

Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar

(Swinging words. Jazz music in the work of Julio Cortázar)

Goialde Palacios, Patricio
Musikene. Miramar Jauregia. Miraconcha, 48.
20007 Donostia – San Sebastián
pgoyalde@musikene.net

BIBLID [1137-4470 (2010), 17; 483-496]

Recep.: 04.12.2009
Acep.: 15.09.2010

Este artículo estudia la presencia de la música de jazz en la obra del escritor argentino Julio Cortázar, ya que ésta constituye uno de los referentes culturales más importantes de sus escritos, de manera especial, de algunos cuentos y novelas, como El perseguidor y Rayuela.

Palabras Clave: Jazz. Literatura. Cortázar. El perseguidor. Rayuela.

Artikulu honetan, jazz-musikak Julio Cortázar idazle argentinarraren obran duen presentzia jorratzen da; izan ere, jazz-musika erreferente kultural garrantzitsuenetako bat da Cortázarren idaztuetan, batez ere zenbait ipuin eta nobeletan: El perseguidor eta Rayuela lanetan, esaterako.

Giltza-Hitzak: Jazza. Literatura. Cortázar. El perseguidor. Rayuela.

Cet article analyse la présence de la musique de jazz dans l'œuvre de l'écrivain argentin Julio Cortázar, vu qu'elle constitue l'une des références culturelles les plus importantes dans ces textes et tout spécialement dans certains de ses contes et romans, comme El perseguidor et Rayuela.

Mots Clés : Jazz. Littérature. Cortázar. El perseguidor. Rayuela.

La música de jazz es una de las referencias culturales constantes que cualquier lector encuentra en la obra del escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984). En efecto, muchos de los personajes de su ficción escuchan jazz, discuten sobre el valor de las diferentes épocas e intérpretes, asocian esta música a sus sentimientos amorosos y nostálgicos, y llegan a convertirla en intermediaria de la búsqueda de otra realidad, del absoluto inalcanzable que persiguen; así ocurre de manera especial en *El perseguidor*, un relato protagonizado precisamente por un músico de jazz¹. En su obra ensayística, y en las extensas entrevistas que concedió, Cortázar señala conexiones entre el jazz y la literatura, entre el *swing* y el ritmo de sus relatos, entre la improvisación y la escritura automática de los surrealistas, llegando a propugnar, por analogía con la música de jazz, toda una teoría de la escritura. En fin, en su vida fue un melómano, cuya discoteca de música clásica y de jazz era motivo de admiración y de asombro para sus visitantes y, asimismo, un músico aficionado que tocó diversos instrumentos, sobre todo la trompeta (González Bermejo, 1978 : 107). Por todo ello, si existe un autor en las letras hispánicas cuyos libros pueden ser asociados a la música de jazz, ése es Julio Cortázar.

Su obra admite muchas lecturas y, de hecho, la crítica ha propuesto numerosísimas interpretaciones de la misma, partiendo de diferentes metodologías y llegando a conclusiones bien diversas; a nuestro entender, sea cual sea la orientación que se pretenda tomar, la explicación de la carga culturalista que atraviesa todos sus textos es una de las tareas que puede arrojar una cierta luz interpretativa de sus escritos. Entre las diversas posibilidades que ofrece su obra –por ejemplo, la pintura, la fotografía, el teatro y el cine podrían ser códigos referenciales directos de relatos como *Fin de etapa*, *Las babas del diablo*, *Instrucciones para John Howell* y *Queremos tanto a Glenda*– hemos optado por la música, y dentro de ella por el jazz, ya que es una presencia constante desde su primer libro de sonetos de 1938, en el que ya un poema se titula *Jazz*, hasta las desaforadas discusiones que esta música provoca en los miembros del Club de la Serpiente de *Rayuela*, sin olvidar el Johnny Carter de *El perseguidor* o sus crónicas entusiastas de conciertos de Louis Armstrong o Thelonious Monk, en *La vuelta al día en ochenta mundos*.

1. Entre los personajes aficionados al jazz de sus relatos recordamos a Raimundo Velloz de “Mudanza”; al protagonista de *Carta a una señorita en París*; a Mauricio de *Relato con un fondo de agua*; a Javier de *Las caras de la medalla*; a Mauricio y Vera de *Vientos alisios*; al narrador de *Silvia* y al de *Orientación de los gatos*. Entre los personajes de sus novelas, sin entrar en *Rayuela*, el protagonista del *Diario de Andrés Fava* escucha jazz clásico (79); Andrés, en el *Libro de Manuel*, manifiesta su eclecticismo al mezclar la escucha de Jelly Roll Morton con Stockhausen (322). En su obra teatral y poética también encontramos referencias a la música de jazz: en la acotación que precede al texto radiofónico *Adiós, Robinson*, el autor sugiere al realizador que el motivo musical podría ser “Solitude”, de Duke Ellington; en *Salvo el crepúsculo* se mencionan entre otros a Big Bill Broonzy (53), Satchmo (99, 113, 114 y 326), Baden Powell (282), Gerry Mulligan (285), Thelonious Monk (287), Max Roach (288) y Benny Goodman (324).

