LA MÚSICA DE JAZZ EN *EL PERSEGUIDOR* Y EN *RAYUELA*

Mercedes SERNA ARNAIZ
Universidad de Barcelona
ORCID: 0000-0003-2385-0043

I

Resumen:
En el presente ensayo, ponemos en relación la poética y teoría de la novela de Julio Cortázar con su pasión por la música de jazz. El creador y el intérprete se fusionan tanto en el jazz como en la tercera parte de *Rayuela*. Asimismo, el lenguaje inventivo une esta parte de *Rayuela* y el carácter de dicha música. Cortázar plantea la idea de la multiplicidad como el valor literario más actual y moderno: el hipertexto.

Palabras clave:
jazz, *Rayuela*, *La vuelta al día en ochenta mundos*; *El perseguidor;* takes

Abstract:
This essay relates the poetics and theory of Julio Cortázar's novels with his passion for jazz music. The creator and the performer merge both in jazz and in the third part of *Rayuela*. Similarly, inventive language unites this part of *Rayuela* and the character of this musical genre. The essay underlines the idea of multiplicity as the most current and modern literary value: the hypertext

Key words: jazz, *Rayuela*, *La vuelta al día en ochenta mundos*; *El perseguidor;* takes

Introducción

Julio Cortázar sigue siendo el escritor argentino más significativo, después de Borges, aunque hubiera nacido en Bruselas. Vino al mundo al iniciarse la Primera Guerra Mundial y es coetáneo de los grandes nombres del jazz como Charlie Parker o Dizzie Gillespie. En sintonía con las letras del jazz, vivió también él en el desarraigo, en la hibridez, en la realidad del ser escindido entre

Europa y América. Pero precisamente es su cosmopolitismo (Bruselas, París, Buenos Aires…) lo que también le liga al jazz.

Cortázar asumirá en sus textos la rebeldía de la música de jazz, la cual se presenta, caprichosa, simple y popular, como un antídoto frente a la música pomposa e inflada que primaba en las primeras décadas del siglo en Europa, con Wagner a la cabeza. Y tanto la escritura cortazariana como la música de jazz reflejarán y expresarán el dolor de una comunidad en los márgenes.

En una entrevista con Omar Prego, Cortázar afirmó que había empezado a escuchar música de jazz a través de la radio, entre 1928 y 1929, y que había descubierto «ese fenómeno maravilloso que constituye su esencia: la improvisación». (Prego, 1985, 170).

Según la biografía escrita por Miguel Herráez, Cortázar conoció el estilo de jazz en su adolescencia: «Tendría catorce años cuando oí a Jelly Roll Morton y luego a Red Nichols. Pero al oír al Louis Armstrong noté la diferencia» (Herráez, 2001, 75).

Escuchó los primeros discos de jazz producidos por conjuntos norteamericanos en la Argentina de los años 20. En 1925 llegó a Buenos Aires el conjunto de jazz de Harry Kosarin y los primeros programas de radio exclusivamente de jazz se iniciaron en los años 30.

Su primer libro de sonetos, *Presencia*, se publicó en 1938, bajo el seudónimo de Julio Denis. Dedicó uno de sus poemas a la música de jazz:

> Jazz
>
> 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.
>
> Que 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, 2005, 54)

«Jazz» es un soneto que canta a la expresividad, la audacia o la experimentación, cualidades propias de dicha música, pero, paradójicamente, lo hace envuelto en una rigurosa medida

académica y formal.

El primer cuarteto trata del diseño dibujado en una tela, tal vez una sombra, o un barco o una vela de cera. La música es como una vela que alumbra una sombra; el jazz alumbra la verdad. En el segundo cuarteto, el poeta se refiere a la liberación formal y estética de dicha música y a la liberación histórica, la del esclavo negro. En los tercetos, la voz poética pide ser bebida por la música de jazz y liberarse del dolor desde el dolor. De esta manera, la trompeta se figura una boca de cobre y aluminio. Los «manes» hacen referencia a las almas de los familiares muertos en la costumbre romana, al culto a los muertos.

