

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**POÉTICA DEL EXTRAÑAMIENTO EN JULIO CORTÁZAR:
DIMENSIONES ESPACIALES**

**Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de
Posgrado en Literatura para optar al grado y título de Maestría Académica en
Literatura Latinoamericana**

MAURICIO CHAVES FERNÁNDEZ

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2016

Agradecimientos

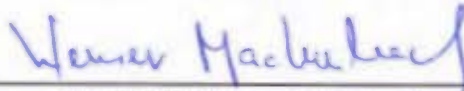
Este trabajo no habría sido posible sin el apoyo, la colaboración y el estímulo de un gran grupo de personas. En primer lugar, agradezco a mi familia por el amor y el trabajo depositado a lo largo de estos años de estudio. Deseo agradecer muy especialmente al Dr. habil. Werner Mackenbach por haberme permitido el privilegio de trabajar bajo su dirección, ofreciéndome una enorme confianza y libertad de pensamiento, por haberme abierto las puertas de su cátedra y haber compartido conmigo parte de su enorme experiencia y entrega al conocimiento. Asimismo, a la M.Sc. Virginia Caamaño Morúa y al Dr. Norman Marín Calderón, por su acompañamiento desde los primeros cursos de maestría y su atenta colaboración en todas las etapas de esta tesis. A la M.L. Ivonne Robles Mohs y a la Dra. Ruth Cubillo Paniagua, directoras del Posgrado en Literatura durante el tiempo que permanecí investigando e intensas colaboradoras en mi formación académica. A Cristina Vargas, por su apoyo constante, sus consejos y su cariño.

Agradezco también al Dr. Leonardo Sancho Dobles, a Maybell Vargas, Guillermo Barzuna, Carmen Claramunt, Dorde Cuvardic, Silvia Solano, Jorge Ramírez Caro, Adrián Vergara, Jorge Brenes, José Gracia Bondía, Verónica Ríos, Patricia Fumero, Carlos González, Geaninni Ruiz, Ronald Rivera, Silvia Gómez, Mercedes Villalobos, Isabel Calvo, Javier Víquez, Baruc Chavarría, Gloriana Caseres, Leidy Alpízar y Vicente Gómez, quienes de una u otra manera han seguido y apoyado mi trabajo.

“Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar por el grado y título de Maestría Académica en Literatura Latinoamericana.”



M.L. Carla Rodríguez Corrales
Representante del Decano del Sistema de Estudios de Posgrado



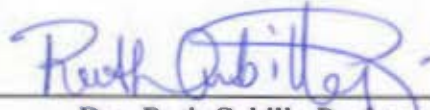
Dr. habil. Werner Mackenbach
Director de Tesis



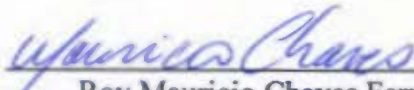
M.Sc. Virginia Caamaño Morúa
Asesora



Dr. Norman Marín Calderón
Asesor



Dra. Ruth Cubillo Paniagua
Directora Programa de Posgrado en Literatura



Roy Mauricio Chaves Fernández
Candidato

Tabla de contenidos

Portada	i
Agradecimientos	ii
Hoja de aprobación	iii
Tabla de contenidos.....	iv
Resumen.....	vii
Abstract.....	viii
I. Introducción.....	1
1. Tema	1
2. Justificación del tema	1
3. Justificación del corpus	20
4. Objetivos.....	24
4.1 Objetivo general.....	24
4.2 Objetivos específicos	24
II. Estado de la cuestión	25
1. Contextualización/Encasillamiento	26
1.1 La influencia borgiana	27
1.2 El “boom”, lo fantástico y los “ismos”	30
2. Discurso de la crítica en relación con la poética de Julio Cortázar	36
2.1 García Canclini y Picón Garfield: dos textos críticos fundamentales	37
2.2 Sosnowski: el conocimiento poético y las posibilidades de lo humano	41
2.3 Hernández: camaleonismo y vampirismo	44
3. El concepto de extrañamiento en las críticas sobre Julio Cortázar.....	48
3.1 Yurkievich: el extrañamiento como flecha.....	49
3.2 Bratosevich: técnicas de extrañamiento.....	51
4. Análisis espaciales de la obra cortazariana.....	55
4.1 Ejes de problematización espacial en Rayuela	56
4.2 Ejes de problematización espacial en algunos cuentos.....	59
5. Estudios sobre “El perseguidor”	63
III. Marco conceptual	72
1. Los conceptos de poética	72
2. Ottmar Ette y la poética del movimiento	73

3. El proceso del extrañamiento: primeras aproximaciones	75
3.1 Tópica del extrañamiento.....	80
3.2 Dinámica del extrañamiento	86
3.3 Cinética del extrañamiento	89
4. Plan capitular	94
IV. Desarrollo	99
Capítulo 1 – Coordenadas genéricas.....	99
1.1 “El perseguidor”: un texto transicional.....	100
1.2 Entre cuento y novela: las nociones de límite y apertura en la poética del extrañamiento	101
1.3 El cuento y el poema: la forma esférica y la autarquía	106
1.4 Otros sistemas de referencia en “El perseguidor”	113
Capítulo 2 - Coordenadas imaginarias.....	117
2.1 Ficción y dicción en la poética de Cortázar	119
2.2 El “efecto de realidad”: estrategias del yo narrador y el yo narrado	127
2.3 El efecto de ficcionalidad: la semantización.....	135
2.4 El realismo y lo fantástico en “El perseguidor”	139
Capítulo 3 - Coordenadas del espacio literario	144
3.1 Paratextos: umbrales del espacio literario	145
3.2 La dimensión intertextual: enmascaramiento de la muerte	149
3.3 La dimensión intratextual: lugares y apertura del relato de extrañamiento ..	155
Capítulo 4 - Coordenadas cartográficas	173
4.1 El lugar como enfermedad: una pieza de la rue Lagrange	173
4.2 La fidelidad a la Tierra y la costra de la costumbre	178
4.3 El hábito y la muerte: el campo lleno de urnas	181
4.4 Contra la certeza	185
4.5 El desprecio de Dios	188
Capítulo 5 - Coordenadas socioculturales	192
5.1 El mesías del bebop: la cristianización de Johnny Carter.....	193
5.2 El chimpancé que quiere aprender a leer: animalización e infantilización de Johnny Carter	200
Capítulo 6 - Coordenadas temporales.....	208
6.1 El lugar del tiempo.....	209

6.2 El tiempo del país de origen	213
6.3 El tiempo del viaje o tiempo del extrañamiento	216
Capítulo 7 – Coordinadas psíquicas	223
7.1 Las formaciones inconscientes, el fantasma y la pulsión	223
7.2 La relación Bruno-Johnny como relación analítica	225
7.3 El fantasma persecutorio de Bruno: represión moral y pulsión de muerte ...	227
7.4 El polimorfismo de Johnny y la pulsión de extrañamiento	233
V. Conclusiones.....	244
VI. Referencias	262
Bibliografía	262
Discografía.....	275
Filmografía.....	275
VII. Índice onomástico.....	275

Resumen

El trabajo desarrolla un análisis de la poética de Julio Cortázar en una doble acepción del término: como una teoría expuesta por el autor en diversos puntos de su obra y como una práctica implícita y sistematizada en diferentes niveles de sus textos. Esta poética parte del concepto de extrañamiento, señalado por Cortázar a la vez como génesis y efecto de lectura, y que define en “Del cuento breve y sus alrededores” como “un desplazarse que altera el régimen ‘normal’ de la conciencia” (2014, p.78). Siguiendo esta definición, se evalúa el extrañamiento a partir de tres dimensiones ligadas al espacio como producto del desplazamiento: la dimensión tópica, basada en la oposición entre lugar y espacio propuesta por Michel de Certeau (2000); la dimensión cinética, amparada en los lugares y figuras de movimiento elaboradas por Ottmar Ette (2008); y, finalmente, la dimensión dinámica, que considera el carácter fundamental de la pulsión desde las ideas de Freud y Lacan como fuerza motriz de los diferentes desplazamientos psíquicos y físicos.

El análisis de estas tres dimensiones se realiza de manera conjunta a través de siete coordenadas: genéricas, imaginarias, del espacio literario, cartográficas, socioculturales, temporales y psíquicas. Estas coordenadas se construyen desde las nueve dimensiones del relato de viajes también desarrolladas por Ottmar Ette, sintetizando su propuesta y agregando la dimensión psíquica a la discusión sobre el movimiento. El análisis se lleva a cabo por medio de un diálogo de la obra crítico-teórica de Cortázar con su obra narrativa, tomando “El perseguidor” como texto director, núcleo de transición y continuidad en su poética.

El resultado de este planteamiento es una poética que funciona como práctica de producción de espacios y movi­lidades a partir de la dinamización o metaforización de las diferentes coordenadas del lugar, asociadas a lo propio y a la muerte. En esta dinamización se entrecruzan diferentes figuras de movimiento: la línea, el círculo y el vaivén, siendo este último el movimiento dominante, impulsado por un fantasma cuyo objeto es siempre imposible y, por tanto, mantiene al sujeto en un movimiento permanente. De esta manera, la poética cortazariana no solamente excede los proyectos literarios de lo fantástico y del “boom”, sino que se reapropia del correlato moderno de la totalidad y de su fin universalista basado en la razón autorreferencial para insertar en este las diferentes dimensiones de lo Otro desde la dinámica del extrañamiento en sus diversas formas pulsionales: como efecto, instinto, juego, voluntad y deseo.

Abstract

The study develops an analysis of Julio Cortázar's poetics in a double meaning of the term: as a theory explained by the author at different points of his work and as an implicit and organized practice at different levels of his texts. This poetics begins with the concept of estrangement, pointed out by Cortázar at the same time as Genesis and reading effect, and defined in "Del cuento breve y sus alrededores" as "a displacement that alters the 'normal' regime of consciousness". Following this definition, estrangement is assessed from three dimensions tied to space as a product of displacement: the topic dimension, based on the opposition between place and space proposed by Michel de Certeau (2000); the kinetic dimension, grounded in the places and figures of movement elaborated by Ottmar Ette (2008); and, finally, the dynamic dimension, which considers the fundamental nature of drive from Freud and Lacan's ideas as driving force of the different psychic and physical movements.

The analysis of these three dimensions is carried out as a whole through seven coordinates: generic, imaginary, of the literary space, cartographic, sociocultural, temporal and psychic. These coordinates are built up from the nine dimensions of travelogues developed, equally, by Ottmar Ette, summarizing his design and adding the psychic dimension to the movement discussion. The analysis is put into practice by means of a dialogue between Cortázar's critical-theoretical work and his narrative work, taking "El perseguidor" as a leading text, nucleus of transition and continuity of his poetics.

The result of this approach is a poetics that functions as a space and movement-producing practice based on the dynamization or metaphorization of the different place coordinates, related to the self and to death. In this dynamization, different movement figures are intertwined: the line, the circle and the swing, which is the dominant figure, propelled by a phantasm whose object is always impossible and, therefore, maintains the subject in permanent movement. In this way, Cortázar's poetics not only exceeds the literary projects of the fantastic and the "boom" but also reappropriates the modern account of totality and its universal aim based on self-referring reason to add to it the different dimensions of Otherness from estrangement dynamics in its diverse drive forms: as effect, instinct, game, will and desire.

Hay que decir y pensar que el Ser existe, ya que es a Él a quien corresponde la existencia en tanto es negada a lo que no es. Te invito a que consideres todo esto pero, a la vez, quiero prevenirte acerca de esta vía de la búsqueda y en cuanto a aquella otra por la que se lanzan los mortales ayunos de saber, que marchan errantes en todas direcciones, cual si de monstruos bicéfalos se tratase. Porque es la perplejidad la que en el pecho de estos dirige su espíritu vacilante. Y así se ven llevados de aquí para allá, sordos, ciegos y llenos de asombro, como una turba indecisa para la cual Ser y No-Ser parecen algo idéntico y diferente, en un caminar en pos de todo que es un andar y un desandar continuo.

