

# El jazz y Cortázar<sup>1</sup>

## Jazz and Cortazar

ARACELI ABRAS DANERI

Universidad de Granada  
España  
aabrasdaneri@gmail.com

(Recibido: 08-05-2017;  
aceptado: 23-05-2018)

Resumen. El jazz en Cortázar como origen de la técnica de su escritura ha sido a menudo reemplazado en la crítica tradicional por conceptos provenientes de las vanguardias europeas, viniendo a significar un occidentalismo de la crítica que obvia el origen americano basado en el sincretismo de las culturas. Siendo este el punto de partida de nuestro estudio, hemos basado nuestro objetivo en mostrar cómo las variaciones del jazz toman forma en la escritura de Cortázar, partiendo ambos discursos de una búsqueda de la enunciación propia y de la libertad entendida como expresión máxima y desde donde se explican. Los resultados nos llevan a ver cómo Cortázar recoge la tradición africana asentada en América tras la diáspora y cómo entiende la cultura colonizada afín y vinculada a ella desde el elemento del ritmo. Concluimos en ver cómo el jazz implica a Cortázar con el compromiso histórico por medio del lenguaje que trasvasa la herencia de sustratos de las lógicas otras silenciadas y reescritas por la crítica occidental ortodoxa.

Palabras clave: *Julio Cortázar; jazz; América; poscolonialismo; sincretismo.*

Abstract. Jazz music as the origin of Cortázar's writing technique has often been replaced by concepts from the European avant-gardes. This means that Western criticism obviates the American origin of its cultural syncretism, which is the base of this study. Jazz variations take shape in Cortázar's writing, as both discourses seek an enunciation of freedom that they understand as maximum expression: the point of departure for this paper. Results show us how Cortázar reflects the African tradition; settled in America following the diaspora, and how he understands the akin colonized culture, linked by its rhythm. This study concludes that jazz involves Cortázar in historical commitment through language, which transfers the inheritance of the substrates of logic that Western critique has silenced and rewritten.

Keywords: *Julio Cortazar; jazz; America; post-colonialism; syncretism.*

<sup>1</sup> Para citar este artículo: Abras Daneri, Araceli (2018). Cortázar y el jazz. *Álabe* 18. [[www.revistaalabe.com](http://www.revistaalabe.com)]  
DOI: 10.15645/Alabe2018.18.7

## I. La Crítica de Cortázar y el jazz

El jazz en la escritura de Julio Cortázar se ha interpretado a menudo por parte de la crítica como una imagen poética que desarrolla en París. A propósito de su muerte dice Jorge Boccanera que indisociablemente “la obra de un artista es también la conciencia de ese artista” (Boccanera, 1984: 30-31). Soslayar el hecho en parte es hacer literatura, porque desde una crítica occidentalista se obvia que la herencia del jazz la trae de Argentina, de esa América que nunca deja de diferenciar del lado de allá que es Europa. Cortázar entiende que la herencia de la diáspora negra abarca todo el continente americano y que su sustrato no es solo perceptible en el norte:

El pueblo negro 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).

Francia le concede al final de su vida la nacionalidad que llevaba años solicitando y en parte consigue dejar su huella en Cortázar europeizando su figura como ya él mismo alerta: “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). El discurso occidentalista de la crítica sobre la escritura de Cortázar se desarrolla a través de la idea de la influencia del surrealismo francés en su técnica y temas. En este sentido hay críticas 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).

Las vanguardia llega a Cortázar y a su generación por la vía europea, pero de Estados Unidos, que es su mismo norte, el legado del jazz le llega desde muy temprano. Legado que es también poseedor de tradiciones coetáneas a él, e, igualmente, de

gran ruptura epistemológica respecto a toda la tradición propia de la música occidental anterior. Frente a ella representa quiebra del sistema y cambios de paradigma; por lo que igualmente significa, como en su campo el surrealismo o el existencialismo, cambio histórico de concepción teórica sobre el arte y lo concerniente a la creación. Explicar la creación fantástica de Cortázar únicamente por la vía surrealista se queda corto. La propia elaboración fantástica de Cortázar parte de la realidad misma y de las grietas que surgen entre los elementos estables en nuestra percepción sensorial, temporal, espacial, visual y, podríamos añadir, histórica. En este sentido Cortázar persigue el proceder del jazz que busca los intersticios de la forma dada a priori. A pesar de reiterarlo él mismo innumerables veces se sigue considerando la presencia del surrealismo en Cortázar sin contemplar la posibilidad de que esos principios que le vinculan a él directamente arranquen tomándose de un referente mucho más cercano como pueda ser algo tan americano de por sí como es el jazz.