En una entrevista realizada por Elena Poniatowska, Cortázar confiesa que fueron estos años, desde el 37 hasta el 44, en que ejerció como profesor en Bolívar y en Chivilcoy, unos años de soledad:

> Fueron mis años de mayor soledad. Fui un erudito, toda mi información libresca fue de esos años, mis experiencias fueron siempre literarias. Vivía lo que leía, no vivía la vida. Leí millares de libros encerrado en la pensión: estudié, traduje. Descubrí a los demás solo muy tarde (Cortázar, 1975, 27-36).

Cortázar relaciona esa libertad mental con el surrealismo y el jazz, a pesar de que en *Rayuela* criticará al surrealismo porque no ha llegado al fondo de la cuestión, porque ha partido del lenguaje para cambiar la realidad, en vez de partir de la realidad para cambiar el lenguaje:

> Y entonces como el surrealismo me había atraído mucho y yo estaba muy metido en la lectura de los autores como Breton, Crevel y Aragón (los dos primeros surrealistas), el jazz me daba a mí el equivalente surrealista en la música, esa música que no necesitaba de una partitura» (Prego, 1997, 274).

En el soneto analizado más arriba, Cortázar destaca del jazz la sutileza y la incertidumbre. La voz del cantante de jazz se describe como una tela que teje. El argentino se refiere al reverso de la tela. Esta es su gran preocupación estética: ofrecer al lector «el otro lado», y alcanzará dicho objetivo en *Rayuela*, en la parte donde expone su concepto de novela, a través de Morelli. La extrema generosidad de Cortázar radica en esa tercera parte, donde abiertamente confiesa y expone al lector sus preocupaciones.

Marta López ha estudiado las cartas que Cortázar envió desde Chivilcoy a su amiga Mercedes Arias, profesora de inglés en el Colegio Nacional de Bolívar. En ellas hay muchas referencias al jazz. En una carta con fecha de 1939 le confiesa:

> ¡Gracias por *Rocking Chair*! Ya la sé de memoria, cosa sorprendente, porque jamás puedo recordar una letra -los

> atardeceres de Chivilcoy me han sorprendido más de una vez compitiendo con Hoagy Carmichael. Todavía no he comprado nuevos discos de jazz, salvo uno de la orquesta negra de Spike Hughes, que es excelente. Se llama «Air in D. Flat» y «Sweet Sorrows Blues». (Cortázar,19https://www.academia.edu/11871457/A_Lucienne_C_de_Duprat_ENERO_de_1940_en_Buenos_Aires_Muy_apreciada_se%C3%B1ora_y_amiga).

El creador y el intérprete se fusionan en la tercera parte de *Rayuela,* siguiendo la música de jazz. Asimismo, el lenguaje inventivo une esta parte de la novela con el carácter de la música de jazz. La originalidad de *Rayuela* radica en que en ella se fusionan el escritor creador y el crítico literario.

En un ensayo inédito encontrado en los papeles de Mercedes Arias, Cortázar trata sobre la soledad de la música:

> El jazz -el creado por los negros, y único que merece tal nombre- ha evitado con ingenuidad maravillosa el terrible azar que, a pesar de todas las probidades interpretativas, se juega en los teclados del mundo. Los «jazzmen» negros no llegaron a plantearse la cuestión que yo he querido analizar; la tenían resuelta de antemano con ignorante sabiduría. Entre ellos no hay autores y ejecutantes, músicos e intérpretes. Todos ellos son músicos. No tratan de ejecutar creaciones ajenas; apoyan su orquesta sobre una melodía y un ritmo conocidos, y crean, libremente, su música. (…) porque en el corazón de los negros y de los que, a pesar de la pigmentación, sentimos el jazz como legítima vivencia estética, late a cada instante una nueva música nacida de la jubilosa matriz del viejo tema (Domínguez, 1992, 59).

El perseguidor, *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Rayuela* son tres obras de Cortázar marcadas por el jazz. Eso no quiere decir que el tema no esté en toda su producción literaria. El escritor incorpora el jazz a su propia vida y a su obra, es la música que existencialmente más le representa, aunque reconozca que no es la de más alta calidad.

El perseguidor, en palabras del propio autor, es un esbozo de lo que luego sería *Rayuela*, novela donde pone en práctica la teoría literaria que aprende a partir de la música y del propio relato:

> Hacia el año 56 escribí *El perseguidor* y no me di cuenta –no me podía dar cuenta en ese momento- de que lo que estaba escribiendo ahí era ya un esbozo de lo que luego sería *Rayuela* (…) 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, 1980, 20).