Parménides. *Sobre la naturaleza*, fragmento VI.

Sí. Estaba muriéndome, me pusieron el toma-oxígeno en la nariz... yo pensé, «estoy por morirme»... luego la idea se apartó de la muerte y quedó fija en la imagen que representaba un deseo... Por eso voy a triunfar. De allí que me indigne cuando se dice de un hombre que ha vencido: «tiene suerte». Lo que ha sucedido es que ese hombre estaba buscando un agujero por donde escapar, ¿ha visto usted un tigre en una jaula? Lo mismo es el hombre que quiere conseguir algo grande. Va y viene frente a los barrotes. Otros se fatigarían. Él no. Va y viene como una fiera. Minutos, horas, meses, años... montones de cuatrocientos mil cuatrocientos minutos... dormido y despierto, sano y enfermo. Es como una fiera, va y viene. En cuanto el destino se descuida, la fiera de un gran salto traspone la muralla, y ya no la cazan más...

Roberto Arlt. *Los lanzallamas*

I. Introducción

1. Tema

Poética del extrañamiento en Julio Cortázar: dimensiones espaciales

2. Justificación del tema

El tema propuesto para este trabajo es la poética del extrañamiento en Julio Cortázar (1914-1984), analizada a partir de las dimensiones espaciales representadas en un conjunto de textos que serán mencionados oportunamente. Sin embargo, como componentes del espacio, las dimensiones son constituidas por este que, en su calidad de “distancia”, solamente se percibe a través del movimiento. Por esta razón, un enunciado más preciso de este tema hablaría, no de dimensiones espaciales, sino de dinámicas.

El tema es la base, el asunto o la materia central de un discurso. Para que esta base sea sólida, el tema debe ser específico. Además, el tema aporta datos sobre la actualidad y el punto de vista desde el cual se piensa indagar. Sobre este tema del tema, y como consideración previa al trabajo de justificar, traigamos a escena una observación de Cortázar:

O bien, para ser más modestos y más actuales a la vez, un buen tema tiene algo de sistema atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones; y todo eso, al fin y

al cabo, ¿no es ya como una proposición de vida, una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y más hermoso? (Ortega, 1973, p.141)

A despecho de la visión poética de Cortázar, es de conocimiento común el hecho de que antes de emprender una investigación académica —en el ámbito de conocimiento que se quiera— surge la necesidad de una demostración de su pertinencia y su utilidad. Por lo general, ambas condiciones son satisfechas al poner en concreto algún tipo de insuficiencia en los juicios que circulan sobre el tema, ya sea una falta general cuando el tema es ignorado por completo, o bien, específica, es decir, metodológica, teórica, analítica o práctica.¹ Así, la justificación de un tema no viene dada solamente por su novedad sino también por la necesidad de actualizarlo, profundizarlo, redefinirlo, etcétera.

Hechas estas observaciones, comencemos por resaltar que nuestro tema comienza aludiendo al término “poética”, uno de los más problemáticos en literatura. Más allá del sentido etimológico de ‘hacer’, algunas de sus acepciones han sido: técnica, mecanismo, semiótica, teoría, sistema.² Todas aportan elementos importantes para su estudio, pero es posible desprender de ellas dos formas básicas: a) aquella que se ocupa de cómo escribir: la poética como *técnica* y saber productivo y b) aquella que se ocupa de establecer los principios fundamentales del discurso literario: la poética como *sistema* de organización de sentidos.

¹ C.f. Sabaj y Landea (2012).

² C.f. Ducrot&Todorov (1985, p.98), Preminger (1993, p.929) y Valéry (1975, p.17).

Según la definición de Prada Oropeza (1977, p.8), “la disciplina teórica que nosotros llamamos poética tiene como una de sus tareas la investigación de la constitución y los límites de su objeto: la obra literaria”. En nuestro caso, no se trata del objeto literario en general sino del objeto conformado por los textos de Julio Cortázar, el cual puede hacerse visible tanto desde la reflexión teórica como desde la propia praxis literaria del argentino, a partir de textos en los cuales se tematiza el trabajo de la escritura.

En Cortázar ambas perspectivas coexisten participando una de la otra incluso dentro de un mismo texto. Siendo rigurosos, muy pocos de sus textos pueden considerarse totalmente técnicos o teóricos, mucho menos meramente expositivos: casi la totalidad de ellos funciona a partir de un mecanismo puramente literario o, como él hubiera dicho con un matiz propio, poético. Por tanto, la distinción no pasa de ser un elemento preventivo para advertir al lector de que estas visiones estarán en un entrecruzamiento constante; es decir, nuestro trabajo se ocupa inicialmente de los mecanismos técnicos de producción literaria con miras a la comprensión de un sistema poético dinámico.

Así, por ejemplo, será crucial conocer algunos detalles de la concepción particular del cuento que tiene Cortázar de cara a su propuesta sobre la función que adquieren frente a la realidad. Esta visión técnica se acentúa más en sus últimos textos, donde un compromiso político y las demandas de un público que lo consagraba encaminaron a Cortázar hacia un pragmatismo en ocasiones estéril, sin que por ello perdiera su potencia especulativa. Para facilitar la distinción de estos sentidos se hablará

de “poética” en relación con el sistema, mientras que para hacer la referencia más técnica nos referiremos al “mecanismo poético”.

La alusión a las observaciones poéticas de Cortázar se dará en el marco del aparato conceptual del trabajo, con el objeto de favorecer la circulación especular del análisis: de la poética hacia los textos y de estos a la poética. El interés puesto en este ejercicio consiste, más que en evaluar la coherencia interna del discurso general de Cortázar —la cual tampoco es despreciable—, en poner a la vista la lucha contra y en medio del lenguaje que se libra dentro de sus textos, pues es esta tensión de las estructuras binarias la que mantiene el diálogo o la dinámica espacial de su poética.

Ahora bien, trabajar de cara a una poética general requiere enfrentar un problema que emerge del campo abierto hasta ahora por las críticas sobre Cortázar. Este problema consiste en separar, en términos estéticos, el carácter de su producción cuentística de la novelística, analizando los cuentos como fantásticos y las novelas como pertenecientes al “boom” o a cualquier otra corriente distinta de lo fantástico, dado que esta tradición se ha asociado sobre todo al cuento. Esta separación no se realiza explícitamente, pues nadie ha comparado hasta el momento ambos polos de su producción; por el contrario, la división se da por un hecho.

Concretamente, autores como Goloboff (2004), Lima y Siqueira (2010), Ovares y Rojas (1999) lo ubican dentro del espectro de lo fantástico haciendo referencia a sus cuentos, mientras que Amorós (2007) y Fernández (2008) hablan de un autor del “boom”. La gran mayoría simplemente se desentiende del problema (Aínsa, 1973 y 1985; Figuerosa y Valderrama, 1984; Dirscherl, 1985; Pinheiro, 2005). Otros autores,

que forman una minoría dentro de la crítica, sí abordan la obra cortazariana en conjunto, pero en ningún momento cuestionan explícitamente las prácticas críticas que mencionamos (García Canclini, 1968; Bratosevich, 1975).

También se pueden mencionar críticos que analizan la obra cortazariana a partir de etapas temáticas centradas en la narrativa breve (Ferré, 1987; Standish, 2001). Ferré divide la producción cuentística de Cortázar en tres: la etapa del relato sobrenatural, la del relato irracional y la del relato social. Esto coincide con la división de Standish, quien propone primeramente una etapa de relatos fantásticos, luego una de relatos psicológicos y al final una de relatos políticos. Ellos no mencionan la forma en que se articulan las novelas y las misceláneas dentro de estas etapas, ni contemplan la posibilidad de que estas tres fases y formas narrativas se encuentren mezcladas a lo largo de la producción, marcada, sí, por predominios temáticos.

Muchos textos de Cortázar combaten esta distinción. “Del sentimiento de no estar del todo” es uno de ellos. En él se señala el rol de poética que cumple *Rayuela* (1963): “*Rayuela* es de alguna manera la filosofía de mis cuentos, una indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia o su impulso” (2011, p.41). En efecto, tanto en *Rayuela* como en sus cuentos se apunta a generar el mismo efecto de extrañamiento por vías disímiles, como comenta Cortázar en el mismo ensayo:

Los que me reprochan escribir novelas donde casi continuamente se pone en duda lo que acaba de afirmarse o se afirma empecinadamente toda razón de duda, insisten en que lo más aceptable de mi literatura son algunos cuentos donde se advierte una creación unívoca, sin miradas hacia atrás o paseítos hamletianos dentro de la estructura misma de lo narrado. A mí se me hace que esta distinción taxativa

entre dos maneras de escribir no se funda tanto en las razones o los logros del autor como en la comodidad del que lee. Para qué volver sobre el hecho sabido de que cuanto más se parece un libro a una pipa de opio más satisfecho queda el chino que lo fuma, dispuesto a lo sumo a discutir la calidad del opio pero no sus efectos letárgicos. Los partidarios de esos cuentos *pasan por alto que la anécdota de cada relato es también un testimonio de extrañamiento*,³ cuando no una provocación tendiente a suscitarla en el lector. (2011, p.39)

Lo anterior se puede argumentar también desde el punto de vista de lo fantástico. En general, la problemática de lo fantástico se puede definir con base en dos relaciones fundamentales. La primera es la que entabla con la realidad, cuya estabilidad se ve amenazada por lo extraño o lo sobrenatural. La segunda es la que mantiene con el sujeto, ante quien funge como agente fragmentador de su unidad aparente. Rosie Jackson (2011) lo expone de acuerdo con la teoría psicoanalítica, según la cual lo fantástico adquiere un funcionamiento similar al de lo inconsciente que lo capacita para mostrar lo oculto de la cultura. Martha Nandorfy (2011), desde una postura más filosófica, agrega lo fantástico a una realidad definida como lo pensable o lo posible. David Roas, en “La amenaza de lo fantástico” (2001), resume estas posiciones:

Basado, por tanto, en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca —y, por tanto, refleja— la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo [...]. Así, la literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia [...]. (p.9)

³Las cursivas son propias. En adelante, serán del autor original a menos de que se indique lo contrario.

Siguiendo estas determinaciones, podríamos pensar que tanto los cuentos como las novelas de Cortázar caben dentro del campo de lo fantástico: ambas formas tienden a escindir al sujeto y a la realidad. No obstante, estas pueden prescindir del elemento sobrenatural. Como el escritor le aseguró a Ernesto González Bermejo (1981, p.42), él escribió movido por la voluntad de provocar un efecto distinto al miedo que intentan producir los textos fantásticos tradicionales. Cortázar comprendió que la categoría de lo fantástico era insuficiente incluso para sus relatos breves, como lo muestra el siguiente fragmento de “Algunos aspectos del cuento” (1963):

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico *por falta de mejor nombre*,⁴ y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas.⁵ (Cortázar, 1973, p.134)

Bajo estas condiciones, no quedaría más que aceptar que, en efecto, no todas las cosas pueden explicarse, ni en el mundo ni en la literatura: todo sistema es parcial, no-todo. Esto anula de inmediato la posibilidad de una poética autónoma y cerrada, como la hubieran querido los formalistas. Por el contrario, la de Cortázar es una poética abierta, fisurada, hendida, porosa. En medio de ella puede ingresar cualquier elemento desconocido a cambiar la organización de todo el sistema. No obstante, este

⁴ Cursivas propias.

⁵ “Algunos aspectos del cuento” fue publicado inicialmente en Casa de las Américas II (15-16), número correspondiente al período entre noviembre de 1962 y febrero de 1963.

antirrealismo de funcionamiento analógico también es estructurado, regido por un tipo de causalidad —la de lo insólito— y produce así una cartografía más o menos definida que también será objeto de esta investigación.⁶

Adicionalmente, Roas considera que el género fantástico es el único que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural (2011, p.8), lo cual no siempre está presente en Cortázar. Sin embargo, su función a menudo la cumple otro elemento desestabilizador que puede ir desde lo absurdo hasta lo cómico o incluso lo común. Esta diferencia plantea la necesidad de estudiar a Cortázar más allá de esta categoría, o bien, de analizar en qué consiste el elemento sobrenatural desde su mirada particular, pues su narrativa bien podría tratar de una relectura de lo cotidiano como sobrenatural. En cualquier caso, podemos decir que tanto los cuentos como las novelas pertenecen a un proyecto que excede los límites de lo fantástico.