1. LA MÚSICA DE JAZZ Y SUS ANALOGÍAS CON EL PROCESO DE LA ESCRITURA

Ya en un texto del año 1941, Cortázar habla de la “lección del jazz”, al considerar que ésta es la única música que logra la superación de las barreras entre el intérprete y el receptor: a diferencia de la poesía, en la que el obstáculo entre el poema y el lector es el lenguaje, o de la música clásica, en la que se interpone la interpretación de un ejecutante, el jazz es la única música, según Cortázar, en la que no existe la mediación del intérprete, en la que no hay una división clara entre autores e instrumentistas; todos los jazzistas crean música en el momento de la interpretación, puesto que toman un punto de partida conocido y desarrollan siempre, a partir de él y por medio de la improvisación, un nuevo tema (Domínguez, 1992 : 292-295). Esta visión un tanto idealizada de la improvisación en la música de jazz, que se encuentra en este temprano texto, se repetirá, incluso amplificada, en varias de sus obras posteriores y declaraciones, en las que el jazz aparecerá como un modelo ideal para la escritura y como un intercesor hacia una realidad diferente, como un camino de apertura hacia lo absoluto².

Cortázar señala con acierto que el elemento diferenciador del jazz, en relación con otras músicas como la clásica o el tango, es la improvisación, que se constituye como un componente fundamental sin el que no puede hablarse propiamente de música de jazz. En efecto, los intérpretes de este género musical parten de una melodía y una armonía dadas para construir, a partir de ahí, un solo improvisado que no se repite en las diferentes ocasiones en las que se interpreta el mismo tema. Esto se comprueba, de acuerdo a lo señalado por Cortázar, al escuchar las diferentes tomas de una misma canción (*takes*), realizadas por los músicos en una sesión de grabación: el resultado es diferente en cada caso, pudiendo darse en ocasiones ese momento mágico e inexplicable de perfecta conjunción, que ejerce sobre el escritor una gran atracción (Prego, 1985 : 163-164).

Según el escritor argentino, escuchando las sucesivas grabaciones de un tema, “se descubre el laboratorio central del jazz”: no se trata de un ensayo para mejorar lo anterior, sino de tocar cada vez de forma diferente, arriesgando para llegar a momentos de absoluta perfección. Lo mejor de la literatura, según Cortázar, es siempre *take*, es decir, el proceso de escritura no se puede concebir sin un riesgo en la ejecución, sin ese margen de peligro que implica la aceptación de su posible imperfección, que a su vez es la condición para la conquista de los momentos absolutos. “Yo no quisiera escribir más que *takes*”, afirma de forma concluyente en *Último round* (309).

2. A nuestro entender, Cortázar idealiza la improvisación de este tipo de música. Efectivamente, como todo intérprete de jazz conoce, la improvisación tiene un componente de momentaneidad irreplicable, pero también conlleva un aprendizaje previo, en el que el instrumentista estudia los pasajes armónicos, los solos realizados por otros músicos, aprende clichés que luego, posiblemente alterados, aparecerán en sus improvisaciones, etc. En otras palabras, la idea de la inspiración total, en la que el músico inventa todo lo que toca, debe ser matizada, pues en parte el improvisador jazzístico no hace sino ordenar de formas diferentes materiales estudiados y aprendidos previamente. La capacidad de presentar de manera variada este lenguaje musical propio y el riesgo que implica realizarlo siempre de forma diversa, con músicos diferentes, constituye una aproximación más ajustada al concepto de improvisación, que la ilusión de la absoluta inspiración que parece proponer Cortázar.

Esta teoría del proceso de la escritura es, en cierta medida, deudora del surrealismo y de la escritura automática propugnada por este movimiento. La obra de Cortázar no está realizada bajo los dictados de la inspiración absoluta y del libre fluir de la conciencia, como proponían los representantes del movimiento surrealista; sólo algunos de sus textos, por ejemplo los monólogos de Persio en *Los premios*, podrían responder en parte a esos condicionantes. A pesar de ello, la libertad en la construcción de sus novelas (recuérdense, a modo de ejemplos, el famoso “Tablero de Dirección” de *Rayuela* o la singular estructura de *62 Modelo para armar*), la reivindicación de una prosa poética y de la fusión entre la novela y el poema (véase su ensayo *Teoría del túnel*) o la amalgama de géneros presente en sus libros misceláneos (*La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round*) sí son respuestas a la llamada surrealista a escribir de otra manera, más allá de lo fijado y esperado.