El texto, como sabemos, está inspirado en la vida de Charlie Parker, compositor estadounidense y uno de los más importantes saxofonistas de la historia del jazz. Bruno es el narrador de *El perseguidor*, un crítico de jazz sudamericano que se solidariza con Johnny y que describe el tiempo mental y la vida mediocre del saxofonista. Johnny Carter persigue otra forma de hacer música, fuera de la norma tradicional. Se trata de un texto metaliterario en el sentido de que hay una búsqueda estética literaria y musical.

Los protagonistas de *El perseguidor* y de *Rayuela* tienen mucho en común. Son hombres derrotados, fracasados, personajes de búsqueda muy influidos por el jazz. La obsesión de Horacio Oliveira, sobre todo durante su estancia en París, es la búsqueda de la autenticidad. Es un ser que va tras algo que no encuentra, pero con un terrible lastre: es ya un hombre marcado, temeroso, reconcentrado y solitario. Su falta de acción y su incomunicación hacen fracasar también a la Maga. A su regreso a Buenos Aires la ve personificada en Talita. La desgana de Horacio (como la del protagonista de *La náusea*) destruye la personalidad de sus posibles amadas.

Cortázar dice que ya con *El perseguidor* comenzó a abordar un problema de tipo existencial y humano que se amplificó sobre todo en *Rayuela*. Cortázar, al leer la biografía del músico Charlie Parker, quiso recrear el mundo de la literatura con base en otra manifestación artística para abrir las secuencias narrativas entre el tiempo cronológico y el íntimo. Pretendió liberarse de la estructura cerrada que había creado en su producción anterior y lo hizo tomando como base la música de jazz.

Rayuela

Como sabemos bien, en la primera parte, «Del lado de allá», se narra la estancia en París de Horacio Oliveira, la formación de un club, las relaciones del protagonista Oliveira con la Maga y la muerte de Rocamadour. Trata, en su lectura superficial, de la historia amorosa de esta pareja vista desde el recuerdo y marcada por la bohemia, el «amor fou» surrealista. En la segunda parte, «Del lado de acá», Oliveira regresa a Buenos Aires, vuelve a establecer relaciones con una antigua novia, Gekrepten, y convive con Traveler y Talita. Estos dos últimos trabajan en un circo y luego en un manicomio. La tercera parte recoge un material heterogéneo, una serie de textos atribuidos a un tal Morelli. Esta parte ha sido la más criticada por su dispersión. Hay reflexiones autocríticas y en ella el autor propone perspectivas insólitas. Es la parte más intelectualizada, más metaliteraria. En estas reflexiones sobre la literatura, el autor busca una obra abierta, no convencional, libre, una novela que ayude a crear la realidad, a inventar el mundo y reinventar la vida a cada instante.

Rayuela propone el nacimiento de una concepción novelística nueva. Se postula como una crítica analítica y un manifiesto literario. El autor preconiza una transformación radical

de los modos novelescos y para ello revisa la historia reciente de la novela, descalificándola para exigir la instauración de una estética transgresiva. Cortázar subordina la estética a una presentación que la trascienda, poniéndola al servicio de una búsqueda integral del hombre. La novela es también una indagación moral. Busca una poética que sea expresión, a través de la palabra, de la totalidad del hombre.

En *Rayuela*, Oliveira, la Maga, Ronald, Perico y los demás miembros del Club de la serpiente son amantes de la música de jazz y comentan piezas de Dizzy Gillespie, Bessie Smith o Lester Young. El jazz ya no está representado, en *Rayuela*, en un único protagonista, sino que forma parte de la base estructural de la novela por cuanto esta se va a conformar a partir de las partituras de dicha música.

La mayor presencia del jazz en *Rayuela* se da en los capítulos del 10 al 17. En ellos se narran los encuentros del grupo de amigos del Club de la Serpiente, los cuales se reúnen para escuchar jazz, comentar las letras de las canciones y dejarse llevar por el blues, el swing o el bebop, al tiempo que teorizan o reflexionan sobre el particular. Se trata de comentarios entre amigos en torno a esa música, pero no en calidad de especialistas, como el mismo Cortázar reconocía, irónicamente, años después. De esta manera, en *La vuelta al día en ochenta mundos,* escribió que fue penoso para él darse cuenta de que sus personajes, Oliveira, Babs o Ronald, no habían sabido gran cosa de lo que estaban escuchando.