Lo anterior no debe ser motivo de sorpresa, pues la mayoría de los textos cortazarianos referidos a esta temática son anteriores a los primeros intentos de sistematización teórica. Estos últimos, como es de esperar, no tomaron en cuenta sus elaboraciones, en las cuales se anticipaba mucho de lo que ha sido discutido, y acabaron de esta forma por ser insuficientes ante las singularidades de su planteamiento. Hablamos, por ejemplo, del texto introductorio al “Manual de Instrucciones” en

⁶ Se alude a lo analógico en el sentido que le imprime Cortázar en “Para una poética”, texto de 1954 publicado originalmente en *La Torre, Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, II (7), también compilado en *Obra Crítica II*, 1994, p.143. Allí anota: “Los hechos son simples: en cierto modo el lenguaje íntegro es metafórico, refrendando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje. Esa urgencia de aprehensión por analogía, de vinculación precientífica, naciendo en el hombre desde sus primeras operaciones sensibles e intelectuales, es la que lleva a sospechar una fuerza, una dirección de su ser hacia la concepción simpática, mucho más importante y trascendente de lo que todo racionalismo quiere admitir” (1994, pp.143-144).

Historias de cronopios y de famas (1962), algunos capítulos de *Rayuela* (1963) o escritos de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), todos anteriores al texto que abrió formalmente la discusión en 1970: *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov. La mayoría de estos textos se encuentran reunidos por Julio Ortega en *La casilla de los Morelli* (1973).

Así las cosas, el punto está en que para hablar de una poética general en Cortázar hace falta una categoría capaz de englobar su trabajo más allá de los géneros literarios que practicó, pues la idea de poética riñe con el concepto mismo de género. En efecto, uno de los cuestionamientos fundamentales de la poética cortazariana recae sobre la capacidad de distinguir entre elementos que el sentido común consideraría distintos, ya que en el decurso de la experiencia poética se pueden alcanzar puntos donde la lógica y el lenguaje se vuelven contra sí mismos y se anulan como elementos de juicio. En este límite se pone en evidencia nuevamente el carácter metafórico del lenguaje y la importancia del concepto de participación como una de sus consecuencias directas. Para referirnos al concepto que cumple y engloba estas funciones se acude a la noción de “extrañamiento”, utilizada con frecuencia por Cortázar en sus textos de poética. Igualmente, la metodología de trabajo procura superar esta distinción genérica.

El extrañamiento no es un concepto ambiguo sino doble o múltiple. Cortázar lo define como un desplazamiento de la conciencia. Este desplazamiento puede dar lugar a estados muy variados y a formas de vida diferentes. Por un lado, puede ser un tipo de asombro, una enajenación positiva que nos arranca de nuestros hábitos para arrojarnos a una realidad inquietante; por otro lado, puede ser ocupado por un tipo de alienación o

locura. A su vez, es el concepto-llave capaz de abrir la puerta de lo real para comunicar lo cotidiano con la región de lo fantástico o, más bien, para limpiar lo cotidiano de su costra y devolverle su brillo fantástico, como ocurre en “Los limpiadores de estrellas”, parte del cuentario póstumo *La otra orilla*.

Así, plantear una poética del extrañamiento significa elaborar un discurso cuya base, origen y meta es el extrañamiento mismo, con lo cual se va dibujando el círculo implicado en la noción de poética. Este círculo, desde el punto de vista cortazariano, debería quedar asegurado como una apertura. Además, el concepto de extrañamiento deberá distinguirse oportunamente del extrañamiento o singularización tal como la plantearon los formalistas rusos, particularmente Shklovski, así como del extrañamiento o distanciamiento brechtiano.

Hemos hablado ya de Cortázar sin ocuparnos todavía de las complicaciones que su figura genera en términos críticos. Como es sabido, Julio Cortázar es uno de los autores latinoamericanos más consolidados del siglo XX. Destacó en múltiples ámbitos de lo literario: en la escritura, la traducción, la crítica e incluso la teoría. Como escritor recorrió todos los géneros y los llevó a su límite, llegando incluso a publicar textos “inclasificables” desde el punto de vista editorial o genérico. En la traducción sobresalen sus trabajos sobre autores como Edgar Allan Poe, Marguerite Yourcenar, André Gide y Daniel Defoe, mientras que como crítico y teórico literario escribió una gran cantidad de textos referidos a autores latinoamericanos, ingleses y franceses que abarcaban desde el romanticismo al surrealismo, muchos de ellos publicados en revistas y recogidos posteriormente en su obra crítica. Una excepción a este formato de publicación fue el

libro *Imagen de John Keats* (1996). Además, dictó conferencias y lecciones en universidades y academias de mucho prestigio. Por todo esto, no sorprende el hecho de que su trabajo se haya estudiado desde un sinnúmero de perspectivas, todas ellas de gran validez, aunque por lo vasto y complejo de su obra sea posible sospechar que su estudio apenas ha iniciado.

Aproximarse a los textos de Julio Cortázar trae consigo varios retos. En primer lugar, para quien ha entrado en su literatura a través del placer, una lectura organizada, delimitada y con cierto nivel de especialización parece ser un despropósito. En contra de los mandatos y las costumbres dominantes, sus textos son una provocación al juego, a la exploración de nuevos órdenes y mundos impensados. Por tanto, es importante satisfacer dos condiciones sin perder de vista el factor crítico: mantener el deseo propio del trabajo filológico y encaminar el trabajo de lectura/escritura dentro y hacia el elemento que se ofrece como propio del texto: el extrañamiento. No obstante, si se considera la cercanía que existe entre el deseo y el juego por medio de la actualización constante de su objeto, el cual reaparece infinitamente cada vez que se alcanza, no se trata más que del juego del extrañamiento.

Asimismo, se debe sortear la dificultad de investigar a un autor canonizado con todo lo que ello implica: máscaras, obstáculos, prejuicios, confusiones, sedimentaciones, ruidos. Se considera a veces, de manera superficial, que si un texto ha sido ampliamente investigado se pierden motivos para seguir interrogándolo. Por el contrario, cuanto más se estudia un texto, mayor resulta el reto de enfrentarlo, pues las investigaciones pueden tanto abrirlo como amurallarlo. Desde esta óptica, tanto valor tiene investigar un texto

desconocido como uno canonizado, pues si bien lo canonizado puede ser menos novedoso, no es nunca menos problemático.

En su aspecto más puntual, este trabajo pretende analizar las dinámicas espaciales de la poética del extrañamiento. El vínculo de este último con el espacio y el movimiento es muy estrecho pues, como mencionamos anteriormente, Cortázar lo define como un tipo de desplazamiento (2014, p.78). Sin embargo, además de precisar este concepto y el de poética, encarar este problema requiere definir lo que se entiende por “espacio”, pues se puede advertir que este es un término general, quizá uno de los más generales de la lengua, al punto que la poética y el extrañamiento pueden pasar, ellos mismos, como espacios. Es así, pero también hay un sentido particular del espacio por rescatar, del cual se han hecho cargo diferentes teóricos desde hace ya algún tiempo —se hará referencia específicamente a la noción de espacio de Michel de Certeau—. En este apartado, los últimos esfuerzos han procurado complementar el estudio del espacio con la conceptualización de una poética del movimiento, para la cual son fundamentales los trabajos de Fernando Aínsa (2005) y Ottmar Ette (2008, 2009). Sus aportes contribuirán a estudiar la espacialización dinámica de la poética cortazariana en sus distintos niveles de operación.

Para facilitar la organización de los diferentes aspectos a tratar, el vehículo poético de Cortázar se estudiará a partir de tres niveles básicos que permiten desarrollar la descripción de los lugares o espacios, los movimientos que se dan en ellos y las fuerzas que los impulsan. Estos niveles son el tópico, el cinético y el dinámico. El tópico

describe los lugares de movimiento; el dinámico se ocupa de las fuerzas que lo producen y el cinético estudia los diferentes tipos de desplazamiento junto con sus funciones.

En el estadio tópico se analiza el concepto de lugar, conceptualizado por Michel de Certeau como un orden de coexistencia de elementos, cada uno con un sitio “propio” y estable (2000, p.129). Una manera de entender este orden es comparándolo con un plano: un espacio bidimensional en el cual se pueden definir coordenadas o puntos constituidos por pares ordenados o pares binarios donde siempre van a entrar en pugna las fuerzas de lo propio y de lo ajeno. De este modo, el lugar estaría conformado por dos dimensiones amplias con una estructura de coordenadas. Las dimensiones son la diccional y la ficcional. Sus coordenadas están dadas por las dimensiones del relato de viajes que propone Ottmar Ette (2008), las cuales son sintetizadas en siete coordenadas: genéricas, imaginarias, del espacio literario, cartográficas, temporales, socioculturales y psíquicas.

La primera dimensión comienza con las coordenadas genéricas y se ocupa de los modelos que sirven como sistemas de referencia para el texto. En este caso, se trataría de los modelos literarios (novela y cuento) de los cuales se sirve el escritor para conformar sus textos, modelos que entran en tensión para ser desplazados. Las coordenadas imaginarias comportan los modos y horizontes de ficcionalización de la época. La aparición de un horizonte de expectativas puede ser discutida a partir de los intentos de sistematización crítica, cuyas asignaciones develan las posibilidades de lectura de su tiempo según las concepciones vigentes de verosimilitud y adecuación a categorías preestablecidas como lo fantástico, el “boom” o los distintos “ismos”. Las coordenadas

del espacio literario analizan el texto como sitio marcado por elementos intertextuales e intratextuales que operan como un sistema de voces puestas en crisis por el movimiento textual.

La segunda dimensión del plano del lugar es la ficcional. Aquí se inicia con las coordenadas cartográficas, las cuales describen las representaciones de lugares físicos, tanto externos (materiales) como internos (mentales). Estos lugares son vitales, pues cargan con gran parte del peso simbólico de lo propio dentro de la ficción. La segunda coordenada ficcional es la coordenada del tiempo: el narrador, los personajes e incluso otras fuerzas presentes en los relatos cargan con un tiempo propio y un tiempo otro que entran en contacto durante el tiempo de viaje. Por último aparecen las coordenadas socioculturales, donde se da un contacto entre los polos de lo propio y de lo ajeno por medio de la pertenencia y el movimiento entre diversos grupos de clase, género, etnia, nación, etc.

En un sentido general, el nivel tópico se ocupa de la representación de espacios determinados por coordenadas que van desde lo Mismo hacia lo otro a través de pasajes y fuerzas extrañas. La diferenciación de estos niveles, como se puede prever, tiene un fundamento mayormente metodológico, pues se encuentran íntimamente ligados y se entrecruzan constantemente a lo largo de la práctica escritural de Cortázar. De esta manera, el extrañamiento funciona como el núcleo de ese sistema atómico planteado en el inicio y alrededor del cual giran los niveles como electrones.

El nivel dinámico comprende las fuerzas encargadas de generar o detener el extrañamiento. Como desplazamiento psíquico, resulta imprescindible analizar su

relación con el deseo y otros componentes de la psique. Por tanto, en su calidad de fuerza, el concepto primordial para esta parte será el que Freud designó como fundamental del psicoanálisis: la pulsión. Alrededor de la pulsión y sus componentes, serán relevantes algunos otros conceptos psicoanalíticos fundamentales como lo inconsciente, la repetición, el fantasma, la transferencia, el sujeto, la represión, la alienación y lo *unheimlich*. Brevemente, se puede mencionar que el extrañamiento, análogo a lo *unheimlich*, ocurre siempre en un lugar intersticial, en una hendidura. A este lugar, para Lacan (2010, p.30), le apunta una hiancia, concepto que toma de Kant para presentar la función inanalizable de la causa que rige lo inconsciente. A partir del acontecimiento que se da en el intersticio, cada personaje debe enfrentar la traducción de su experiencia del mismo modo en que se traducen las huellas mnémicas en el aparato psíquico. La traducción, entonces, produce una postura de defensa en el sujeto, que puede tender a una represión alienante o a una apropiación del fenómeno.