[...] 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).

Cortázar confirma, sobre todo en las entrevistas, que siente y piensa su escritura movida 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 un comentario anecdótico, una formulación a modo de enunciado categórico en la que no se indagan las causas implícitas ni se rastrean las raíces como se pueda hacer con cualquier otra influencia en un autor, bastando que comparta a priori la misma disciplina, en este caso, la literatura. Aunque tratándose de Cortázar, y como no podría ser de otro modo, estos límites se desdibujen.

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).

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 y del resto de elementos 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:

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» (Cortázar, 1994/I: 210).

Esta tendencia en la perspectiva general nos aísla y por cuanto se reitera, nos comunica a una parte del corpus textual de la obra cortazariana en cuanto limítrofe con otros campos como pueda ser la música y, más concretamente, el jazz. 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 de América, constituida estructuralmente por los más dispares sustratos culturales de diásporas y colonialidad que conforman y condicionan el sincretismo americano como carácter cultural.

## 2. La música y la poesía

Susana Gómez apunta que en “Contar y cantar”, entrevista de Pierre Lartigue, “Cortázar toma prestada la filosofía para recordar que el primer texto filosófico que se conoce es un poema de Parménides, afirmando que la vida del hombre comienza “por la vía del poema”” (Gómez, 2010: 26). La poesía es en origen más cercana estéticamente a la música que a la narración, o en toda caso, todavía menos indisociables como conceptos en la poética antigua.

Cortázar conoce el jazz por la radio a finales de la década de los veinte y afirma que descubrió entonces “ese fenómeno maravilloso que constituye su esencia: la improvisación” (Prego, 1985: 170). Entiende el jazz como “la música que no necesitaba de una partitura” (Prego, 1985: 163). La ausencia de la partitura como la escritura de la música le abre un campo nuevo. Esta ausencia como tal no significa que no exista una secuencia ordenada en base a escalas armónicas, un orden, una lógica propia en el discurso musical. Significa un espacio temporal de libertad por cuanto de no-escrito hay, por lo interpretable subjetivamente por parte del ejecutante de la pieza, lo cual responde al sustrato de la tradición cultural oral africana.

Melodías viejas como sus algodones, jamás escritas porque la música no puede ser escrita, afloran de sus pianos, sus saxos y sus clarinetes con la gracia protei-

forme y ubicua de ser siempre las mismas y, sin embargo, cada vez nuevas músicas (Cortázar, 1994/II: 139).

Si centramos la atención en los elementos técnicos del jazz encontramos indicios del sincretismo americano encarnados en 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, 1998: 695).

La tradición musical africana es transmitida oralmente, por lo que la rigidez que atañe a la tradición musical europea, por cuanto de escrita tiene, no la comparte. Cortázar traslada esta noción a su escritura desarrollando una escritura otra en la que esta noción de libertad hará de principio compositivo.

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).

Cortázar busca ese decir por otras vertientes más allá de la razón pragmática por medio de una sensibilidad y una inteligencia otra que alcanza comunicar por medio del ritmo con *swing*. Esto le permitirá crear desde una base estructural que implica más originalidad por estar abierta a la experimentación a través del concepto musical de variación. Las variaciones del jazz le permiten abrir la escritura a nuevos espacios cuyos límites quedan desdibujados al abrirse camino a lo que había quedado a los márgenes: “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 por la que crea nuevos horizontes proviene precisamente de una perspectiva de simultaneidad que implica la presencia de más de un elemento, la otredad como una doble presencia: la propia y la ajena.