Rayuela hay que entenderla como una biblioteca andante y es por lo que, en el tema que nos ocupa, aparece todo un catálogo de músicos y piezas de jazz que va escuchando el grupo de amigos en las reuniones del Club, como un momento de liberación, y otras que surgen del recuerdo. Sin pretender abarcar la totalidad de los músicos que se citan en la obra, anotamos los más importantes o significativos:

- Louis Armstrong, «Satchmo» (1901-1971): Cortázar cita un concierto que tuvo lugar en el Théâtre des Champs-Élysées, en 1952. «Don´t play me cheap»; «Mahogany Hall Stomp». Cortázar llama a Louis Armstrong enormísimo cronopio.
- Sidney Bechet (1897-1958), saxofonista y clarinetista soprano.
- Leon Bix Beiderbecke (1903-1931), trompetista blanco. Una leyenda. Película biográfica «Bix: an interpretation of a legend», de 1994. «I'm coming Virginia».
- William Lee Conley, «Big Bill Broonzy» (1897-1958), cantante y guitarrista de blues. «See, see, rider». Sobre su voz bronca, el collage, las dimensiones inconciliables, contra cualquier coagulación demasiado brusca de la realidad.
- Benny Carter (1907-2003), saxofonista y compositor. Importante en el desarrollo del estilo swing para big-band. Tema «Blue Interlude».
- John Coltrane (1926-1967), saxofonista, soprano y tenor. Muy imitado en las posibilidades técnicas instrumentales del saxofón y en las técnicas de improvisación.

- Champion Jack Dupree (1910-1992), pianista, guitarrista, cantante de blues. Boxeador profesional. «Junker's Blues».
- Se dice en Rayuela: «Era sencillo pensar que quizá eso que llamaban la realidad merecía la frase despectiva del Duke, «It don't mean a thing if it ain't got that swing». (Rayuela, 1994, 195)
- Stan Getz (1927-1995), saxofonista, tenor. Swing, samba y Bossa-nova.
- Dizzy Gillespie (1917-1993), trompetista y cantante. Estilo de grandes contrastes, dramáticos y cambios de intensidad: «Gregorovius le acarició el pelo, y la Maga agachó la cabeza, ya está, pensó Oliveira, renunciando a seguir los juegos de Dizzy Gillespie sin red en el trapecio más alto, ya está, tenía que ser. … Te voy a tener que romper la cara, Osip Gregorovius, pobre amigo mío. Sin ganas, sin lástima, como eso que está soplando Dizzy, sin lástima, sin ganas» (Rayuela, 1994, 177).
- Eddie Lang (1902-1933), guitarrista y contrabajista. Jazz en solitario. «Dos muertos se batían fraternalmente, ovillándose y desentendiéndose. Bix y Eddie Lang jugaban con la pelota…se batían guitarra contra corneta, gin contra mala suerte, el jazz». (Rayuela, 1994, 169)
- Oscar Peterson (1925-2007), pianista.
- Bessie Smith (1895-1937), cantante de jazz-blues. Describe la voz de Bessie en «Empty Bed Blues».
- Lester Young (1909-1959), saxofonista tenor. Uno de los músicos de jazz más influyentes. (Rayuela, 1994, 171-172)

Las vidas o acciones de los personajes de *Rayuela* están guiadas por todos estos músicos o melodías. Son descripciones impresionistas. Con mucha frecuencia, las relaciones triangulares entre Gregorovius, la Maga y Horacio están sugeridas a través de las piezas o temas que nombran:

> Babs había tomado tantos trenes en la vida, le gustaba viajar en tren si al final había algún amigo esperándola, si Ronald le pasaba la mano por la cadera, dulcemente como ahora, dibujándole la música en la piel. Two-seventeen'll bring her back some day, por supuesto algún día otro tren la traería de vuelta, pero quién sabe si Jelly Roll iba a estar en ese andén, en ese piano, en esa hora en que había cantado los blues de Mamie Desdume, la lluvia sobre una claraboya de París a la una de la madrugada, los pies mojados y la puta que murmura If you can't give a dollar, gimme a lousy dime, Babs había dicho cosas así en Cincinnati, todas las mujeres habían dicho cosas así alguna vez en alguna parte, hasta en las camas de los reyes… (Cortázar, 1994, 200)

Oliveira deambula, erráticamente, por París y luego por Buenos Aires, desconfía de las convenciones, del orden estipulado,

busca otra cosa: el jazz es metáfora de la búsqueda de Cortázar, tanto humana como literaria, pues dicho género musical propuso un camino más libre e improvisado: «el jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burlaaduanas, algo que corre y se difunde (….)» (Cortázar, 1994, 204).