Como se ve, a través de las posturas de los sujetos se genera toda una ética del extrañamiento que sirve como estrategia de aproximación a los distintos espacios y los fenómenos que en ellos ocurren. De esta ética depende, en muchos casos, la sobrevivencia o el mejoramiento de la vida de los personajes, por lo cual también podemos asociarla al concepto de saber vivir que propone Ette (2009).⁷ Es importante anotar que, desde sus primeras publicaciones, Cortázar abogó por una literatura que

⁷ “From this vantage, knowledge for living appears as a specific way to living one’s life, which includes reflecting on how one lives. Knowledge for living can be gained through concrete experiences in immediate life contexts *and* through the production and reception of symbolic goods. In this way, knowledge for living can also be understood as an *imagined* form of living and as a process of imagining life (and lives), in which self-referentiality and self-reflexivity are critically important. In other words, knowledge for living is bound up in life experiences but never tied to a single logic. Rather, the term implies the ability to think and act simultaneously according to different sets of logic”. (Ette, 2010, p.986)

fuera capaz de superar el mero esteticismo, por lo cual el elemento ético se torna central para comprender su poética.⁸ En ella, los personajes se ven enfrentados a fuerzas habitantes que inundan sus espacios de vida, de manera que si bien su viaje no es siempre voluntario, sí deben enfrentarlo y solventarlo de la mejor forma posible. El origen de estas fuerzas es inicialmente desconocido, pero alguien podría sospechar que provienen del interior mismo de la (in)conciencia. Es por ello que el elemento psíquico es tan importante para la resolución de los problemas que arroja Cortázar, ya que las diversas ficcionalizaciones o éticas de la pulsión se enlazan con un sobrevivir o un saber vivir que determina un desenlace para los personajes. Por lo pronto se pueden definir tres formas distintas de ficcionalizar que aparecen en la elaboración del extrañamiento: la ficcionalización del origen, la de la amenaza y la del juego.

En Cortázar, al hablar de personajes hay que hablar también del autor y del lector, pues los tres comparten el mismo estatuto ficcional. A causa de esto, en este apartado se debe estudiar la forma en que los cuentos construyen/deconstruyen un determinado conjunto de reglas para relacionarnos con los espacios que tienen consecuencias para la lectura, la vida diaria y la vida política; es decir, repercuten en las diferentes dimensiones tópicas. Entonces, podemos decir de antemano que Cortázar esboza una ética o un saber vivir del juego y de la metáfora, donde el *ethos* que se refiere tradicionalmente a la costumbre o el hábito se representa como una costra que hay que destruir constantemente. A un nivel más abstracto, la ética implica un modo de estar o de

⁸Así lo plantea Julio Ortega (1988, p.199): “Cortázar overlays the surrealist program to unleash a new ethics and aesthetics, to conflate art and life, with his own critical allegory, with his own method to unleash an ethics and an aesthetics, in order to transcend the surrealist program already neutralized by the literary handbooks”.

hacer en un tiempo histórico determinado, lo cual construye unos principios de conducta cuya relación con el juego queda establecida por un estar en juego, es decir, estar abierto a lo posible en medio de uno o varios sistemas concretos como el lenguaje o el aparato social. De esta apertura depende el sobrevivir de los personajes. Por tanto, una ética del juego se dispone también a la creación y modificación constante de estos sistemas, incluso a su ruptura en función de nuevas articulaciones, razón por la cual se convierte en un principio de rebeldía.⁹

En el plano cinético se analizan los diferentes puntos asociados con el movimiento. Por una parte, se reconocen en este plano los lugares del relato de extrañamiento, es decir, los puntos que al unirse producen una ruta determinada. Ette (2008) define cuatro lugares básicos en el relato de viajes: la despedida, la culminación, la llegada y el retorno. La ruta definida por estos lugares determina también movimientos hermenéuticos, entendidos como movimientos del entendimiento en el espacio.¹⁰ Para Ette, son cinco movimientos o figuras: círculo, vaivén, línea, estrella y salto. Cada movimiento hermenéutico construye una circulación del saber en diferentes direcciones y espacializaciones que hacen variar las dinámicas de lo propio y lo ajeno, o de lo pre-sabido y lo no-sabido. A su vez, esto quiere decir que al lado de la transformación de los espacios, nociones como las de ser, razón, verdad, y realidad se subvierten para dar lugar a otros como la participación, los sentidos, lo verosímil y la ficción. Como mencionamos a propósito del estadio tópico, esta especie de metafísica

⁹ Para profundizar en la relación entre la rebeldía, el espacio y el movimiento se puede consultar un texto de Julia Kristeva: *Sentido y sinsentido de la rebeldía* (1999).

¹⁰ C.f. Ette (2008, p.52).

inversa tiene implicaciones sobre el saber del otro, de la cultura y de la historia: a partir del movimiento en sus diversas formas se moldea el saber vivir.

Esto se agrega a la dimensión inversa, también analizada en el primer apartado: la de los movimientos del espacio en el entendimiento, es decir, la forma en que los espacios se transforman a través de la percepción y de acciones o inacciones concretas. En este caso, se trata de evaluar la transformación operada sobre las dimensiones del lugar para dar campo al espacio. Esto deberá tomar en cuenta las diferentes coordenadas, pero se trabajará mayormente a partir de la dimensión ficcional, pues es desde esta que se abre un nuevo espacio. Finalmente, también será necesario conocer en qué manera el espacio puede o no reinstaurarse como lugar y a través de qué procedimientos.

En conjunto, la cinética remueve elementos estructurales, filosóficos y espaciales: los lugares funcionan como un campo de entrenamiento de los sentidos para renovar las percepciones espaciales, la conciencia y el saber mismo sobre el espacio. En otras palabras, el extrañamiento genera una interacción entre los espacios externos (sensibles) y los internos (sentidos) de la cual surgen nuevos espacios y saberes. Cada una de las prácticas cinéticas se configura como un paso hacia ese otro lado del que escribe Cortázar. Si se sigue la metáfora de la pelea de boxeo utilizada por el autor, el nivel tópico aporta los campos de acción, el nivel dinámico cubriría todo el marco estratégico previo y llevaría a la práctica un plan de administración de fuerzas, mientras que la cinética comporta la interacción misma generada entre el espacio y los sujetos.

Como afirmamos anteriormente, el discurso de la crítica ha analizado los tejidos cortazarianos desde muchos ángulos distintos. No obstante, hasta el momento no se ha

encontrado una propuesta que los aborde según los parámetros planteados, sin que esto signifique reclamar novedad alguna: la investigación se origina en las observaciones de Nicolás Bratosevich, quien pone en juego el tema del extrañamiento sin llegar a profundizar en él. También aparecen algunas observaciones sobre el espacio y la poética de Cortázar en el prólogo de Julio Ortega a *La casilla de los Morelli*, así como en una variedad de artículos dispersos en revistas literarias.

Después de analizar brevemente estos aspectos preliminares, podemos concluir, desde nuestro punto de vista y a manera de hipótesis, que el extrañamiento es un elemento fundamental en Cortázar, quizá el más crucial de todos en la medida en que permitiría releer, integrar y darle una función al resto, así como romper las barreras de los géneros literarios impuestas desde el interior de los aparatos críticos. Por otro lado, como se verá en el estado de la cuestión, la situación de Julio Cortázar dentro del conjunto de la literatura hispanoamericana sigue siendo ambigua, de manera que además de realizar un trabajo aún pendiente, resulta oportuno un ordenamiento y una puntualización del lugar que ocupa en ella.

Así, atravesando múltiples dimensiones de lo literario, el extrañamiento funciona como una fuerza cohesiva que organiza, fundamenta y pone en movimiento toda una nueva visión del espacio y la realidad, un nuevo vacío habitable para los otros mundos que se vislumbran entre las líneas de una literatura dinámica y exploratoria.

3. Justificación del corpus

El corpus de este trabajo se basa en “El perseguidor” de Julio Cortázar, texto que forma parte del volumen *Las armas secretas* (1959). La elección de este texto está motivada por varios aspectos estrechamente vinculados. En primera instancia, “El perseguidor” significa, dentro de la obra cortazariana, un puente genérico entre el cuento y la novela. Esto resulta de especial interés para el análisis, pues se partirá de un concepto de poética que la considera como un elemento fundamental para la transgresión de fronteras.

Este salto entre el cuento y la novela pone en contacto otras dimensiones de la literatura de Cortázar. Es bien conocida la diferenciación entre sus cuentos y sus novelas (para no mencionar acá otros géneros y no-géneros que practicó) a partir de un criterio estético: sus cuentos son literatura fantástica y sus novelas pertenecen al “boom”. Sin embargo, esta distinción también se puede cuestionar a partir de un texto que presenta tanto referencias a la “realidad” como asomos a otras “realidades” más complejas.

De esta misma forma, el texto propuesto sirve como materia prima para la problematización de múltiples dimensiones textuales: lo genérico, lo imaginario, lo espacial, lo temporal, lo social, lo cultural, lo psicológico, etc. Así, el trabajo puede contribuir a entender con mayor profundidad la forma en que este tipo de discursos o productos culturales interactúan, afectando y siendo afectados por la desestabilización de las estructuras y condiciones del saber y la vida que se dieron durante la segunda mitad del siglo veinte, pero que se extienden hacia el pasado y el futuro.

Adicionalmente, el análisis podrá recurrir a un corpus secundario para complementar las observaciones y demostrar la posible generalidad de sus conclusiones. Este corpus secundario comprende cuentos de casi todos los libros de Julio Cortázar. Con él se pretende cubrir la bibliografía desde una perspectiva temporal, ofreciendo ejemplos de todas las etapas de su carrera como escritor. A la vez, se ha intentado que este corpus secundario mezcle los textos que han sido centrales para la crítica con algunos escasamente estudiados, siempre y cuando permitan un abordaje apropiado para el tema de investigación. Aquí no se incluyen los textos de la poética de Cortázar, pues estos servirán más bien de insumo teórico. La totalidad del corpus aparece en la tabla siguiente:

Libro (año)	Cuentos
<i>La otra orilla</i> (1937-1945)	Mudanza; Breve curso de oceanografía
<i>Bestiario</i> (1951)	Casa tomada; Lejana; Carta a una señorita en París
<i>Historias de cronopios y famas</i> (1952)	Pérdida y recuperación del pelo; Las líneas de la mano; Viajes; Historia; La foto salió movida
<i>Final del juego</i> (1956)	La puerta condenada; Continuidad de los parques; La noche boca arriba
<i>Las armas secretas</i> (1959)	Las babas del diablo; El perseguidor
<i>Todos los fuegos el fuego</i> (1966)	La autopista del sur; La salud de los enfermos; La isla a mediodía
<i>La vuelta al día en ochenta mundos</i> (1967)	La caricia más profunda
<i>Último round</i> (1969)	El viaje; No, no y no

<i>Un tal Lucas</i> (1979)	Lucas, sus críticas de la realidad; Lucas, sus largas marchas; Lucas, sus sonetos
<i>Queremos tanto a Glenda</i> (1981)	Texto en una libreta; Recortes de prensa

En general, por el planteamiento de la investigación y la naturaleza de los textos, todos ellos deberán aportar datos relevantes para la puntualización del concepto de “extrañamiento”, su mecanismo de acción y sus consecuencias en todos los niveles. Dentro de los textos, el extrañamiento podría tomar muchas formas. Como movimiento, requiere de la presencia de espacios y produce figuras, pero todo ello se relaciona posteriormente con dinámicas psíquicas que ponen en un primer plano las experiencias y realidades de los personajes.