En sus comentarios sobre las relaciones entre la música y la literatura, Cortázar establece una correspondencia y un paralelismo entre la escritura automática, entendida como la “gran ambición del surrealismo en literatura”, y la improvisación jazzística, ya que ambas propugnan “una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido sino que nace de las profundidades” (González Bermejo, 1978 : 105). Por lo tanto, según el escritor rioplatense, el jazz sería el equivalente al surrealismo en la música, en realidad, la única música surrealista (Prego, 1985 : 164).

De este modo, y según Cortázar, la improvisación jazzística es un modelo para la escritura, pues partiendo de un tema dado se adentra en el terreno del riesgo, de la inspiración total del momento, con el fin de crear una nueva composición; además, cada vez que se repite el procedimiento, a partir del mismo tema, el resultado es diferente. A Cortázar le resulta especialmente atractivo ese juego al borde del precipicio, imprevisible de antemano, pero que consigue momentos de conjunción irrepetibles. Su escritura, sobre todo la de las novelas, pretende ser deudora de este concepto de improvisación, tan ligado a la inspiración del momento y del riesgo implícito que conlleva.

Además, Cortázar identifica el jazz con la capacidad de apertura, de rebasar el límite hacia “una dicha efímera y difícil”, como señala en un texto dedicado a Clifford Brown (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1994 : 100), como un pasaje hacia la realidad porosa, como un momento precario entre la normalidad anterior y posterior, en fin, como un viaje para el que uno debe prepararse (op. cit.: 7, 100, 175). La crítica de una concepción racionalista de la realidad, de los postulados lógicos derivados de la filosofía griega y el interrogante sobre la posibilidad de “una geometría no euclidiana” que se repite en las reflexiones de nuestro autor (Harss, 1981 : 558) encuentra en la música de jazz una expresión cultural y una experiencia personal que, por momentos, lo conducen a dimensiones inesperadas, a un *état second* (González Bermejo, 1978 : 108), al “centro” (por emplear la terminología de *Rayuela*, 51), en esa búsqueda que determina toda su obra.

Si la idea de la improvisación jazzística sirve para que Cortázar establezca una analogía entre la misma y el proceso de la escritura, sobre todo de sus

novelas, se constata también que concede un lugar preferente al *swing*, como ritmo de la música de jazz que debe estar presente en la prosa y fundamentalmente en la de sus relatos.

El autor considera, en un ensayo titulado *De cuento breve y sus alrededores (Último Round)*, que la eficacia del relato no depende tanto de su contenido como del ritmo de su prosa, y que este valor procede del campo de la música (véase también González Bermejo, 1978 : 103). Más concretamente, se mostró siempre fascinado por el *swing* de la música de jazz, por la capacidad de los intérpretes para crear una tensión por medio del “balanceo” y la modificación del tiempo musical, que se anticipa o adelanta, con el fin de producir una tensión en el oyente. Cortázar afirma que en sus relatos trata de trasponer esta noción a la prosa, sobre todo en los finales de sus cuentos donde hay una aceleración y se precipita el desenlace, en el que estallan las tensiones acumuladas y cada palabra y cada coma tienen una función rítmica (González Bermejo, 1978 : 130; Picon Garfield, 1981 : 130; Prego, 1985 : 70, 154; Cortázar, 2000 : 1572).

En el capítulo 82 de *Rayuela*, una nota de Morelli –su álter ego literario en la novela– insiste en la preeminencia del ritmo: 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” (1991 : 330).

De esta manera establece Cortázar una doble analogía entre el proceso de la escritura y la música de jazz: por un lado, la improvisación, como componente esencial de la misma, proporciona un modelo de apertura a lo desconocido, de ruptura de los caminos trillados y repetidos, que se hace patente en su prosa, fundamentalmente en la novelesca; por otro, el ritmo de *swing*, que juega con el *tempo* y crea esa sensación indefinible, pero reconocible, de tensión que busca su resolución, será un referente para su escritura, especialmente la de sus cuentos, en los que la necesaria economía de medios obliga a resolver los conflictos acumulados en el corto espacio del final del relato.

2. EL PERSEGUIDOR: EL PAPEL DE LA CRÍTICA ANTE EL ARTISTA

El perseguidor (Las armas secretas, 1959) es un relato protagonizado por un músico de jazz, Johnny Carter –personaje de ficción basado en la figura del saxofonista Charlie Parker, máximo exponente del estilo *be bop*³– y por un críti-

3. Según sus declaraciones, Cortázar había escuchado discos de Parker en Argentina, pero el punto de arranque de su relato fue la lectura de un artículo de la revista *Jazz Hot*, en el que se hacía una semblanza biográfica de la figura de Charlie Parker tras su muerte. Cortázar alteró el nombre, si bien dedicó el relato a la memoria de Parker y utilizó algunas de las anécdotas reales, ubicándolas en París en lugar de Nueva York (González Bermejo, 1978 : 107; Prego, 1985 : 67). Para conocer de forma detallada qué elementos de la vida real de Charlie Parker están presentes en el relato, puede leerse Borello (1980 : 573-594).

co, Bruno, que escribe la biografía de Carter, que trata por momentos de entender su problemática figura y que ejerce el papel de contrapunto a los excesos y a la genialidad del músico⁴.