Aparece un tema connatural a la novela del boom y a *Rayuela* que es la búsqueda de lo absoluto, a través, en el caso de la obra cortazariana, de la música. Johnny Carter, de *El perseguidor*, y Oliveira, de *Rayuela*, se presentan en el límite de la realidad buscando el encuentro total con el absoluto, a través de la aventura única e insólita que nunca se repetirá de igual modo. Oliveira, como Johnny, va dando pasos improvisados, deambula continuamente.

Cortázar ha dicho: «Cuando pensé el libro estaba obsesionado con la idea del mandala, en parte porque había estado leyendo muchas obras de la religión tibetana. Además, había visitado la India, donde pude ver cantidad de mandalas hindúes y japoneses». (Harss, 1966, 266)

Escribir, señala en su novela principal, «es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose» (Cortázar, 1994, 564). Escribir a jirones, a impulsos, por bloques, con ritmo. Las rayuelas tienen un remoto origen místico y religioso. El juego se menciona en la novela. El mandala o la rayuela están dibujadas en muchos lugares: en el manicomio, en el circo, en un ojo, en un orificio; es la posibilidad que tiene el hombre de subir al cielo. El centro del mandala es la última casilla con la que sueña la Maga, donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites. El texto más importante al respecto es el capítulo 36: en el camión de la policía, junto a los vagabundos y pederastas, Horacio ha bajado a lo más profundo del pozo y ve ya que el camino del cielo es el del juego infantil (Cortázar, 1994, 367).

Fusión del jazz en **Rayuela**

Hay un tema común en *Rayuela* y en las letras del jazz que es, como mencionamos más arriba, el del desarraigo. En la novela cortazariana se dibuja Argentina de forma dramática por la falta de un pasado. Mientras naciones como México o Perú pudieron paliar esta orfandad, por el peso de sus civilizaciones pasadas, la pampa queda de la misma forma que estaba cuando llegaron los inmigrantes al muelle de la Plata. No se sienten ni europeos, ni indígenas. Según el ensayista argentino Héctor Álvarez Murena, en *El pecado original de Argentina*, existen dos tipos fundamentales de ciudadanos: uno es el que persiste en asirse fuertemente a la tierra; el otro es el que intenta por todos los medios seguir conectado con Europa. La inmigración masiva acentuó el problema y como consecuencia los dos arquetipos. Se agudiza el desarraigo y la sociedad sigue siendo un conglomerado de conciencias con lazos en dos continentes. De una pequeña población en el siglo XIX, se convierte en pocos decenios en la urbe más grande del suelo hispánico.

Horacio Oliveira representa ese desarraigo. Se encierra en Buenos Aires, cuando decide que la aventura francesa tiene que ocultarla como una metáfora, y se niega rotundamente a contar sus peripecias a sus amigos. Horacio, que había abandonado su país por razones personales y sociales, ahora se ve obligado, por puro albedrío o por expulsión, a enfrentarse de nuevo a una realidad también adversa. Para Horacio, Buenos Aires no es más que una inmensa pantomima o una cárcel simbolizadas por un circo y una institución mental. Ni por cambio de administración del loquero, ni por posible trueque del gobierno en el país (rebelión militar argentina) la intrahistoria porteña varía.

Esta soledad viene atenuada en el caso de Horacio Oliveira por la comprensión de otro ser paralelo, Morelli, y, en el caso de Cortázar, por la confianza en el lector. La mayoría de las veces a este último le queda sólo el lector como meta de comunicación. El autor debe procurar estar en el mismo tiempo que el lector, a su altura y en su mundo. Lo que persigue Cortázar es poner al lector en contacto directo y que este contribuya a dar una dimensión completa de los seres que deambulan por la novela.