En primer lugar, la dimensión tópica abarca las diferentes coordenadas o espacios dentro de los cuales se desarrollan el texto y los personajes. Como se dijo, se trata de aspectos genéricos, imaginarios, sociales, psíquicos, espaciales, temporales, etc. Estos se relacionan con otros aspectos más específicos como lo cotidiano, lo doméstico, lo laboral, la racionalidad, la vigilia, la vida. A través de espacios intermedios como las puertas, los sueños o los textos mismos, estos espacios se transforman. De este modo dejan de ser espacios de lo Mismo o de lo Propio para convertirse en espacios de lo Otro. Se puede consultar una tabla extensa de parejas antinómicas sobre estos espacios en Aínsa (2005, p.22-23). Estos pares binarios giran alrededor de dos ejes: uno espacial (centro-periferia) y otro temporal (tradición-modernidad), pero en el fondo de esta metamorfosis yace la problematización de términos clave como identidad, ser, razón, realidad y verdad.

Por otra parte, resulta de vital importancia determinar los elementos puntuales que componen la dinámica del extrañamiento. En este caso, se trata de buscar las causas psíquicas del fenómeno y las estrategias que cada personaje utiliza para enfrentarlo. El deseo amoroso, el temor, la obsesión, los fantasmas, la nostalgia, la culpa: todas estas emociones y complejos internos tienen cabida en textos como “Mudanza”, “Casa Tomada”, “La caricia más profunda”, “La puerta condenada”, “La foto salió movida”, “La noche bocarriba”, etc.

Cada uno de los textos citados en el corpus presenta lugares y figuras de movimiento. Algunas coincidirán con la teoría, otras ayudarán a ampliarla. Tanto los lugares como las figuras se pueden conjuntar en una tipología cinética de los cuentos y ser ejemplificadas a partir de uno o más relatos. Las figuras, entendidas como movimientos hermenéuticos, ayudan a reelaborar los vínculos con el pasado y actualizar así los acervos del saber vivir desde una ética del extrañamiento. Finalmente, la interacción entre los lugares a partir del movimiento da pie para discutir la forma en que estos lugares se transforman en espacios, tanto físicos como mentales y, a su vez, para cuestionarse la posibilidad de que también estos espacios sean posteriormente transformados.

4. Objetivos

4.1 Objetivo general

- Explicar las dimensiones espaciales tópicas, dinámicas y cinéticas del extrañamiento en la poética de Julio Cortázar a través de sus coordenadas textuales: genéricas, imaginarias, del espacio literario, cartográficas, socioculturales, temporales y psíquicas.

4.2 Objetivos específicos

- Examinar la dimensión tópica del extrañamiento en la poética de Julio Cortázar a través de sus diferentes coordenadas textuales.
- Desarrollar la dimensión dinámica del extrañamiento en la poética de Julio Cortázar a través de sus diferentes coordenadas textuales.
- Analizar la dimensión cinética del extrañamiento en la poética de Julio Cortázar a través de sus diferentes coordenadas textuales.

II. Estado de la cuestión

La bibliografía sobre los textos de Julio Cortázar es, como señala Andrés Amorós, “una marea de letra impresa” (2007, p.16). Sin embargo, en este amplio espectro coexisten dos perspectivas críticas: una sumamente general que se dedica al comentario más o menos ejemplificado, sin un interés localizado en algún tema o escrito —nos referimos al grueso de la historiografía literaria—, y otra específica, de corte académico, centrada en textos y temas particulares. Dentro de esta segunda perspectiva se puede localizar un grupo de textos que ha marcado la pauta en los estudios sobre el escritor argentino. Se dedicará un apartado breve a reseñar esta bibliografía fundamental.

Podría decirse que la primera visión, aunque abarcadora, carece del desarrollo argumentativo necesario para defender sus posturas, mientras que la segunda, por lo general, no enfoca el tema de la presente investigación, o bien lo hace de manera oblicua. Así, la bibliografía se ve estrechada en el entrecruzamiento de ambas perspectivas, sin que ello indique una falta de trabajos pertinentes para el tema en cuestión. Por el contrario, la naturaleza integradora de la investigación hace posible que una gran cantidad de textos críticos mantengan una u otra relación con el tema a indagar, por lo cual se ha hecho necesaria una selección bibliográfica.

1. Contextualización/Encasillamiento

Para una aproximación inicial resulta fundamental analizar cómo se ha situado al escritor en su contexto histórico y en medio de las diferentes corrientes literarias de su época.

La producción de Julio Cortázar va de 1938 a 1984, cuarentaiséis años de escritura marcada por coyunturas históricas como la Segunda Guerra Mundial, las dictaduras argentinas, la revolución cubana, mayo del 68 y las diferentes intervenciones militares en Latinoamérica durante la década del setenta. Todos estos hechos culminaron en su tardía adscripción a la causa de una izquierda política latinoamericana muy fuertemente ligada a la revolución cubana y a la revolución sandinista. Cortázar fue criticado a causa de su relación con la izquierda, tanto antes como después de su adhesión, lo cual no excluye el hecho de que su literatura siempre tuvo una aspiración revolucionaria que iba mucho más lejos de lo que se estaba haciendo a través de estas movilizaciones concretas. Más allá de juzgar su participación política o lo que ha sido el devenir de estas revoluciones, lo dicho sirve para poner de manifiesto la intencionalidad revolucionaria de Cortázar.¹¹

La situación literaria es otra, pues aquí Cortázar es mucho más evasivo y difícil de catalogar. Existe una gran divergencia en los diferentes discursos de la historiografía literaria en cuanto al lugar que en ella ocupa el escritor argentino.

¹¹Una exposición más detallada de la relación estética-política de Cortázar se puede encontrar en Alazraki (1994). *Imaginación e historia en Julio Cortázar. Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (pp.299-322). España: Anthropos.

1.1 La influencia borgiana

Para empezar con los puntos en común, la mayoría resalta la gran influencia de Borges en sus primeros textos —*Los reyes* (1947), *Bestiario* (1951)— y, por tanto, lo coloca en un plano quizá no del todo secundario, pero que guarda las distancias ante lo que sería la figura cardinal de Borges. Este es el caso de Joaquín Marco, quien afirma que su obra “deriva de la de Borges” (1987, p.207). El mismo planteamiento, matizado de diversas maneras, puede observarse en los artículos de Eduardo González (1973), Daniel Mesa (2005) y Miriam di Gerónimo (2006). Lo reiterativo de esta manera de entender los textos cortazarianos viene, quizá, del hecho de que Cortázar siempre resaltó el valor que para él tuvo la figura de Borges como cuentista, sin ocultar sus enormes divergencias a nivel político.

Definitivamente, el peso de Borges no se puede pasar por alto y las repercusiones de su literatura han tenido un largo alcance que vale la pena conocer, no solamente en Julio Cortázar sino en otros autores y literaturas. Mesa (2005) señala parte de lo que se ha estudiado sobre la relación Borges-Cortázar:

[...] no sólo se han comparado cuentos o textos concretos; se han confrontado también sus respectivas obras ensayísticas (Alazraki “Tres formas”); la visión de Buenos Aires (Cervera Salinas); el problema de la identidad latinoamericana (Reis, Kaplan); el contexto histórico-cultural en el que surgen ambas obras (Romano, Borello); la relación con la metafísica (Gyurko); el tratamiento de lo fantástico (Yurkievich “Borges/ Cortázar”, Campra “Fantástico”, Rodríguez Luis) y su relación con el tiempo (Ramírez Molas, Henriksen), con el sueño y los límites de lo real (Jofré Narrativa); el tema del infierno (Smith); la relación con el surrealismo (Jofré “Teoría”) o con la postmodernidad (Alazraki “Postmodernidad”); el símbolo

del laberinto (Wight). También se han estudiado sus diferentes estilos (Avellaneda, Thon); el aspecto metaficcional de sus relatos (Percival) o su relación con la “paraliteratura” (Solotarevsky); igualmente se ha indagado en su labor de traductores (Aparicio) o en su gusto por el género policial (Volek). (p.126)

No se toma en cuenta, a la hora de producir estas comparaciones, que Borges ha permeado prácticamente a toda la literatura del siglo XX y, con mucha más razón, a los escritores que se formaron en un medio dominado por su autoridad. Si de las afinidades de Cortázar se trata, sería justo mencionar otros autores que él también acredita como sus puntos de referencia, la mayoría de ellos pertenecientes a otras tradiciones literarias. Se trata de Jarry, Poe, Dickens, Keats, Mann, Cocteau, Gide, Stevenson, Lezama Lima, etc. El trabajo de Cortázar no es ni más ni menos que el de ellos, como quisieran creer algunos de sus lectores; es, sencillamente, distinto, y la presencia de las ideas de uno dentro de la literatura de otro no apunta a una insuficiencia sino, más bien, a un enriquecimiento que se puede apreciar mejor desde una perspectiva intertextual.

Además, estos juicios ignoran algunos hechos. Por ejemplo, el primer poemario de Cortázar, publicado bajo el seudónimo de Julio Denis, tenía un estilo confesadamente mallarmeano, no borgeano, aunque de este texto casi no quedan huellas.¹² Si tomamos como ejemplo el caso de *Los reyes* y “La casa de Asterión”, se sabe por sus cartas que Cortázar había terminado *Los reyes* para marzo de 1947, antes de que Borges escribiera

¹² Luis Harss afirma, haciendo referencia a una entrevista con Cortázar: “Se lanzó en el mundo de las letras alrededor de 1941 –no quiere recordar la fecha exacta– con un librito de sonetos, firmados con el seudónimo de Julio Denis y felizmente olvidados desde entonces. ‘Muy mallarmeños’ dice sucintamente” (1981, p.257).

su cuento.¹³ Como el cuento fue publicado primero, se ha difundido el juicio de que Cortázar no hizo más que imitar a Borges en el poema dramático, un argumento que ha sido impugnado por la propia Selnes.

Por su parte, Borges, con acostumbrada modestia, calificó su cuento de apresurado, pues tuvo que escribirlo para rellenar una página sobrante de *Anales de Buenos Aires*. A su vez, el motivo del minotauro fue muy común en la literatura de este período. Se puede citar, por ejemplo, el *Thésée*, de André Gide (1946), “El Minotauro” de Jules Supervielle (1939) y el cuento homónimo de Arturo Uslar Pietri (1948).¹⁴

Tanto Borges como Cortázar pertenecen a una generación de escritores argentinos rodeada de un ambiente cultural sumamente europeizado. En Buenos Aires, auténtica metrópoli de su época, este grupo escribía con las armas más poderosas de la tradición europea, a la cual seguían con atención e incluso llegaron a superar. Hay que aceptar que Borges fue el primero en reconocer el talento de Cortázar y llevarlo al público, algo que probablemente marcó con fuerza la irrupción de Cortázar en el terreno de lo fantástico que, si bien fue consolidado por el propio Borges, había estado gestándose desde el siglo XIX en los textos de otros escritores como Juana Manuela Gorriti, Eduardo Wilde y Eduardo Ladislao Holmberg.

¹³ “A comienzos de enero de 1947 Cortázar le había escrito a su amigo Sergio Sergi anunciando la gestación de su drama: ‘Trabajo bastante, escribo un ... no sé cómo llamarle: teatro poético, poema dialogado, tragedia lírica, qué sé yo. Se llama *El laberinto* y es una interpretación bastante intencionada de la leyenda del Laberinto, el Minotauro y el joven Teseo (Cartas 1 220). El 2 de febrero le confesaría al mismo destinatario: ‘He terminado algo que se llama *Los Reyes*. [...] Ya está terminado [...] pero debo empezar a releer, ajustar...’ (222-223). Y el 5 de marzo remataría el tema declarando: ‘he escrito y terminado *Los Reyes*’ (224). O sea, para esta fecha el laberinto de Cortázar ya está acabado” (Selnes, 2005, p.73).