La escritura de Cortázar organiza la razón en función de parámetros que en la tradición occidental se encuentran lejos del concepto de racionalidad. El juego, el humor o la locura están en un más allá de lo inmediato, en otra parte. Estos recursos entran a formar parte de la escritura de Cortázar por su interés en lo fantástico y por medio de la trasposición de la realidad. Son recursos tratados para salir de la cotidianidad y saltar al otro lado de la percepción inmediata de la realidad. El juego, el humor o la locura para Cortázar son modos de entender desde otra perspectiva y anhela implicar en esa misma trasposición de la realidad al lector, al otro, que se plantea como tan múltiple como posible y quien ha de pactar en acuerdo tácito con el escritor las reglas que por lo demás son laxas a la hora de acercarse a su obra.

El ludos en Cortázar trasmuta a una escritura que discurre en un lenguaje potencialmente analógico y procede por medio de la imagen como la mayor de las figuras. Así la realidad se configura bajo un orden otro de las cosas en el que la dicotomía orden/ caos quedará anulada por otros parámetros. Son nuevos límites bajo un nuevo concepto de entendimiento que requieren igualmente un nuevo modo de asimilación. Este modo será fundamentalmente emocional, no tanto en cuanto a pulsión, sino como pensamiento. En este sentido Cortázar toma directamente de la novela existencialista de Ernesto Sabato el término, por cuanto lo postula como la acción de *sentipensar*: “—¿No le digo que no sé lo que pienso? Si pudiera decir con palabras claras lo que siento, sería casi como pensar claro. ¿No es cierto? [...] Pero mi capa más profunda se entristeció al pensar, mejor dicho, al sentir [...]” (Sabato, 1948: 45). Cortázar asume el concepto y lo llevará al límite con su personaje de Johnny Carter:

—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).

Este concepto de entendimiento le abre la posibilidad de redefinir el tiempo como concepto y así Cortázar, en línea con el *bebop*, muestra una concepción bergsoniana del tiempo. Para Bergson hay un relativismo y una simultaneidad en la sensación temporal de los sujetos que concierne a los estados anímicos frente a la temporalidad puramente material. Para Cortázar esta temporalidad sensorial es un orden más allá del racional. Un orden que por no responder al canon tiene apariencia de caos. Con Johnny Carter muestra cómo el orden toma forma dentro de un caos, siendo el principio musical el que incita a sentir el tiempo bajo otro pulso y otra concepción como principio ordenador de realidad:

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 deconstrucción y de reconstrucción (Bravo, 1991:1).

De este modo el género fantástico que estipula Cortázar para encuadrar sus cuentos parte de la noción de lo poético que aborda desde una inteligencia analógica, sensible e intuitiva frente a la razonante cartesiana como principio ordenador. Esta inteligencia la considera la primitiva y primera y más cercana a la música que a la gramática normativa.

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. [...] 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 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. Yo no la pongo porque en ese momento estoy diciendo algo que funciona dentro de un ritmo que se comunica a la continuación de la frase y que la coma mataría (Cortázar, 2013: 151).

Cortázar propone el lenguaje poético al entender la poesía como “cantos que encantan”, que comunican al lector antes por la eufonía y su sentido, que por la semántica y el obvio sentido unívoco de las palabras. La musicalidad comunica el sentido pragmático del discurso por medio del ritmo, y así este en la narración no solo se define como elemento que comunica el fondo y la atmósfera del relato impregnada en toda su forma, sino más allá de eso, es el regidor estructural.

Si vos releés mis primeros cuentos -Bestiario, por ejemplo- encontrarás que el último párrafo de todos los relatos, el que los define, donde en general está la

sorpresa final de lo fantástico, el desenlace (ya sea brutal o patético), está armado sobre un esquema rítmico inflexible. La ubicación de las comas, el encuentro de un sustantivo con un adjetivo, un tiempo de verbo, la caída de una frase hacia el punto final, se dan como se daría una partitura musical (González Bermejo, 1979: 116).

El ritmo es en Cortázar un fluir que emana del mismo sentido del texto articulado en el lenguaje poético, y por medio de él culmina la explicación fatal del cuento, lo que lo define como fantástico al resolver la tensión acumulada por la intensidad de elementos concentrados.

—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. Estoy totalmente de acuerdo (González, 1978: 107).