Y si una sesión de jazz requiere de la participación de varios músicos, en *Rayuela* estos se asimilarán al lector, al cual se le requiere que abandone la lectura tradicional de *Rayuela* para convertirse en un cómplice capaz de improvisar, salirse de sí mismo, combinar estilos, posibilidades, o saltar de un capítulo a otro sin orden preestablecido. Como el mismo autor indica:

> Mi trabajo de escritor se da de una manera en donde hay una especie de ritmo, que no tiene nada que ver con la rima y las aliteraciones, no. Es una especie de latido, de swing, como dirían los hombres de jazz, una especie de ritmo que, si no está en lo que yo hago, es para mí la prueba de que no sirve (Herráez, 2001, 56).

A Cortázar le interesa el jazz como metáfora también de su escritura porque el jazz tiene tres elementos esenciales que el argentino incorporará: el swing o ritmo, la improvisación o libertad creativa y vital, y la gestación de un estilo literario, inclasificable por sus cualidades personales, que en la música hace referencia a la creación individual en el momento de la ejecución.

Cortázar afirmó que el jazz le había enseñado cierto swing presente en su estilo, le había orientado a escribir sus cuentos con la misma espontaneidad de improvisación con el que un jazzista enfrenta un take (Crespo, 2016, https://www.march.es/es/coleccion/biblioteca-julio-cortazar?l=1).

Se pregunta en *Rayuela*:

> ¿Por qué escribo esto? 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 este ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere decirse) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el swing, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese swing en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso. Así por la escritura bajo el volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro, sea lo que sea. (Cortázar, 1994, 564)

El jazz como liberación e invención de un tiempo: multiplicidad de tiempos

En *El perseguidor*, Johnny vive una vida dramática, llena de desgracias y carencias, sin infraestructura, pero la música le lleva a un tiempo paralelo, distinto al real. Lo que más le interesa del jazz es la multiplicidad de tiempos entrelazados, las infinitas posibilidades a partir de la improvisación. Su famosa y repetida frase, «esto ya lo toqué mañana» (Cortázar, 2003, 227), es una forma de definir el movimiento de los acordes improvisados del jazz, el take que se libera de la nota musical básica, con una perspectiva al futuro, para volver a ella misma.

En *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar improvisa sobre una estructura rítmica construida al azar, al tiempo que inventa mundos nuevos y reinventa los propios. En la introducción, señala que gracias al jazzista Lester Young ha modificado el nombre del libro de Julio Verne, le ha dado esa libertad. Confiesa haber escrito *La vuelta al día en ochenta mundos* a la manera del jazzista, a la manera del bebop, esto es, en el estilo desarrollado por Charlie Parker, Dizzy Gillespie o Thelonious Monk, vinculando temas disonantes a través de melodías cargadas de saltos bruscos, además de aceleración rítmica»[1]. De aquí viene la estructura del collage, una pluralidad

[1] Véase el estudio de Elizabeth Sánchez Garay, «Formas narrativas en la narrativa de Cortázar», en Julio Cortázar, *Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, coordinadores Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus de Monterrey y Miguel Ángel Porrúa, librero-editor. México, 2012.

dinámica de textos, disonancias y giros temáticos, una construcción hecha a base de retazos que exigen creatividad y un concepto lúdico.

Algunos capítulos de *La vuelta al día en ochenta mundos* están dedicados a Thelonious Monk y a Louis Armstrong y nos recuerdan ciertos poemas modernistas sinestésicos cuando describe la música que sale de la trompeta del enormísimo cronopio (Cortázar, 1978, 13): «como las cintas habladas de la boca de los santos primitivos, en el aire se dibuja su caliente escritura amarilla….» (Cortázar, 1978, 17).

En *La vuelta al día en ochenta mundos,* se habla del concierto que, en marzo de 1966, dio en Ginebra Thelonious Monk (Cortázar, 1978, 23-28), de Charles Rouse y de la pieza de Pannonica, cuyo nombre hace referencia a la baronesa en cuya casa murieron algunos jazzistas famosos como Charlie Parker.