¹⁴ Para ahondar en las diferencias entre Borges y Cortázar se puede consultar nuevamente el libro de Jaime Alazraki (1994); esta vez las referencias son el prefacio y el cuarto apartado: “Cuento: introducción”.

1.2 El “boom”, lo fantástico y los “ismos”

Más allá de la asimilación estética que se le atribuye con respecto a Borges, los diferentes historiadores de la literatura no han llegado a un acuerdo sobre la corriente a la cual supuestamente pertenecería Cortázar. Andrés Amorós, en la introducción que escribe para *Rayuela* (2007), lo aleja de la línea realista más tradicional y propone compararlo con la narrativa del *boom* por medio de cuatro puntos:

- Asimilación natural de las técnicas renovadoras de la novela contemporánea.
- Profundización en las raíces del mundo hispanoamericano.
- La fantasía creadora no se opone al realismo, sino que lo potencia.
- Intento, como dice Carlos Fuentes, de conducir con una sola mano dos caballos: el estético y el político. (Y quizá son, en el fondo, un solo caballo). (2007, p.18)

Además, menciona también su pertenencia al ambiente narrativo rioplatense, “culto, urbano, con habitual dedicación por lo humorístico y lo fantástico” (2007, p.18). Amorós no desarrolla la comparación, pero podríamos decir que Cortázar cumple con algunas de estas características. No obstante, habría que discutir las con minuciosidad, especialmente en lo que se refiere a la potencialización del realismo y a la profundización en las raíces del mundo hispanoamericano, pues Cortázar se opuso sin reservas a todo realismo y no hizo abundar las referencias a “las raíces” de lo hispanoamericano en sus textos.

Seymour Menton (2002), por el contrario, se aventura a darle un lugar en varios de los movimientos o tendencias estéticas del siglo XX: surrealismo (siguiendo a Evelyn Picón Garfield) en los cuentos “La noche boca arriba”, “Axolotl”, “La isla a mediodía” y

“Las armas secretas”; realismo en “Los venenos”, “La señorita Cora”, “Torito” o “Final del juego”, e inclusive en “El perseguidor”; absurdismo en “No se culpe a nadie”, “La autopista del sur”; realismo mágico en “Casa tomada”, “Recortes de prensa”; y, por último, una mezcla de todo ello en “Reunión”, donde se relata un encuentro en la montaña entre el “Che” Guevara y Fidel Castro. Menton ignora, quizá deliberadamente, la participación de Cortázar dentro del gran corpus de literatura fantástica latinoamericana, cuyos elementos percibe diseminados en las diferentes estéticas ya mencionadas.

Por otra parte, hay quien afirma que Cortázar inaugura una nueva estética dentro del marco de lo fantástico. Nos referimos a Jaime Alazraki (2001), quien con la etiqueta de lo “neofantástico” se refiere a todo aquel conjunto de textos fantásticos que han cambiado el efecto intimidante del siglo XIX por uno más bien receptivo ante lo otro que irrumpe en ellos. Alazraki plantea tres funciones determinantes de lo neofantástico: visión, intención y modo. Siguiendo a Alazraki, Cortázar ha sido ubicado en esta corriente por cuenta de otros investigadores como Michela Sopranzi (2010), Laila Lima y Heloisa Siqueira (2012).

Sin embargo, aparte de la diferencia marcada en la función extrañadora de lo neofantástico, las otras dos funciones resultan cuestionables porque muestran dos rasgos que no son exclusivos de lo fantástico: una visión de la realidad como máscara que oculta otra realidad y un modo metafórico capaz de producirla. Estas funciones tienen como sustrato una determinada interpretación del lenguaje como sistema arbitrario y metafórico de signos, común a otras estéticas como las mencionadas por Seymour

Menton. Ahora bien, el aporte que realiza Cortázar a esta perspectiva está en la capacidad de percibir los otros lados de lo real dentro de la propia cotidianidad, un elemento que será relevante dentro de esta investigación.

Con una postura más mesurada aparecen Luis Leal (1973) y Jean Franco (1975), quienes consideran que Cortázar comunica la estética realista con la fantástica a través de una estrategia narrativa que introduce, de manera natural, elementos extraños dentro del mundo cotidiano. A pesar de esto, que parece acertado, Leal incurre en el error de desechar los textos cortazarianos previos a 1959 por no considerarlos textos “maduros”, lo cual representa un juicio de valor inaceptable, pues esto dejaría por fuera libros fundamentales como *Los reyes* (1949), *Bestiario* (1951) y *Final del juego* (1956). Contradictoriamente, Leal realiza un análisis de estos mismos textos en el cual se puede ver el valor que poseen dentro del conjunto total de la obra. Franco, por su lado, no dedica gran parte de su exposición a Cortázar, pero indica que desde sus primeros textos ya había una notable tendencia hacia lo extraño y lo “original”, así como a utilizar la invención como método para superar la alienación. Como se ve, estas son apreciaciones muy vagas y requerirían de una mayor fundamentación para ser validadas.

Otra de las propuestas ubica a Cortázar fuera de estos movimientos o escuelas, vinculándolo indirectamente al “Taller de Literatura Potencial” (*Ouvroir de Littérature Potentielle*: Oulipo) fundado en 1960 por Raymond Queneau. A este grupo pertenecieron autores como Italo Calvino, Georges Perec y Marcel Duchamp. El autor de este artículo, Pablo Martín Sánchez, ha sido integrado al grupo en junio del 2014 según la página web oficial del taller. Martín sostiene que Cortázar, si bien nunca formó

parte del grupo, tuvo una relación cercana a él y escribió dentro de coordenadas muy similares: el juego, la lectura activa, el *collage*, la patafísica, el humor y la pasión por el lenguaje. Dentro de estas coordenadas, Cortázar repite técnicas oulipianas y aporta sus propias innovaciones siguiendo siempre el principio de la *contrainte*: la imposición de una regla de juego por medio de la cual se explora y produce el texto literario.

Llegando al otro extremo de este continuo historiográfico escribe José Miguel Oviedo (2001), quien encuentra la clasificación como un trabajo que requiere demasiado trabajo en un autor de tanta complejidad. Para Oviedo lo más simple es regresarlo al inicio y adscribirlo a una estética muy cercana al surrealismo, como lo hizo antes Evelyn Picón.

[...] lo “real” está debajo de ella y contiene lo fantástico, que puede emerger en cualquier momento a través de vasos comunicantes, poros y galerías —él hablaba de “pasajes”— que llevan secretamente de un lado a otro. ¿Literatura neofantástica? ¿Realismo mágico? No podemos entrar en esta cuestión, que es interesante pero que nos llevaría muy lejos. Baste decir que hay una muy coherente teoría de lo imaginario detrás de la obra cortazariana y que esa visión no es muy diferente de la concepción surrealista: lo maravilloso está en cualquier lado (gracias al azar o la fusión del sueño con la realidad), si sabemos verlo. (Oviedo, 2001, p.163)

Finalmente, Mario Goloboff (2004) hace énfasis en la resistencia que el mismo Cortázar ejercía frente a todas las clasificaciones de su obra y trata de conocer, más bien, cual fue el efecto que su literatura tuvo con respecto al conjunto de producciones de su tiempo, si tuvo con ellas una relación de continuidad o de innovación. Para él, Cortázar contribuye con la alteración e inclusión de algunos parámetros en el relato

fantástico, así como a la formalización de una poética del relato potenciada en las últimas décadas del siglo XX.

Goloboff lo sitúa, como es evidente, en el campo del relato fantástico, pero de primera entrada lo separa de Borges:

Sin embargo, las respectivas concepciones del relato fantástico son bastante diferentes, así como lo son también sus prácticas. El mundo de Borges es (como este lo dice de algún otro escritor) “profesionalmente irreal”; no hay para él otra realidad que la irrealidad, ni otra causalidad que la fantástica. El mundo todo pertenece a esta categoría; la realidad, como tal, no tiene existencia alguna. (2004, p.278)

La perspectiva de Cortázar sería inversa: la realidad sí existe, pero dentro de ella podemos acceder a lo otro, a lo extraño o lo fantástico. Esta postura concuerda en sus bases con la que desarrolla Alazraki.

Así, luego de una breve revisión de los diferentes recuentos historiográficos, no es difícil comprender por qué resulta tan difícil clasificar a Cortázar: su literatura es capaz de encontrar un medio propicio en múltiples estéticas sin que una impere sobre la otra. De aquí que se le haya creado una imagen de escritor camaleónico. Dicho de otro modo, sus textos movilizan una gran cantidad de técnicas, códigos y referencias que complican la tarea clasificatoria de los historiógrafos. Como hemos visto, entre estas referencias figuran los escritores rioplatenses, el *boom*, lo fantástico, el Oulipo, lo neofantástico, el surrealismo, el absurdismo, el romanticismo, el simbolismo, el realismo, el realismo mágico... La mayoría lo engloba en una de estas categorías, algunos lo encuentran inclasificable, otros lo incluyen en todos los ámbitos e incluso

hay quien le diseña su propia categoría. Quizá esto sea lo más apropiado para un autor que permanece en fuga, saltando de una casilla a otra, aunque lo más sensato parece evitar las etiquetas considerando únicamente las implicaciones de su obra en conjunto.

Cabe hacer una nota aparte para mencionar que al menos en sus primeros textos Cortázar se definió a sí mismo como surrealista, entendiendo por surrealismo algo de mucha más hondura que un simple movimiento estético y, por tanto, saliendo de los parámetros habituales de la historiografía. Así se desprende de *Teoría del túnel*, ensayo de 1947. Para él, el surrealismo abarcaba toda una serie de manifestaciones de vanguardia e incluso precedentes que compartían una concepción del universo y formaban un movimiento más espiritual que poético:

Higiene previa a toda reducción clasificatoria: el surrealismo no es un *nuevo movimiento* que sigue a tantos otros. Asimilarlo a una actitud y filiación literarias (mejor aún, poéticas) sería caer en la trampa que malogra buena parte de la crítica contemporánea del surrealismo. [...] Surrealismo es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal [...]. Surrealista es ese hombre para quien *cierta* realidad existe, y su misión está en encontrarla [...]. (Cortázar, 1994, pp.42-43)

Lo cierto es que Cortázar supo absorber y utilizar las herramientas narrativas que le ofreció su tiempo y esto le permitió convertirse en uno de los autores más completos de su generación. Podríamos decir que Cortázar se apropió de todas las formas artísticas antipositivistas, derivadas del pensamiento nietzscheano, freudiano y marxista, para infiltrarse dentro de una tradición moderna y cuestionarla desde sus propios

parámetros.¹⁵ Por tanto, aquí también surge una justificación para un trabajo que analice críticamente y reconstruya las bases conceptuales de la poética cortazariana. Esto, dicho sea de paso, tomando en cuenta la necesidad de una constante reinención que se presenta en sus textos, a la cual se alude también con el término de extrañamiento.

2. Discurso de la crítica en relación con la poética de Julio Cortázar

Queda mucho terreno por cubrir en el asunto particular de la poética desarrollada por Cortázar, aunque ya se han realizado algunos estudios al respecto. Hemos anotado más atrás que Cortázar veía en sus novelas, especialmente en *Rayuela*, la teoría de sus cuentos y una modalización distinta, razonada, de su práctica, de manera que su poética se mueve a través de diferentes formas de escritura. Asimismo, vale la pena señalar que, para Cortázar, el término “poética” no alude a la teoría únicamente como medio para la elaboración de un saber, sino que apunta también a una puesta en práctica de cierta relación metafísica entre la palabra y la realidad. Esta vinculación se establece analógicamente, más allá de la racionalidad y de la poesía en términos meramente estéticos. Bajo este entendido, el metalenguaje de la crítica no sería más que un instrumento fallido para la traducción de una posible experiencia metafísica. Para él, los

¹⁵Parte de la crítica ha asimilado esta problematización del discurso de la modernidad a un tipo de posmodernidad en Cortázar y otros de sus contemporáneos. Al respecto se puede consultar “La postmodernidad de Julio Cortázar”, de Jaime Alazraki, quien apunta: “Esta tensión generada por la confrontación de la crónica y la metaficción, la representación realista y la autorreflexividad, historia y formalismo, arte elevado y arte popular, parodia y política es el rasgo que define, en última instancia, la obra postmoderna: una suerte de «complicidad y crítica, de reflexividad e historicidad, que inscribe y, a su vez, subvierte las convenciones e ideologías de las fuerzas culturales y sociales dominantes del mundo occidental del siglo XX»” (1994, p.359).

poetas “expresan *simplemente* el sentimiento de un salto en el ser, una irrupción en otro ser, en otra forma del ser: una participación” (Cortázar, 1994, p.150). De este principio de participación, contrario al principio de identidad, emerge la poética del extrañamiento.