Cortázar habla de un repentino extrañamiento en la escritura, de un desplazamiento que altera el régimen “normal” de la conciencia (Cortázar, 1969: 34) como se entiende la poesía a partir de Baudelaire. Pero Cortázar no explica este estado en base a la literatura europea; esta dependencia del relato respecto al ritmo como elemento intrínsecamente ligado en simbiosis al lenguaje que produce en ese nivel poético la realidad fantástica por medio de la otredad y de la alteración de la conciencia habitual, parte de los mismos principios que el jazz:

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 imprevisible dentro de parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable (Cortázar, 1969: 57)

Articula su poética en torno a la tesis de la revolución del lenguaje a partir de lo poético logrado por el desplazamiento del orden habitual que crea y abre nuevos espacios



de pensamiento como las variaciones en el jazz. En “Teoría del túnel” (1947) Cortázar diferencia en primera instancia, entre el nivel estético del lenguaje por un lado, relacionado con lo instrumental, y el nivel poético por otro, que define como: “el modo verbal de ser del hombre” que no está propiamente inscrito en el verbo. Pero lejos de quedarse en una categorización, antepone el modo poético existencial al estético y piensa al escritor en correlación a esos niveles de lenguaje, considerando un tipo de escritor como “vocacional”, que acepta el idioma como:

vehículo suficiente de su mensaje, sin advertir que ese mensaje está pre-deformado 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 entiende como escritor “rebelde” el que, al contrario que el escritor vocacional, destruye el lenguaje para construir nuevas formas como hacen escritores como Joyce, Woolf o Beckett. “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 volverá en contra de sí en una mutación del lenguaje enunciativo, estético, por el poético, liberando las múltiples posibilidades a la hora de enunciar otras realidades. Cortázar aboga por la mutación de las variantes del lenguaje enunciativo por el poético, por el desplazamiento del orden habitual al modo de los citados modernistas anglosajones. Aplica los elementos de la poesía y de lo poético a la narrativa para que se enrarezca y sea catapulta a la otredad (Cortázar, 1994/I: 22), haciendo nacer a esa narrativa desde el mismo desplazamiento que supone lo poético y lo escrito de la realidad. Lo fantástico entrará a formar parte del cuerpo del discurso desde el mismo lenguaje, aunque, siendo más precisos, será desde la ruptura con el lenguaje. Esta ruptura con él se da desde una inteligencia sensible y no debe ser entendida como 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. Para lo cual resulta primordial el ritmo de la narración que modelará una nueva relación con el lenguaje con la que llevar a cabo su revolución. En esto se puede leer la herencia de otros escritores angloparlantes como Edgar Allan Poe, para quien: “[...] 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). La musicalidad y el ritmo, la repetición condensada en la brevedad y la fonética del idioma es el germen de toda producción en Poe como en Cortázar:

[...] “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: 2013: 198).

Cortázar conoce a Poe desde muy temprano. Su mundo fantástico confiesa: “[...] entró por la temerosa puerta de mi infancia” (Cortázar, 1983: 65). Reconoce 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). Además escribe en 1956 una biografía sobre él<sup>2</sup> 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 este lugar le hace partícipe de una herencia emparentada con el jazz al ser la “línea de Mason y Dixon”, al sur de Pensilvania, un límite geográfico entre el norte y el sur de EE.UU. que por entonces se encontraba dividido en las tendencias ideológicas que enfrentaban al norte y al sur del país respecto al abolicionismo y el “régimen esclavista y feudal sureño”. De aquí entiende Cortázar que entronca el “espíritu sureño” de Poe y su crítica al progreso y a la democracia. Pero sobre todo de aquí parte la explicación de los conceptos rítmicos y musicales en la escritura de Poe, pues su imaginario y su tradición se encuentran emparentados con la cultura de la diáspora negra ya asentada en un territorio en un sustrato sincrético:

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).

<sup>2</sup> PLa escribe siguiendo la biografía de Hervey, Allen. Israfel, *The Life and Times of Edgar Allan Poe*. George H. Doran Company. New York, 1926.