Como casi todos los textos de Cortázar, este cuento admite múltiples lecturas: nos podríamos centrar en la problemática metafísica del tiempo y del espacio que constantemente aparece en las oscuras reflexiones de Johnny Carter; sería posible leer el relato en clave sociológica, analizando la incompreensión de la sociedad ante el artista genial; en clave religiosa, descifrando las referencias bíblicas que se repiten en el texto, etc.

En el análisis que sigue optamos por restringir nuestra lectura a las relaciones entre el músico y el crítico, porque creemos que de ella puede extraerse, además de una reflexión sobre el papel de la crítica, un nuevo ángulo de su visión del jazz expuesta en el apartado anterior⁵. Por decirlo en términos cortazarianos: Johnny Carter es el “cronopio” que busca trascender lo aceptado como real –aun a riesgo de perderlo todo, incluida su propia cordura–, mientras que el crítico Bruno es el “fama” que se agarra a la realidad inmediata, a su cómoda vida de seguridad y prestigio; el primero es el ser intuitivo, que no logra comprender lo que los demás consideran “real”, mientras el segundo es un ser racional que se aferra al orden establecido⁶.

El saxofonista que protagoniza el relato responde a la figura del músico genial que, sin embargo, vive en una situación miserable, en una lúgubre habitación de hotel, enfermo y sin medios económicos y, por si esto fuera poco, enganchado al mundo de la droga. Su comportamiento excéntrico con los músicos que lo acompañan, en el estudio de grabación y su relación destructiva con los objetos –prende fuego a la habitación de su hotel; pierde su saxofón en el metro– lo convierten en un personaje al límite, que hace estallar todas las situa-

4. En realidad en el texto se cita a varios críticos y productores, que son figuras reales y no de ficción como Bruno: Charles Delaunay, Hugues Panassié, André Hodeir, Leonard Feather y Boris Vian. El primero es el productor responsable de una grabación en la que participa Johnny, en la que alcanza uno de sus momentos geniales; el segundo, según Bruno, opina que el saxofonista “es francamente malo” (Cortázar, 1994a : 248). Delaunay y Panassié fueron dos figuras históricas en la introducción y difusión del jazz en Europa; sus relaciones se deterioraron a raíz del surgimiento del *bebop*, movimiento renovador del jazz moderno; el primero lo defendió –al igual que Boris Vian–, mientras que Panassié nunca lo consideró como jazz. Cortázar establece un nexo con la realidad jazzística del momento de escritura del relato, al mencionar de forma sutil la polémica que rodeó a la música de Parker, especialmente en Francia donde suscitó enconados debates.

5. La interpretación del relato a partir de las relaciones entre Johnny y Bruno, del conflicto entre el músico y el crítico, se encuentra en algunos artículos monográficos dedicados al texto que comentamos; entre otros: Sosnowski (1972), Jitrik (1974), Lima (1988), Álvarez Borland (1996), y López Martínez (1996).

6. La oposición entre los dos términos, que daría título a su conocido libro *Historias de cronopios y de famas* (1962), tiene su origen precisamente en un artículo de Cortázar dedicado a Louis Armstrong, titulado *Louis, enormísimo cronopio*; esta crónica de un concierto parisino del famoso músico de jazz, publicada en 1952 en la revista *Buenos Aires Literaria*, y recogida luego en *La vuelta al día en ochenta mundos*, es el primer texto escrito en el que Cortázar utiliza el término “cronopio”. No deja de ser significativo que esta figura del cronopio, connotada siempre positivamente por el autor, aparezca por vez primera relacionada con un músico de jazz.

ciones a las que su profesión y vida personal lo enfrentan. El crítico es, por contraposición, un puritano que muestra su horror ante el desorden moral y material en el que vive inmerso Johnny, que se lamenta de la buena música que se está perdiendo a causa de esa vida marcada por la miseria y las drogas. Sin embargo, y a pesar de sus seguridades –su prestigio, su salud, su casa, su mujer...–, se siente poca cosa o nada al lado del genio.

El relato constituye un duro alegato contra el papel de la crítica y, de forma más precisa, contra aquellos que, incapaces de comprender el mundo del músico genial, se compadecen caritativamente de él, escondiendo tras la apariencia filantrópica su propio interés y egoísmo. Bruno defiende, en un intento de argumentar teóricamente su propio rol vital, la necesidad de la crítica, pues los creadores, y entre ellos los músicos, “son incapaces de extraer las consecuencias dialécticas de su obra, postular los fundamentos y la trascendencia de lo que están escribiendo o improvisando” (Cortázar, 1994a : 258): Johnny es un pobre diablo dotado del don de la creación, sin la menor conciencia de las dimensiones de su obra.