2.1 García Canclini y Picón Garfield: dos textos críticos fundamentales

En su texto de 1968, Néstor García Canclini lleva a cabo un análisis de algunos de los temas principales de la obra cortazariana a través de la lectura de sus novelas y cuentos más representativos. Con esta reflexión, García pretende demostrar la presencia en Cortázar de una antropología poética, esto es, de la construcción progresiva de un saber y un destino para lo humano. Cortázar confirmó su inclinación hacia este asunto en una carta que le remitió al propio García Canclini:

A mí también me parece que, con mayor o menor fortuna, desde *Los Reyes* [sic] en adelante, mi único tema ha sido el misterio ontológico, el destino del hombre que no puede ser indagado ni propuesto sin la simultánea pregunta por su esencia (García, 1968, p.9)

Desde el inicio llaman la atención algunas referencias al espacio y a los movimientos, sin que el texto llegue a analizarlos directamente. García Canclini comienza por señalar a Cortázar como “el hombre del éxodo” (1969, p.17), pues su nacimiento se dio en las circunstancias de un viaje y su literatura estuvo marcada también por su traslado a París. Asimismo, sus personajes son por lo general viajeros, y

el análisis que se desprende de sus acciones tiene que ver con sus diversos desplazamientos.

Los títulos de las secciones sugieren ya sus principales puntos: “En el laberinto con los monstruos”, “Los perseguidores”, “Los cronopios: la alegría del prójimo y de lo Cotidiano”, “Describir la literatura” y “La casa del hombre”.

En el primer apartado se analiza la significación del monstruo y del laberinto: el monstruo, a partir de *Los reyes*, se convierte en un maestro de lo humano pues, al matarlo, nos convertimos en monstruos nosotros mismos. Este mismo razonamiento será fundamental en relación con lo fantástico y otras manifestaciones de lo Otro. El laberinto se interpreta como un lugar donde el movimiento sugiere la búsqueda de un centro o una salida, y donde la posibilidad de la confusión y la muerte es constante.

El segundo y el tercer apartado se relacionan también con las formas de vida en el laberinto de lo humano. Los perseguidores son esos personajes que permanecen en una búsqueda constante del Centro en medio de viajes absurdos donde la racionalidad juega un papel fundamental como organizadora de ese lugar sin salida. Los cronopios, por el contrario, muestran la posibilidad de habitar un espacio más libre y auténtico a través del juego y la empatía. Los últimos dos apartados se ocupan de las diferentes funciones del lenguaje y el humor, así como de algunas implicaciones éticas finales de la antropología de Cortázar.

Por lo acertado de sus comentarios y la cercanía de su reflexión con la nuestra, el texto de García Canclini resulta fundamental para esta investigación. No obstante, se pueden señalar algunos vacíos. En primer lugar, al tratarse de un texto ensayístico y con

pretensiones antropológicas, su método no es tan riguroso y su análisis se enfoca únicamente en los aspectos “humanos” del problema, entendiendo lo humano en un sentido relativamente restringido, donde lo más importante es el aspecto existencial de los personajes. Esta visión no toma en cuenta que tanto el texto como la “existencia” misma deben entenderse incluyendo una referencia a sus aspectos históricos. Además, García muestra únicamente dos caras del espectro de actitudes posibles ante lo insólito y no establece un parámetro común para analizar la relación entre lo monstruoso, lo fantástico y lo absurdo, de manera que se pierde el elemento que conecta toda la obra.

Otro texto fundamental para comprender la obra cortazariana es el de Evelyn Picón Garfield, *¿Es Julio Cortázar un Surrealista?*, de 1975. Picón analiza la relación entre los textos del argentino y las ideas del surrealismo, sobre todo del surrealismo de Breton. Su libro se compone de seis capítulos: “La realidad dual”, “El absoluto”, “Transformación de la realidad cotidiana”, “La razón”, “El lenguaje” y “La revolución”.

En “La realidad dual”, analiza la forma en que tanto los surrealistas como Cortázar aspiran a la fusión del sueño y la vigilia en un intento por dismantelar los dualismos que estructuran el pensamiento occidental. Algunos de los elementos que incluye son el sueño, la obsesión y los monstruos, los cuales poseen además una connotación política, pues se asocian también a la liberación del ser humano en un sentido socialista, aunque pertenecen a un intento mucho más amplio.

“El absoluto” sería lo que se alcanza por medio de esta fusión de la realidad dual y sus contradicciones en una sola materia. Los medios que Picón analiza para alcanzarlo son el deseo, la imaginación, los juegos, el amor y la mujer misma. Todos estos

elementos coinciden también con la visión surrealista, aunque en Cortázar toma la forma de un “reino” o un “paraíso perdido”.

El tercer capítulo se ocupa de algunos factores dirigidos a la transformación de la realidad cotidiana. Aquí también es de especial importancia la experiencia surrealista, pues su disponibilidad para recibir el azar, la aventura y la provocación de diferentes reacciones en los demás son elementos esenciales para la tarea de transmutar el día a día.

El apartado sobre la razón la describe como un elemento insuficiente para resolver los problemas de la humanidad. Ante su ineficacia, Cortázar propondría otras nociones y prácticas revolucionarias: los campos o las figuras que no se relacionan de primera entrada pero que por mediación del azar forman secuencias renovadoras, la patafísica y la búsqueda de lo excepcional, el humor, los juegos, el culto a la niñez, la espontaneidad y la fantasía, la locura y el terror surgido del cumplimiento incondicionado del deseo.

“El lenguaje” representa una situación muy similar a la de la razón. Aunque puede ser una forma de asomarse a la realidad absoluta, también puede ser un obstáculo para alcanzarla. Por tanto, la posición de Cortázar es de ataque contra el lenguaje en tanto solo esta puede mantener la posibilidad de acceso a una realidad todavía no dicha. Ante esto surge la búsqueda de una “prosa analógica” que potencie el paso de la dimensión inconsciente hacia la escritura. Este proceso se diferencia de la escritura automática de los surrealistas en que no pretende ser totalmente irreflexivo, sino únicamente exploratorio de nuevas posibilidades lingüísticas, entre las cuales la yuxtaposición de imágenes juega un papel fundamental.

Por último, Picón analiza la relación entre los surrealistas y Cortázar con referencia a la revolución. La revolución proclamada por los surrealistas era una revolución integral del ser humano, no solo una revolución política. Con esto coincide Cortázar, quien no se conformó con la idea de una revolución social y política, sino que aspiraba a una revolución que alcanzara todos los ámbitos de la vida, especialmente el ámbito cotidiano.

El mayor aporte de Evelyn Picón Garfield consiste en mostrar la relación profunda que existe entre la literatura de Julio Cortázar y el surrealismo, que el escritor dejó plasmada también en sus primeros trabajos ensayísticos. Su análisis se argumenta de una manera sólida, con abundantes ejemplos tanto de los textos de los surrealistas como de los de Cortázar, y aporta también una profundización en aspectos centrales para la comprensión de su poética. Ahora bien, Picón no ahonda en los elementos que, dentro de estas mismas temáticas, lo diferencian de los surrealistas, y es allí donde se podría encontrar su verdadero aporte literario. Este es un punto en el cual la literatura de Cortázar ayuda a comprender la construcción de las relaciones América-Europa a nivel estético, político, social, cultural e histórico.

2.2 Sosnowski: el conocimiento poético y las posibilidades de lo humano

Señalemos algunos otros trabajos pertinentes en relación con la poética de Julio Cortázar. Saúl Sosnowski (1973) plantea que la perspectiva fundamental de Cortázar es una “no objetivista”, en la cual el ser humano no es solamente “el yo-y-su-circunstancia, sino también un cúmulo de posibilidades que no pueden ser captadas mediante los

procesos racionales que caracterizan la ordenación mental de Occidente” (p.657). En otras palabras, el ser humano se piensa como algo más que un objeto inerte arrojado a un mundo regido por una serie de leyes implacables. Aun así, puede presentarse como un objeto en otro sentido si se considera que también va a ser el eje del extrañamiento, siendo este un tipo de conocimiento que pertenece a otro orden no-racional.

Con este panorama, uno de los problemas a enfrentar para Sosnowski es la barrera del significante o de la representación: la palabra pone una muralla entre el sujeto y el objeto o, hablando en un sentido lacaniano, produce al sujeto y al objeto mismo en la medida en que divide lo real. Por otra parte, se debe considerar también la perspectiva inversa: el nombre es capaz de servir para apoderarse de la cosa. Ambas son posibilidades funcionales de la palabra y dependen en buena medida de la forma en que nos relacionamos con ella. Sin embargo, apoderarse de la realidad es más difícil que ser dominado por el lenguaje, y la consecuencia vivencial de la división que este nos impone es un sentimiento de alienación en el sujeto, cuya experiencia es la de ser “un elemento extraño en un mundo que no le pertenece” (p.658).

Ante esto, la literatura surge como trinchera contra la alienación impuesta por el lenguaje, como una forma de reapropiación de lo real por medio de la palabra. Esto recuerda la “Lección Inaugural” de Roland Barthes, con quien Cortázar ya ha sido comparado por José Miguel Oviedo:¹⁶

¹⁶Oviedo anota (2006, p.403): “For his interest in Orientalism, for his focus on the hermetic, the marginal, or the forgotten forms of culture, for his insatiable aesthetic curiosity (which spanned the gamut from neurotic art to strip-tease, from sports to electronic music), he is the Spanish American essayist who most approximates Barthes, particularly the Barthes of *Mythologies* (1957), although without sharing the latter's theorizing passion”.

Pero a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquivada y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura. (Barthes, 1987, pp.121-122)

La autoproclamada razón, al apropiarse de la lengua, produce también sus muros. De ahí que el mecanismo literario deba partir, según Cortázar, de un lugar distinto que la crítica ha llamado “conocimiento poético”, cuyas características lo asemejan al conocimiento mágico primitivo.

Así las cosas, la poética cortazariana se basa, para Sosnowski, en este conocimiento a-racional, intuitivo y pre-lógico, regido por la “ley de participación”, según la cual el sujeto participa al mismo tiempo de sí mismo y de otro ser semejante o radicalmente distinto. La ley de participación transgrede todo principio de identidad a través de la materialización de un proceso metafórico lo suficientemente poderoso como para disolver las dualidades. Idealmente, la identidad de los opuestos que supone la participación rompería el estado de enajenación devolviendo al hombre a su paraíso perdido.

Esta posición romántica de Cortázar fue duramente criticada por Óscar Collazos, para quien tenía más valor aproximarse a realidades concretas verificables desde el punto de vista empírico y evitar la “mistificación” del hecho creador, a lo cual Cortázar respondió contundentemente en defensa de la libertad del artista dentro de la revolución. En síntesis, Sosnowski recorre la poética de Cortázar a partir de dos puntos fundamentales: la concepción del ser humano y su relación con el lenguaje. El acto

poético materializa una cierta relación entre ellos que finalmente se puede ver traducida en otro tipo de relación con el mundo.