### 3. Presencia

Hay una obra cortazariana menos estudiada que “El perseguidor” o *Rayuela* donde se rastrea temprano la influencia del jazz en la escritura de Cortázar. Hablamos de *Presencia*, la primera publicación de Cortázar en 1938. En este poemario se localiza un soneto llamado precisamente “Jazz” en el que esta música se explica desde el sincretismo identitario cultural histórico americano. En él se asocia el jazz con la búsqueda de libertad y la creación inventiva como principios culturales americanos. El soneto a pesar de poder ser visto a priori como primerizo, supone un entendimiento muy maduro, cuanto profundo, de lo que es esta música y de dónde viene. Dice así:

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: 15).

Cortázar comprende que el jazz surge 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 y que ha sido convertido en utopía, en ideal por conquistar que cuando se comparte, crea alianza.

En el primer cuarteto del soneto 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, se regocija en ese propiamente ser nativo, en ese ser por tanto anhelante de la libertad, de la selva hurtada. La respuesta le llega al cautivo sonido que hace la llamada, mediante la comunión de las dos culturas, la indígena y la negra, que ocurre en el jazz en Estados Unidos; bebeme, noche negra de los cantos/ con tu boca de cobre y de aluminio. Donde el sustrato indígena, la liturgia ronca de tus manes, es absorbido 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.

América significa tanto centro como periferia, y en este sentido hay en el poema esa lógica que delinea por los márgenes, la subalteridad que comparte con otros como origen de una conciencia panamericana que se encuentra en el poema asimilada como propia y a la vez como otra.

La crítica estudia el concepto de sincretismo entendido como fenómeno cultural resultante de la mezcla de tradiciones de distintas procedencias encontradas en un mismo espacio artístico. Tradicionalmente se aplicó el término al ámbito religioso, concreta-

mente a la mezcla de conceptos y de ritos que se presentaban entre las distintas poblaciones en contacto. Más tarde se trasladó el término a otras disciplinas como la antropología y el arte para explicar ciertas manifestaciones, que ya no necesariamente presentaban ese matiz religioso de ese primer momento, pero que igualmente se daban entre esas poblaciones encontradas y presentaban múltiples aspectos confluentes. Sin embargo, este concepto se trata de modo aislado respecto a otros productos culturales. El mismo término de identidad sincrética, de sincretismo en última instancia, en su sentido etimológico según comenta ya Plutarco en el año 67 d.C., hacía referencia a las alianzas que creaban los pueblos cretenses entre sí contra el invasor; alianzas que ante todo, dejaban de lado las diferencias internas anteriores; como ocurre entre los pueblos colonizados o las minorías oprimidas de la modernidad: los vencidos y los marginados comparten la periferia, los discursos subalternos. Entre estos marginados es donde surge esa mutua conciliación, y por tanto, esa mutua identificación que conformará la identidad cultural sincrética, que será periférica frente a ese centro que lo coloniza u oprime.

Precisamente, esos elementos sincréticos en la obra de Cortázar, nos incentivan a vincularlo por medio de esa base común, con otros productos culturales americanos nacidos, igualmente, de la fusión de elementos interculturales de distintas procedencias, pero siempre de los márgenes, entre los que se ha creado un mismo lenguaje de otredad, no ya de ostracismo social únicamente sino, sobre todo, paradigmático. Como es el caso del jazz. Un paradigma otro basado en un bilenguaje que en palabras de Walter Dignolo “ha marcado la discontinuidad de la historia moderna” (Dignolo, 1999: 19-32) exigiendo hoy un estudio por parte de la crítica que no termina de llegar.

Todos estos apuntes nos parecen pertinentes a la hora de analizar los textos de Cortázar porque ya él mismo alerta de que, tras los procesos de independencia ideológica y esa introspección, “esta manera de ir entrando en nuestra casa propia” de los intelectuales latinoamericanos a la hora de pensarse, no puede considerarse que haya sido llevada a cabo distanciándose del canon tradicional europeo, siquiera del estadounidense. Porque como Cortázar indica “antes y después de su independencia política, los países latinoamericanos se ven sometidos sin apelación a la culturalización del extranjero” (Cortázar, 1994/ III: 280).