Sin embargo, la lucidez no lo abandona casi nunca y piensa melancólicamente que el crítico no es sino “el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar” (229) y que, en definitiva, no es más que “ese hombre que sólo puede vivir de prestado, de las novedades y las decisiones ajenas” (253). Realmente son duras las palabras empleadas en este relato para definir la tarea crítica, pero parecen justificadas ante el implacable retrato de Bruno que Cortázar traza en este texto: sus cuidados hacia el músico esconden una buena carga de egoísmo, de intentar salvar la idea que él se ha construido del músico, de temor ante alguna declaración imprudente de Johnny que acabe desmontando todo su sistema teórico sobre el jazz moderno, tan elogiado y plasmado en su exitosa biografía. El colmo de esta actitud interesada se constata al final del cuento, cuando tras la muerte de Johnny, Bruno se congratula de haber tenido tiempo de incluir una nota necrológica en la última edición de su libro.

Como ocurre en la mayor parte de los textos cortazarianos, los protagonistas no son personajes monolíticos, de una pieza, sino que acumulan contradicciones y por momentos el lector se sorprende de las múltiples caras que pueden presentar. En este relato, la figura de Bruno, caricaturizada, como hemos señalado anteriormente, como un falso samaritano, presenta una vertiente lúcida que añade al relato una dimensión que va más allá de la ridiculización del papel de la crítica. Para Bruno, Johnny es un misterio indescifrable que no tiene explicación y que cuestiona las certezas de quienes lo rodean: en un momento del cuento, el crítico intenta traer a Johnny a la “realidad”, pero tiene suficiente lucidez como para darse cuenta de que no es posible que la “realidad” consista en ser crítico de jazz (248). La búsqueda de Johnny, con sus incomprensibles reflexiones sobre el tiempo, con sus delirios sobre los campos llenos de urnas constituye una vertiente metafísica –que no tiene base real en la figura de Charlie Parker– que escapa al control del crítico. Por eso, su biografía se limita a teorizar sobre la música y sobre el papel renovador del saxo-

fonista en el panorama jazzístico; en ningún caso, pretende ir más allá y contar la verdad sobre su persona, en definitiva sobre el sentido de su música. De esta manera, no resulta extraño que Johnny Carter no se reconozca en el libro: “Al principio me pareció que hablabas de algún otro [...] y yo me preguntaba ¿pero éste soy yo?” (262).

El crítico considera que en su libro se ha limitado a lo esencial del músico, a su arte incomparable, a su lugar en la historia del jazz, en fin, a su renovación del lenguaje musical frente al estilo clásico predominante hasta entonces. No obstante, aún a sabiendas, ha falseado en su biografía un elemento clave: el perseguidor no es Bruno, el crítico que va tras las huellas del genio, intentando comprender su música y sus comportamientos, sino que lo es el propio Johnny, quien a través de la música parece querer llegar a un lugar más allá, desconocido incluso para él mismo⁷.

Este sentido trascendente de búsqueda que Cortázar relaciona con la música de jazz será un elemento constante en su obra; con anterioridad, en sus ensayos y declaraciones veíamos cómo la improvisación jazzística era un modelo para su escritura de apertura al riesgo y a lo desconocido; ahora, ya en su ficción, observamos que la elección de un músico de jazz como protagonista del relato, y su contraposición al crítico apegado a lo real, no resulta casual sino que incide en la misma idea: la búsqueda de Johnny resulta incomprensible para todos, en primer lugar para él mismo, y sólo se vislumbra un atisbo de luz en los momentos de genialidad musical, en esa grabación en la que el saxofón de Carter se lanza sin red y bordea el éxtasis con “Amorous”, durante tres minutos irrepitibles, precedidos de alucinaciones y seguidos de un delirio destructivo.

3. EL JAZZ COMO UN ELEMENTO DE LA MITOLOGÍA CULTURALISTA DE RAYUELA

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

7. Graciela de Sola señala con precisión 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).

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 interminable⁸.

El lector que se acerca a *Rayuela* podría preguntarse, con razón, qué significado pueden tener estos interminables listados que, en el mejor de los casos, parecen reflejar la erudición del autor y su conocida afición al jazz. A nuestro entender, Cortázar persigue un efecto de contraste con la segunda parte de la novela; como es conocido, *Rayuela* se estructura en dos partes diferenciadas (sin contar los denominados “capítulos prescindibles”): la primera, “Del lado de allá”, transcurre en París y refleja la relación entre Oliveira y la Maga dentro de ese grupo amplio de amistades antes citado; la segunda, “Del lado de acá”, transcurre en Argentina, con el reencuentro de Oliveira con Traveler y Talita, y su peculiar e infernal viaje interior. Todas las referencias jazzísticas aparecen concentradas en los capítulos de la parte primera; ninguna mención a esta música se realiza en la segunda.

