock Urbana, IL: NCTE, 1992.

Schmuder, Héctor. *Rayuela, juicio a la literatura*. Fonfo de Cultura Económica de España. Madrid, 2014.

Sciolla, Loredana. *Identitá*. Rosemberg & Sellier. Torino. 1983.

Scott de Cortázar, María. "Mi hijo Julio Cortázar". En *Atlántida*, pág. 68. Buenos Aires, mayo, 1970

Scott, Saul. *Freedom is Freedom Ain't*. Paperblack. Harvard University Press, 2003.

Shafer, J. P. *Los puentes de Cortázar*. Fondo Nacional de las Artes. Nuevo hacer Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1995.

Shapin, Steven; Schaffer, A. *Social history of truth: civility and science in seventeenth-century England*. Chicago University Press. Chicago, 1994.

Shepp Archie, in Valerie Wilmer, *As Serious As Your Life: John Coltrane and Beyond*, New York, Serpent's Tail, 1980.

Shohat, Ella. "Notes on the Postcolonial". *Social Text*. 31-32. 1992.

Sidran, Ben. *Black talk: How the Music of Black America Created a Radical Alternative to the Values of Western Literary Tradition*. Holt, Reinhart & Winston. New York, Chicago, San Francisco, 1971.

Sicard, Alain. Entrevista a Julio Cortázar. Poitiers, 28/2/1979. Audiovisual sin editar; en Fondo Cortázar de la Universidad de Poitiers, Francia.

Sicard, Alain. "Apuntes sobre el desencuentro en la obra de Julio Cortázar". La Licorne. N. 60. Poitiers, 2002.

Spellman, A. B. *Four Lives in the Bebop Business*. Pantheon Books. New York, 1966.

Sola, Graciela de. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Sudamericana. Buenos Aires, 1968.

Soler Serrano, Joaquín. *Cortázar entrevistado*. Programa "A fondo" de TVE. 1977.

Sosnowski, Saúl. *Cortázar crítico: la razón del deseo*. University of Maryland. College Park. 1996.

[http://www.academia.edu/10818556/_Cort%C3%A1zar_cr%C3%ADtico_la_raz%C3%B3n_del_deseo_][septiembre, 2016].

Sosnowski, Saúl. "Julio Cortázar, una búsqueda mítica". La Opinión. Buenos Aires, 1974.

Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar. Obra crítica. VOL. III*. Alfaguara. Madrid, 1994.

Steele, Shelby. "Ralph Ellison's Blues" in *Journal of Black Studies*, Vol. 7, No. 2, *Modern Black Literature*, December, 1976.

Subirats, Eduardo. *El continente vacío: la conquista del nuevo mundo y la conciencia moderna*. México. Siglo XXI, 1994.

Suzuki, Daisetz T. *The Essentials of Zen Buddhism*. Editado e introducido por Bernard Phillips. New York. E. P. Dutton, 1962.

Schmidt, Friedhelm. "¿Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturación?" En: *Nuevo Texto Crítico*. 193-199. Año VII, Número 14/15, Julio 1994-Junio 1995.

Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar. Obra crítica. Vol.3*. Alfaguara. Madrid, 1994.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" 66-111. En: Williams, Patrick/Chrisman Laura. *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*. Columbia University Press. New York, 1994.

Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*. Verso. London, 1992.

Tagore, Rabindranath. *Ciclo de la primavera*. Traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez. Losada. Buenos Aires, 1982.

Teitelboim, V.. En: *De/ sobre Julio Cortázar*. En Fondo Editorial Casa de las Américas, número homenaje a Julio Cortázar. Editado por Xenia Reloba. La Habana, 2014.

Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la sociedad de masas*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 1998.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. (traducción de Flora Botton). Siglo XXI. México, 2003.

Torres Caicedo, José María, "Las dos Américas". *El Correo de Ultramar*. París. 15 de febrero de 1857.

Townsend, Peter. *Jazz in American Culture*. Edinburgh University Press. 2000.

Tracey, Steven C., *Langson Hughes and the blues*. Urbana and Chicago. University of Illinois Press, 1988.

Tucker, Mark (ed.): *The Duke Ellington Reader*, New York 1993. Reprint, from: *Clipper*, 23.Nov.1923.

Rafael, Vicente. "The Cultures of Area Studies in the United States". En: *Social Text*, 41 (Invierno 1994), 91-111.

A.Uslar Pietri. "El mestizaje y el Nuevo Mundo". *Revista de Occidente*. N° 49, 1967. 13-29. *La otra América*. Alianza editorial. Madrid, 1974.

Valenzuela, Luisa. *Entrecruzamientos. Cortázar-Fuentes. Fuentes-Cortázar*. Alfaguara. México D.F. - Buenos Aires, 2014.

Verlaine, Paúl. (1884). En: *Fiestas galantes*. Traducción de Manuel Machado. Renacimiento. Sevilla, 2007.

Vidal, Hernán. "The Concept of Colonial and Postcolonial Discourse. A Perspective from Literary Criticism". En: *Latin American Research Review* 3. 112-119.1993.

Wade, Peter. *Race and Ethnicity in Latin America*. Pluto Press. London, Sterling, Virginia, 1997.

Walde, Erna von der, "Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad". Pp. 123-147. En: Castro-gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Miguel Ángel Porrúa. México, 1998.

Wallerstein, Immanuel. *Unthinking Social Science. The Limits of Nineteenth- Century Paradigms*. Polity Press. Cambridge, 1991.

Wallerstein, Enmanuel. "Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-system" En Mike Featherstone, *The global culture*. Sage Publications. London, 1992.

Weber, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Península. Madrid, 1984.

Weinreich, Regina. *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac: A Study of the Fiction, Carbondale*. Southern Illinois UNiversity Press, 1997.

Wilmer, Valerie. *As Serious As Your Life*. Quartet Books. London, 1977.

Wilson, Olly. "Black Music as an Art Form". *Black Music Research Journal*, Vol. 3 (1983), pp. 1-22. Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.
[<http://www.jstor.org/stable/779487>]. [septiembre, 2016].

Wilson, Olly. "The significance of the relationship between Afro-American music and West African music". 1974. *The Black Perspective in Music. Music Research Journal*, Vol. 2 (1983). Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.

Wilson, Olly. "The association of movement and music as a manifestation of a black conceptual approach to music making". 98-105. En: *International Musicological Society*

Report of the Twelfth Congress. Daniel Hertz and Bonnie Wade, editors. Basel: Barenreiter Kassel, 1981.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus.* Kegal Paul Editor. Londres, 1922.

Woolf, Virginia. *Diario de una escritora.* Sur. Buenos Aires, 1954.

Yúdice, George. “La globalización y el expediente de la cultura”, RELEA. N° 10, CIPOST. Caracas, 2000.

Yúdice, George. “Contrapunteo estadounidense/ latinoamericano de los estudios culturales”. En Daniel Mato editor. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder.* CLACSO Y CEAP, FACES. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2000. B.

Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar. Obra crítica. VOL. I.* Alfaguara. Madrid, 1994.

Zabala, Lauro. *La tendencia transdisciplinar en los estudios culturales.* Revista de la Facultad de Humanidades, N°.14,2001, págs. 23-30.

[<http://www.uam.mx/difusion/revista/mar2002/zavala.pdf>]. [Septiembre, 2016].

Zamora, Lois Parkinson/ Wendy B, Faris (eds.) *Magical realism. Theory, History, Community.* Duke University Press. Durham, 1995.

Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología.* Siglo XXI. México, 1992.