En el texto «Melancolía de las maletas», de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar trata sobre los takes, esto es, las sucesivas grabaciones de un mismo tema durante una sesión. El disco definitivo incluye el mejor take y los otros se archivan o destruyen:

> Extraño poder del disco, que puede abrirnos la puerta del taller del artista, dejarnos asistir a sus avances, a sus caídas. ¿Cuántos takes habrá del mundo? El editado, éste, no tiene por qué ser el mejor (…) Cortázar, 1978, 171).

Y continúa:

> En el take la creación incluye su propia crítica y por eso se interrumpe muchas veces para volver a recomenzar. Lo mejor de la literatura es siempre «take», riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante, del amor, con lo que entraña de pérdida sensible pero a la vez con ese compromiso total que en otro plano da al teatro su inconquistable imperfección frente al perfecto cine. Yo no quisiera escribir más que takes (Cortázar, 1978, 172).

En una entrevista con Evelyn Picon Garfield, ya confiesa el escritor argentino que escribe como si fuera un take (Picon, 1978, 130). Pero Cortázar no elige el mejor take sino el más satisfactorio, esto es, el que incluye su propia crítica y que se interrumpe para recomenzar. Los takes abren la puerta al taller del artista. Ahí se describen sus fracasos, intentos y experimentos. La espontaneidad e improvisación son características esenciales de la poética cortazariana y de ahí ese sorprendente inicio de *Rayuela* que nos introduce de golpe en medio de la corriente. Es un comienzo anticlásico. Cortázar aplica las teorías que uno de los personajes del relato, Morelli -su alter ego- preconiza, y escribe y defiende una novela cuya estructura sea flexible, vital, no mecánica, no causal. Al autor le interesa romper planos, siguiendo el patrón del fraseo del jazz basado sobre todo en la improvisación.

El tablero de direcciones está en analogía con la cadencia del jazz, a modo de una «jam session» que busca explorar nuevos caminos, que busca sonidos por medio de la espontaneidad melódica, de melodías-palabras libremente inestables. La novela es música en sí misma: swing, improvisación, aceleración, pausa, reflexión, acción y cambios rápidos y caóticos. *Rayuela,* como la música de jazz, se opone a la narrativa tradicional, a las fórmulas codificadas por la historia de la literatura. Así se indica en el capítulo 79, en una «nota pedantísima de Morelli: «Intentar el 'roman comique' en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible». (Cortázar, 1995, 559)

Y en esa antropofanía abrió camino la novela de Joyce, pues se postulaba contra la novela realista, psicológica y de caracteres. *Ulysses* era una novela de fragmentos que pretendía destruir la psicología tradicional. *Ulysses* y *Rayuela* son novelas no anecdóticas, no psicológicas; son novelas teogónicas en las que cabe todo y de ahí las múltiples lecturas que no son más que las propuestas combinatorias del tablero inicial de lecturas, las posibilidades de juego infinitas borgianas.

Pero no se pueden pulverizar las formas canónicas del quehacer literario sin conquistar la lengua. Tal pretensión exige un profundo conocimiento del lenguaje y de las formas narrativas. Se pulveriza, sí, pero desde las reglas de juego.

El objetivo es estar descolocado en la escritura y en el mundo. Escribo desde un intersticio, confiesa Cortázar, o desde el otro lado, señalará García Márquez, y como antes había hecho Borges al lanzar la idea del lector tenebroso. Se buscan las fisuras, la realidad fragmentada del mundo, la multiplicidad, el reverso del tapiz: el caos ordenado borgiano.

Estilo y lenguaje cortazarianos

Cortázar imita el estilo del jazz a través de diversas técnicas como el flujo de conciencia, las notas falsas, el trabajo con los distintos ángulos del lenguaje, las divagaciones o los diálogos absurdos o truncados:

> Y así va el mundo y el jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, salta barreras, burla aduanas, algo que corre y se difunde y esta noche en Viena está cantando Ella Fitzgerald mientras en París Kenny Clarke inaugura una cave y en Perpignan brincan los dedos de Oscar Peterson, y Satchmo por todas partes con el don de ubicuidad que le ha prestado el Señor, en Birmingham, en Varsovia, en Milán, en Buenos Aires, en Ginebra, en el mundo entero, es inevitable, 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, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica… (Cortázar, 1995, 204).