Todo esto funciona desde el germen del lenguaje, o los distintos lenguajes, que sirven de cauce por el que se canalizan las diferentes influencias que conforman el origen del carácter cultural americano sincrético, trasvasando lógicas otras heredadas de tradiciones otras. Este carácter posiciona al intelectual americano en la problemática de la identidad y, en el caso de Cortázar, en el compromiso.

[...] todo lenguaje contiene la historia: la historia a la cual pertenece ese lenguaje y la historia en general. No hay ningún lenguaje ahistórico. La historia de Latinoamérica nace de la historia de la conquista española y va abriéndose luego como las ramas de un árbol, buscando su propia identidad y su propia realidad en cada uno de los países que constituyen América Latina. (Cortázar, 4/ 2012: 609).

#### 4. Libertad

Cortázar a través del ritmo pone en relación su escritura con otras artes temporales como la música. No ya en la asimilación de su *modus operandi* técnico, sino también respecto a las temáticas que trata en sus grandes obras. Precisamente “El perseguidor”, que nace como homenaje a Charlie Parker, le abre el campo de la problemática existencial del tiempo, y con ella, la de la libertad. Problemáticas que lleva inscrita la música, sobre todo el jazz, y que Cortázar traslada a la escritura: “¿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” (Cortázar, 1994/III: 213). Así que de otro lado, se desprende de esta noción del tiempo, la noción de la libertad. El tiempo que permite esas líneas de fuga que tanto a Cortázar como a Parker les servían para transportar los significados, -por abstractos respecto a los sonidos, o concretos respecto de las palabras, que fueran-, introduce las variaciones sobre el tema y las transportaciones en base a escalas armónicas. Lo que Cortázar hace es transportar los significados dentro de lo que en otras lenguas es un mismo verbo: “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” (Cortázar, 1999: 40). En *Rayuela* vemos este ejemplo de forma más clara, pues “el punto de vista del texto sobre el jazz se expresa a través de las intervenciones de los miembros del Club [de la serpiente]. Punto de vista múltiple [...]” (Loyola, 1992: 118). Al margen de que las posturas emitidas por los personajes delaten distintos estados y signifiquen diferentes cosas según quién y cómo las emita, y además de lo que esto representa en el texto, este punto de vista múltiple sigue el camino paralelo al de una *jam session*; esto es, diferentes intervenciones con la espontaneidad de lo oral, tan improvisado como cualquier conversación y en base a un principio de libertad individual. Los distintos caracteres y características son tan personales en una *jam* como la personalidad de los personajes de Cortázar: “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, 1992: 125). Pone el acento de lleno en la individualidad. Cortázar se acerca a estas problemáticas de la individualidad del siglo XX tratando un músico de jazz, quizás el que más pudo revolucionar la escena de la historia del jazz con el *bebop*. Cortázar encuentra en esta música, además de arte redentor, una intercesión:

“una tentativa contra la discontinuidad temporal, [...] un puente (¿tablón?) múltiple. [...] un modo de afirmar a pesar de todo la cadena inexistente, superación de la muerte vertical: el jazz cabalga la cadena del tiempo y nos sumerge en una fraternidad de inmortales. [...] el jazz sería para Cortázar un modo de acceso a la utopía irrepresentable” (Loyola, 1992: 133).

Es Charlie Parker 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, hasta entonces dominado por la cultura negra. Y, como no podría ser de otro modo, desde ahí nace como libertad. Así “El perseguidor” se posiciona como preámbulo a *Rayuela* habiendo entre ambos textos una conexión por elipsis:

La cercanía de El perseguidor –en cuanto implícito (o explícito, según se mire) homenaje monográfico- explica probablemente que Charlie Parker haya sido excluido de la secuencia de la discada. El vistoso vacío establece una secreta conexión entre ambos textos (Loyola, 1992: 110).

Es precisamente este músico el que induce a Cortázar a implicarse con el hombre y el que le abre las puertas así a *Rayuela* y a las temáticas trascendentales caminando desde lo individual a lo colectivo:

Omar Prego: Exactamente. Ahora bien, si pasamos de estos cuentos tuyos a «El perseguidor» se nota como una especie de ruptura. Tú dijiste en otra entrevista que no es ahí que tuviste por primera vez conciencia del peso, de la gravitación de un personaje, pero sí que en este cuento lo que importa es el personaje, que empezaste a tener una mayor visión existencial de la literatura. Lo que puede parecer paradójico es que tú no conociste al personaje en cuestión, a Charlie Parker.