La intención contrastiva entre las dos partes parece evidente: Oliveira es otro “perseguidor”, de la estirpe de Johnny Carter, pero que, a diferencia de éste, tiene una mayor formación cultural, que se acrecienta al estar rodeado de amigos supuestamente intelectuales, que discuten de música y de literatura, que se emborrachan con el trasfondo de la música de jazz, que identifican la cultura con la vida, y que incluso, como ocurre con Ronald y Babs, necesitan del jazz como metáfora sexual para sus juegos amorosos. Oliveira vive el jazz, pero lo hace de una manera más distanciada: puede distinguir épocas, diferenciar estilos, establecer sus gustos, pero se aleja en cierto modo de esa mitología culturalista absorbente que rodea a los miembros del Club (cap. 13). No digamos nada de la Maga, para quien el jazz, así como la mayor parte de las discusiones intelectuales del grupo, resulta un mundo desconocido.

La música de jazz presenta en *Rayuela* una doble vertiente: por un lado, es nuevamente un ritual de acceso hacia un centro perdido; Oliveira la siente como interesadora un medio para acceder a un plano inimaginable, a un centro buscado, pero inconcebible; escuchando música de jazz comprende que “tal vez no todo estaba perdido y alguna vez, en otras circunstancias, después de otras pruebas, el acceso sería posible” (1991 : 51). Por otro lado –y a pesar del hiperbólico elogio que de esta música se realiza en el capítulo 17, presentándola como “la única música universal del siglo”, que acerca a los hombres “más y mejor que el esperanto, la Unesco o las aerolíneas” (1991 : 67)– *Rayuela* escenifica el fracaso del jazz, en cuanto representación de lo cultural e intelectual, como la vía de búsqueda trascendente que persigue Oliveira en toda la novela.

Como ha señalado Saúl Sosnowski (1973 : 129), para llegar al centro buscado el protagonista debe “negar la acción y la cultura que lo habían determina-

8. Se ha publicado un CD recopilatorio de los principales temas de jazz que escuchan los miembros del Club de la Serpiente de *Rayuela*. La grabación va precedida de una introducción en la que se repasa la relación de Cortázar y de su obra con el jazz (Peyrats Lasuén, 2000).

do”, lo cual le exige alejarse de París, de Occidente, de una forma de entender y aprehender la realidad. De hecho, tras las interminables sesiones y discusiones jazzísticas de la primera parte, que conforman un marco de relación entre los amigos del Club, esta música desaparece en la parte bonaerense de la novela: el protagonista Horacio Oliveira parece intuir los límites de la vía intelectual para su búsqueda, de la que el jazz era un ingrediente fundamental, y se propone ensayar otros caminos de acceso, quizá más vitales, lejos del centro cultural del mundo (París) y de las disquisiciones intelectuales y jazzísticas del grupo de ociosos que conforma el mencionado Club, si bien con resultados igualmente inciertos⁹.

4. CORTÁZAR, EL JAZZ Y SUS PERSONAJES DE FICCIÓN

En los apartados anteriores, hemos presentado lo que consideramos los temas mayores de la relación entre Cortázar y el jazz: la improvisación jazzística como modelo analógico de su escritura y la asociación de esta música con la búsqueda metafísica que se deriva de nuestra lectura de *El perseguidor* y de *Rayuela*.

Ahora bien, esta visión sería incompleta si no señaláramos también las múltiples ocasiones en las que sus personajes de ficción, de otros textos diferentes a los ya comentados, manifiestan su afición al jazz, y el múltiple significado que adquiere esta referencia, que corre paralela a la melomanía jazzística del autor. De alguna manera, realizar un recorrido por la música que escuchan sus personajes es indagar en la formación musical del autor, en sus descubrimientos y en sus preferencias; a su vez, este itinerario también pone de manifiesto el poder evocativo y asociativo que Cortázar adjudica a la música en general, y al jazz en particular, por lo que más allá de la simple mención y recuento de citas musicales, intentaremos aclarar qué sentido adquieren en el texto en el que se encuentran.

Un recorrido a través de la biografía de Cortázar nos muestra que la música de jazz es uno de los descubrimientos de su juventud, que pronto se convierte en una seña de identidad propia, ante la indiferencia e, incluso, el disgusto que suscitaba en su familia y amistades; asimismo es, junto con la lectura y la música clásica, uno de sus recursos para combatir la monotonía de la vida en provincias alejadas de la capital, en su etapa como docente durante los años 1937-1945¹⁰. Tras el

9. En esta misma línea, Fernando Ainsa señala en *Rayuela* un proceso de despojamiento de todas las digresiones intelectuales: “el apoyo de Oliveira en objetos, notas y referencias culturales (jazz, lecturas, citas de nombre y autores prestigiosos cargados de significaciones a priori), va cediendo a una condición humana más desamparada y despojada de todo sostén, enfrentada directamente al «agujero» por un descenso abisal abrupto” (Ainsa, 1986 : 383).