Se trata de la capacidad de trascender lo que se da y llevarlo al límite, tanto en la música de jazz como en el lenguaje. Charlie Parker se inventa algo nuevo a partir de una pieza de la big band inglesa, «Cherokee», y lo cambia y reproduce improvisando. Se inventa algo nuevo, fuerza la realidad, el lenguaje, y así crea algo mejor.

Un buen escritor sabe que no puede ser revolucionario si no cambia, primero, el lenguaje. Muchos son los capítulos de *Rayuela* que disciernen sobre el particular, con temas como los problemas del surrealismo (capítulo 99), las limitaciones del lenguaje (capítulos 109, 69, 68, 15, 77, 75) o la necesidad de arremeter contra las costumbres lingüísticas y las convenciones literarias (capítulos 77, 68).

La descripción que se hace del estilo de Johnny en *El perseguidor* se puede aplicar al de la escritura cortazariana:

> Hasta su estilo, lo más auténtico en él, ese estilo que merece nombres absurdos sin necesitar de ninguno, prueba que el arte de Johnny no es una sustitución ni una completación. Johnny ha abandonado el lenguaje hot más o menos corriente hasta hace diez años, porque ese lenguaje eróticamente 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 (…). (Cortázar, 2003, 241-242)

Y prosigue:

> Este jazz desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo por decirlo así, donde la música queda en absoluta libertad. (Cortázar, 2003, 242)

Se trata de la búsqueda de un lenguaje más allá de la gramática, de la academia, del orden, centrado en la improvisación. Todo ello tiene que ver con el deseo de cambio en la transmisión de las historias. Se pretenden borrar las barreras del tiempo y el espacio, del ayer y del hoy, y mostrar otras realidades donde no hay finales resueltos. Es el signo de la literatura de todos estos años -grupo fundado por Queneau, Oulipo, Calvino o Parra-, con el objetivo de crear una literatura de la incomodidad. Se trata de partir de la idea de la multiplicidad como el valor literario más actual y moderno, el hipertexto (Barthes, Foucault), eso es, la narración como red de conexiones entre los hechos; enlaces que hacen referencia a otros lugares y en los que contribuye el azar, los saltos, la información no

lineal, los fragmentos, la polisemia y polifonía de voces para crear la obra en movimiento.

BIBLIOGRAFÍA

CORTÁZAR, Julio, «La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas», en Entrevista con Elena Poniatowska, *Revista Plural*, 44 (mayo 1975), 27-36.

CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI editores, 1978, 2 vols.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 1994.

CORTÁZAR, Julio, *El perseguidor*, en *Cuentos completos*, I, (1947-1966), Madrid, 2003.

CORTÁZAR, Julio, *Poesía y poética,* en *Obras completas*, IV, edición de Saúl Yurkievich, con la colaboración de Geadis Anchieri, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.

CORTÁZAR, Julio, *Cartas (1937-1963),* edición de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara,

19https://www.academia.edu/11871457/A_Lucienne_C_de_Duprat_ENERO_de_1940_en_Buenos_Aires_Muy_apreciada_se%C3%B1ora_y_amiga

CRESPO Antonio, *Confieso que he vivido y otras entrevistas*, 2016, https://www.march.es/es/coleccion/biblioteca-julio-cortazar?l=1).

DOMÍNGUEZ, Mignon, *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

HARSS, Luis: «Julio Cortázar o la cachetada metafísica», en *Los nuestros,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

HERRÁEZ, Miguel, *Julio Cortázar, El otro lado de las cosas*, Barcelona, editorial Ronsel, 2003.

LÓPEZ LESPADA, Marta, «Jazz poema de Julio Cortázar», en *Revista de literatura hispanoamericana,* número 36, 1998.

MAIRE, José Luis, *El jazz en la obra de Cortázar*, noviembre de 2013.

PICÓN GARFIELD, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*, Veracruz, Universidad veracruzana, 1978.

PREGO GADEA, Omar, *Cortázar por Cortázar. La fascinación de las palabras,* Buenos Aires, Alfaguara, 1997.

SÁNCHEZ GARAY, Elizabeth, «Formas narrativas en la narrativa de Cortázar», en *Julio Cortázar, Perspectivas críticas. Ensayos inéditos,* Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, coordinadores Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus de Monterrey y Miguel Ángel Porrúa, librero-editor. México, 2012.