Julio Cortázar: No, 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” (Prego, 1997: 105)

La idea viene un día a la cabeza leyendo un artículo en la revista *Jazz Hot* sobre su muerte.

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» (Picon, 1978: 106-107).

Con esto comienza la implicación directa de Cortázar hacia el hombre, este es el compromiso en su escritura literaria, pues además su compromiso en escritos ideológicos es abundante por otro lado. Entronca la intención de su escritura en la línea interna contestataria y subalterna del seno del imperialismo moderno, tomando de ellos un ritmo en la escritura que camina hacia una empatía, un mutuo entendimiento y comunión que ya palpitaba en las *redemption songs*:

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. (Cortázar, 1994/II: 216).

A lo largo de su obra sigue hacia esa dirección implicándose cada vez más en ese compromiso con el pueblo americano nacido silenciado, y sigue buscando ese utópico inaprensible mientras este se establece como ausencia o desencuentro, según miremos con Loyola o Sicard:

El jazz no es la música inmutable, ya-para-siempre-así-y-fuera-del-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 (Cortázar, 1994/II: 213).

A pesar de las muchas diferencias que se encuentran a lo largo y ancho del continente, América se define partiendo de ese sincretismo que se desglosa en los distintos sustratos que también componen las nociones del jazz y de la obra de Cortázar. Es este el germen de la identidad americana o cuanto menos la característica que reviste su esfera cultural en este siglo.

A Cortázar habrá que reconocerle el mérito de haber sido uno de los poquísimos escritores contemporáneos que vio en el jazz el extremo paradigma del arte de la modernidad del siglo XX. [...] Ningún otro tipo de artista convocado por Cortázar a sus páginas encarnará como el *jazzman* la síntesis de los sueños modernos (Loyola, 1992: 124-125).

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, 1982: 141), identificar. 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 y liberarlo:

[...] 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).

La alianza, la complicidad entre escritor y lector, surge de este mismo tratamiento del lenguaje tomado del jazz, capaz de mostrar y crear otras realidades y de crear libertad.



## Referencias bibliográficas

- Alazraki, J. (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- Álvarez Garriga, C. (2013). *Julio Cortázar. Clases de literatura*. Berkeley, 1980. Madrid: Alfaguara.
- Asensi Pérez, M. (2003). *Historia de la teoría de la literatura*. Vol. II. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Berendt, J. (1998). *El jazz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Boccanera, J. (1984). Julio Cortázar, el sueño y la vigilia. *Humor*, 30. Documento 106, carpeta 68 del Fondo Julio Cortázar del Centre de Recherches Latinoamericaines de la Universidad de Poitiers.
- Bravo, M. (1991-92). Tratamiento del tiempo en los relatos de Julio Cortázar. *Corrige du devoir*. 2. Université michel de Montaigne. 200-232.
- Denis, J. (1986). *Presencia*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1969). *Último round*. México: Siglo XXI.
- Cortázar, J. (1983). *El último adiós*. Buenos Aires: Producciones sudestada.
- Cortázar, J. (1999). *Las armas secretas y otros relatos*. Madrid: Millenium.
- Cortázar, J. (2006). *Julio Cortázar. Obra crítica. Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gómez, S. (2010). *Fondo Cortázar en Poitiers (y otras cercanías)*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines- Archivos.
- González Bermejo, E. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- Loyola, H. (1992). El jazz en Cortázar: la discada del club de la serpiente. *Revista Litterature d'America* 41-42. Roma. 98-107.
- Mignolo, W. (1999). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinkin*. Berkeley: Princeton University Press.
- Picon Garfield, E. (1978). *Cortázar por Cortázar*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

- Plutarco. (1992). *Obras morales y de costumbres (Moralia)*. Madrid: Gredos.
- Prego Gadea, O. (1985). *La fascinación de las palabras; Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.
- Sabato, E. (1948). *El túnel*. Buenos Aires: Sur.