10. Cortázar explica en diversos textos y entrevistas que su descubrimiento del jazz se produjo a los 15 años, cuando las radios argentinas comienzan a emitir música de Jelly Roll Morton, Louis Armstrong o Duke Ellington (González Bermejo, 1978: 104), y que su afición por esta música provocó peleas con su familia, que prefería sintonizar tangos en el único aparato de radio que poseían (Prego, 1985 : 162). En varios de sus textos y cartas se refiere a estos mismos autores (Cortázar, 1991 : 173, 321; 1994b : 282; 1995 : 314; Picon Garfield, 1981 : 129), a sus audiciones de jazz...

abandono de la enseñanza, a su vuelta a Buenos Aires, continúa con sus audiciones e incrementando sus grabaciones; buena prueba de ello es el lamento que puede leerse en una de sus cartas de 1951, al tener que vender toda su colección de discos de música de jazz ante su primer viaje a París (Cortázar, 2000 : 263). En su vida parisina, como lo demuestran sus textos literarios y ensayísticos, el jazz siguió siendo una presencia constante y una afición perdurable hasta sus últimos días: en *Los autonautas de la cosmopista* –el relato de su viaje con Carol Dunlop por las autopistas francesas, pocos años antes de la muerte de ambos– Cortázar realiza un listado de los *cassettes* elegidos para el recorrido, entre los que abundan los de música de jazz (1983 : 269-270).

Esta afición por la música, en general, y por el jazz, en particular, se refleja en su obra de ficción; por ello, no resulta extraño encontrar en sus textos personajes que interpretan, escuchan o comentan grabaciones jazzísticas, cuyo recuento podría ser un retrato ajustado de sus gustos y valoraciones sobre los diversos estilos y épocas. Más allá de los datos concretos, cuya relación por sí misma no tiene más interés que el biográfico, intentaremos una interpretación conjunta del sentido que adquieren estas menciones en diferentes cuentos.

Un análisis de las referencias a la música de jazz realizadas en sus relatos da como resultado la asociación de este estilo con añorados estados de felicidad, de nostalgia por la autenticidad perdida, por la alegría, la vitalidad y la libertad de la juventud. Así, por ejemplo, el protagonista de *Historias que me cuento*, al imaginar una de sus situaciones ficticias como camionero, define esta profesión como “una de las más simples formas de la libertad”, “un trabajo envidiable” que permite pasar la noche en un ruta arbolada, con “una lámpara para leer y latas de comida y cerveza, un transistor para escuchar jazz en un silencio perfecto, y además ese sentimiento de saberse ignorado por el resto del mundo [...]” (Cortázar, 1994b : 402). Resulta significativo que el personaje de un relato de su penúltimo volumen –*Queremos tanto a Glenda*–, publicado en 1980, cuando el autor ya se ha convertido en un famoso y solicitado escritor, añore la soledad y asocie la felicidad que ésta proporciona con la lectura y la escucha de música de jazz. Cortázar parece recordar los años de su juventud dedicados a esos placeres.

En otro de sus relatos, la música de jazz aparece ligada a la autenticidad, más precisamente a la nostalgia de una autenticidad perdida: en “Vientos alisios”, Mauricio y Vera, la pareja protagonista que vive el crepúsculo de su relación, recuerdan al escuchar “Blues in Thirds”, una composición de Sidney Bechet de 1940, los primeros tiempos, los primeros discos, “cuando los cumpleaños eran más que una ceremonia cadenciosa y recurrente” (1994b : 127). El relato es la crónica de un fracaso amoroso que termina fatalmente con el suicidio de los dos miembros de la pareja; por contraposición, el jazz evoca el tiem-

...mientras vivía en Bolívar (Cortázar, 2000 : 41). Posteriormente, su afición al jazz también llamó la atención de otros escritores: García Márquez cuenta que en un viaje en tren a Praga, Carlos Fuentes preguntó a Cortázar sobre el origen de la introducción del piano en la orquesta de jazz, cuestión que nuestro autor desarrolló con detalle –durante toda la noche– y de forma deslumbrante, según las palabras de García Márquez (citado por Goloboff, 1998 : 37).

po pasado, el de la felicidad de una relación en la que todavía era posible la sorpresa.

Algo similar ocurre en *Lugar llamado Kindberg (Octaedro)* donde la presencia continua de Archie Shepp –uno de los más importantes músicos de la vanguardia jazzística, del denominado *free jazz*– asociado a la figura de Lina (“osita Shepp”), representa la vitalidad, la frescura, el atrevimiento y la novedad de la joven frente a Marcelo, el hombre maduro, bien situado, que en esa aventura con Lina rememora, con un desenlace fatal, su juventud perdida. La mención al músico de jazz de vanguardia, una de cuyas melodías Lina canturrea en el relato, pone a Marcelo frente a la realidad de una disparidad generacional, de una distancia insalvable, cuya percepción quizá sea el desencadenante de su muerte. También el narrador de *Relato con un fondo de agua*, desde la madurez, relaciona el jazz con la juventud y la esperanza de una vida por delante (1994a : 369).

En *Siestas (Último round)*, Wanda escucha en casa de Teresita música de jazz asociándola a un estado de cierta felicidad y a una actitud de rebeldía frente a la tradición y los prejuicios familiares, que le prohibían escuchar a Billie Holiday, porque, según decían, era negra e ingería drogas. Cuando trasgredía la norma, la familia, representada en su tía María y su tía Ernestina, la castigaban con un estudio adicional de arpeggios clásicos en el piano y con “el discurso sobre la juventud de ahora” (1995 : 345).

La música de jazz se percibe en estos textos como una representación nostálgica de la autenticidad, de la juventud perdida y de la felicidad añorada. Este carácter connotativo que Cortázar adjudica al jazz se completa con su visión de esta música como una expresión de la libertad individual, incluso frente a las pretensiones del más rancio realismo socialista, algo que en nuestro autor tiene un valor añadido, dada sus conocidas posturas políticas de defensa del socialismo, en general, y de la revolución cubana, en particular. Recordemos, en este sentido, que en el *Libro de Manuel* se reivindica la posibilidad de escuchar *free jazz*, ante la tentación de determinadas revoluciones de prohibirlo, repitiendo así la historia de coartar la libertad individual de las personas (1998 : 320), y que, en *Salvo el crepúsculo* –la recopilación de su obra poética–, Cortázar vuelve a defender el derecho a escuchar a Duke Ellington, ante las previsibles acusaciones de individualismo y de “babosadas de pequeñoburgués” (1994 : 53). Así se cierra un círculo que parte de su afición a esta música que, como hemos visto, constituye un posible modelo de su teoría de la escritura y encuentra una plasmación en sus diferentes textos de ficción, como vía de búsqueda metafísica o añoranza de la felicidad, en fin, como representación de la libertad individual.

BIBLIOGRAFÍA

- AINSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986.
- ÁLVAREZ BORLAND, Isabel. "Cortázar: on Critics and Interpretation". En: *Inti*, nº 43-44, 1996, pp. 157-166.
- BORELLO, Rodolfo. "Charlie Parker: «El perseguidor»". En: *Cuadernos Hispano-americanos*, nº 364-366, 1980, pp. 573-594.
- CORTÁZAR, Julio. *Cartas 1/2/3*. Buenos Aires : Alfaguara, 2000.
- . *Cuentos completos/1*. Madrid: Alfaguara, 1994a.
- . *Cuentos completos/2*. Madrid: Alfaguara, 1994b.
- . *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- . *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Debate, 1994, 2ª ed.
- . *Libro de Manuel*. Madrid: Alfaguara, 1988.
- . *Los premios*. Madrid: Alfaguara, 1992.
- . *Obra crítica/1*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . *Rayuela*. Madrid: CSIC-Archivos, 1991.
- . *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Alfaguara, 1994, 2ª ed.
- . *62 Modelo para armar*. Barcelona, Bruquera, 1980.
- . *Último round*. Madrid: Debate, 1995, 2ª ed.
- ; DUNLOP, Carol. *Los autonautas de las cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*. Barcelona: Muchnik, 1983.
- DOMÍNGUEZ, Mignon. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- GOLOBOFF, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- HARSS, Luis. "Cortázar o la cachetada metafísica". En: *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981, 9ª ed., pp. 252-300.
- JITRIK, Noé. "Crítica satélite y trabajo crítico en «El perseguidor» de Julio Cortázar". En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIII, nº 2, 1974, pp. 337-368.
- LIMA, María H. "«El perseguidor»: una segunda lectura". En: *Discurso literario*, VI, 1, pp. 23-34, 1988.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Pedro. "«El perseguidor»: un diálogo insoluble entre el crítico y el genio". En: POLO GARCÍA, Victorino (ed.) *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortazar*. Murcia: Campobell, 1996; pp. 303-309.
- POLO GARCÍA, Victorino. (ed.). *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*. Murcia: Campobell, 1996, pp. 303-309.
- PEYRATS LASUÉN, Pilar. *Jazzuela. Julio Cortázar y el jazz*. Barcelona: Ed. de Pilar Peyrats, 2000, 2ª ed.

Goialde Palacios, Patricio: Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar

PICON GARFIELD, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1981, 2ª ed.

PREGO, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik, 1985.

SOLA, Graciela de. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

SOSNOWSKI, Saúl. "Conocimiento poético y aprehensión irracional de la realidad. Un estudio de «El perseguidor», de Julio Cortázar". En: GIACOMAN, Helmy F. (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar*. Madrid: Anaya, 1972, pp. 427-444.

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