Todas las anteriores son pistas valiosas para ampliar la interpretación de la poética de Cortázar. Empero, un detalle que el autor pasa por alto es el de desarrollar la función del extrañamiento en el entramado de relaciones que propone. Si bien lo menciona en dos ocasiones, únicamente expresa que se da como la percepción de una falla en la realidad circundante y que figura como puente de comunicación con el lector. Por tanto, aunque no se trabaje como tal, sus observaciones hacen notar el papel fundamental del extrañamiento en la poética cortazariana como fuente motriz de las relaciones entre el ser humano, el lenguaje y el mundo.

2.3 Hernández: camaleonismo y vampirismo

Ana María Hernández (1979) se sitúa en la discusión sobre la poética desde el punto de vista de las referencias de Cortázar. Entre ellas distingue dos fundamentales, a partir de las cuales intenta problematizar su concepción del acto poético. Se trata de Keats y Poe, quienes desarrollarían, respectivamente, la conceptualización y práctica del camaleonismo y vampirismo. Para esto, Hernández se basa en el texto de Cortázar titulado “Casilla del camaleón”, parte de *La vuelta al día en ochenta mundos* y que apunta hacia la “Carta del camaleón” que John Keats le escribiera a Woodhouse en octubre de 1818. Esta carta fue nombrada así por el propio Cortázar en *Imagen de John Keats*, donde la comentó como parte fundamental de la poética del autor.

Hernández hace énfasis en la carencia de identidad del poeta camaleónico que se manifiesta en la carta de Keats. Este atributo lo capacita para participar de la esencia de otros objetos y seres, con la particularidad de que su participación es real y no imaginaria (recordemos la “ley de participación” en Sosnowski). Asimismo, le abre la puerta a la “capacidad negativa”, que consiste en “existir en medio de incertidumbres, misterios, dudas, sin la irritante búsqueda de hechos concretos y razón” (Hernández, 1979, p.477). Ambos conceptos, participación y capacidad negativa, son fundamentales para la poética cortazariana.

Posteriormente, la crítica señala que Cortázar toma estos dos principios (carencia de identidad y capacidad negativa) y los fusiona para extraer de ellos algo muy distinto. Las diferencias que ella observa son dos: en primer lugar, Cortázar pasaría de una operación afectiva a una intelectual, implicada en su término de “conocimiento poético”; en segundo lugar, el argentino invertiría la relación pasiva inicial con el objeto que existiría en Keats para convertirla en una activa por medio de la cual el poeta toma posesión del mismo.

Cortázar saltaría de la participación a la posesión, del camaleonismo de Keats al vampirismo acusado en Poe. Aunque los puntos parecen válidos, la argumentación no es convincente, pues las citas textuales no demuestran lo que se intenta exponer y la distinción entre camaleonismo y vampirismo pierde sentido en la medida en que el objetivo primordial del estado de participación que ambas pretenden alcanzar es borrar la frontera misma entre sujeto y objeto.

Por ejemplo, con una cita de *Imagen de John Keats* (1996), Hernández intenta demostrar el uso cortazariano de la imagen del vampiro o del ave de rapiña, pero esto no aparece por ninguna parte dentro de la cita textual.¹⁷ Toda su argumentación se basa en tres expresiones usadas por Cortázar en diferentes momentos: “incorporárselas” (las formas ajenas), “cacería de ser” y “licantropía ínsita”, aunque una revisión minuciosa de otros textos permite rastrear el sentido de posesión al que se alude.¹⁸ En las dos primeras es evidente el sentido de la posesión, aunque la expresión “cacería de ser” ofrece una idea más clara del carácter nutricional del ser en relación con el poeta; la última, por el contrario, haría surgir la pregunta por la diferencia entre el vampiro y el hombre lobo: este último parece ser más un poseído que un poseedor. En cualquier caso, no se analizan a profundidad las implicaciones metafísicas —centrales desde la exposición de Cortázar— de la posesión, término por lo demás ambivalente en referencia a la dinámica de sujeto y objeto pues, como se ve, puede aludir tanto al poseer como al ser poseído.

Más adelante se comprenden las intenciones del artículo: la autora menciona que Keats se retractó de la poética elaborada en la carta a Woodhouse por considerar opresiva la coparticipación de las esencias, mientras que Cortázar utilizaría este poder

¹⁷ Hernández reproduce la siguiente cita (1979, p.478): “instalación, mediante el acto poético, en el ser de la cosa admirada, de la cosa-que-será-verso. Porque el don poético exige siempre proyección en la obra, en poema. Nosotros agregamos: exige ser obra, poema, porque ese poema es símbolo, presencia analógica del ser por un instante habitado y del cual hay que salir, renunciando, para volver a las dimensiones necesarias e inevitables del ser-hombre. El poema es un diario de viaje, la presentación metafórica de una experiencia de ser vivida en el ser mismo: piedra, cisne, mujer. Y el poema es asimismo desencanto: el del forzoso retorno y de la mera aproximación”.

¹⁸ Particularmente en “Para una poética”. Como muestra, unas palabras del cierre: “La poesía prolonga y ejercita en nuestros tiempos la oscura e imperiosa angustia de *posesión de la realidad*, esa licantropía ínsita en el corazón del hombre que no se conformará jamás —si es poeta— con ser solamente un hombre” (1994, p.155).

opresivo para invadir los objetos y tomar posesión de ellos. Debajo de esta oposición se desliza una interpretación político-moral del concepto de participación que, suponemos, pondría en peligro una pretendida identidad cultural o política, como ha sido la tónica en otros ataques contra el argentino:

Pero cuando Cortázar decidió desviarse de lo fantástico y aproximarse a los problemas humanos, su antigua virtud se tornó en un obstáculo. En “Casilla del camaleón” —escrito en una época en que Cortázar se vio atacado por la inconsistencia de sus compromisos políticos— el autor se defiende alegando que su actitud, una manifestación de la “capacidad negativa”, es un derecho del poeta. (Hernández, 1979, pp.32-33)

Finalmente, Hernández comenta el tema de la aproximación mágica del poeta y la apropiación que realiza del mundo. Para ejemplificar utiliza la figura de la Maga de *Rayuela*, quien encarnaría la visión ideal del poeta. No obstante, este poeta debería ser activo como poseedor, pero la Maga no es un sujeto activo en la novela en relación con su entorno, como sí lo son Horacio y otros integrantes del Club de la Serpiente. En otras palabras, el personaje de la Maga desdice las observaciones de Hernández, pues si el acto poético cortazariano fuera asunto de vampirismo, la Maga debería ser un personaje activo. La Maga no es “un perseguidor”, como diría García Canclini, sino que ya “es” otra cosa, se mueve en el espacio de la cognición mágica.

Para solucionar esta contradicción, Hernández acaba por plantear con Allen Tate que tanto en Poe como en Cortázar el verdadero vampiro es siempre el sujeto femenino, la amada. El fundamento de esta observación, según Hernández, aparece en los estudios sobre “La caída de la Casa de Usher” de D.H. Lawrence, quien afirma que la culpa

recae en el hombre que no logra someter a la mujer a través del cuerpo, produciendo así un acto de venganza de parte de la mujer que afectaría el nivel ontológico del varón. Esta es una posición muy cuestionable, pues la posición de la Maga durante toda la novela es de sometimiento intelectual y físico.¹⁹

El texto de Sosnowski y el de Hernández concuerdan en situar la problemática dentro del terreno marcado por Keats y Poe, donde lo medular se encuentra en los temas de la “ley de participación”, la “capacidad negativa” y la cognición mágica. Todo esto pertenece al terreno de lo metafísico. Mientras tanto, el extrañamiento, la estética y la ética permanecen en un plano secundario de la discusión.

3. El concepto de extrañamiento en las críticas sobre Julio Cortázar

El tema del extrañamiento ha sido tímidamente analizado por la crítica, aunque algunos de los estudiosos de Julio Cortázar han reconocido el papel fundamental que ejerce dentro del andamiaje general de su literatura. Este lugar central lo sugirió el autor en el texto de *Último round* (1969) titulado “Del cuento breve y sus alrededores”, donde afirma: “La génesis del cuento o del poema es sin embargo el mismo, nace de un

¹⁹ “En su estudio de ‘La caída de la Casa de Usher’, Allen Tate ve a las mujeres de los cuentos de Poe, más que a los hombres, como los vampiros verdaderos: son vampiros porque no se atreven a existir como organismos independientes y tienen que colgarse del hombre para sobrevivir. El hombre, en tal caso, es el que se somete a la succión ontológica de la mujer vampiro. Sin embargo, prosigue Tate, el hombre mismo es culpable del vampirismo de la hembra: no alcanza a despertar lo más hondo de su naturaleza de mujer y debe sufrir su venganza: ‘¿Por qué se vuelven vampiras estas mujeres de voluntad e intelecto monstruosos? Porque, según Lawrence, sus amantes no las han sometido a través del cuerpo al nivel biológico, donde sólo la cordura es posible y ellas se vengán devorando a sus hombres’. De esta manera podrían explicarse la mayor parte de los personajes femeninos de Cortázar, en general pasivos, dependientes e invariablemente temibles” (Hernández, 1979, p.490-491).

repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen ‘normal’ de la conciencia” (2014, p.78).

Como se puede notar, el propio Cortázar lo elabora en términos espaciales, como un tipo de desplazamiento interno del sujeto (escritor, lector, personaje) que va a manifestarse en múltiples ámbitos del fenómeno ficcional (la realidad total o el absoluto de Picón Garfield). Más aún, Cortázar considera que el extrañamiento es la condición primera de toda gran literatura: “Dudo que exista un solo gran poema que no haya nacido de esa extrañeza o que no la traduzca; más aún, que no la active y la potencie al sospechar que es precisamente la zona intersticial por donde cabe *acceder*” (2011, p.37).

3.1 Yurkievich: el extrañamiento como flecha

La primera mención del término en la crítica se encuentra en un texto de Saúl Yurkievich titulado “Julio Cortázar: al unísono y al dísono”, que consiste en una serie de ideas, a manera de apuntes fragmentados, sobre la obra general de Cortázar. Uno de los apuntes lo pone en relación directa con el cuento, al cual define por medio de una analogía: “arco que se va tensando para lanzar la flecha lo más lejos posible. Tensión narrativa proporcional al avance del extrañamiento: creciente inestabilidad semántica [...]” (1973, p.412). Al ligar el extrañamiento con la tensión narrativa, Yurkievich ya lo asume como un concepto espacial y dinámico: el cuento es el arco y el extrañamiento es la fuerza que tensa su cuerda, que a su vez avanza a través de él para que quede bien

logrado, es decir, para que la flecha del sentido alcance su blanco en el lector, golpeándolo con la misma fuerza que le dio origen.

Una segunda mención lo expone junto con otros términos vinculados con el acceso a la plenitud de lo real: “¿Dos Cortázar?: uno que espera pergreñando [sic] páginas intermediarias hasta que se produzca la obertura, el salto metafísico, hasta que aparezca el paracaídas o parasubidas, el extrañamiento exorbitado” (p.418). Curiosamente, el texto pregunta por dos Cortázar, pero sólo habla de uno que espera la apertura, el salto o el extrañamiento, es decir, un Cortázar que espera la irrupción de otro que estaría por venir. Dicha espera de lo Otro también es muy similar a la practicada por los surrealistas.

Hasta aquí las breves notas de Yurkievich permiten visualizar el extrañamiento desde las ópticas poética, espacial y metafísica. Así, por el momento, se expresa su carácter de condición para cierto tipo de producto literario. Más específicamente, se trataría de una fuerza que impulsa la escritura y que recorre el espacio entre el que escribe y el que lee, poniéndolos en contacto por medio de la comunicación de un sentido que estaría más allá de la literalidad, incluso de la literatura vista desde una ética particular ya sugerida a propósito del surrealismo. Asimismo, este más allá supone la apropiación de la realidad en la integración de todas sus dimensiones, para lo cual se requiere saltar sobre el vacío metafísico, atravesando la discordancia impuesta por las mediaciones entre las existencias particulares y la instancia del ser.

3.2 Bratosevich: técnicas de extrañamiento

Quien se ocupa más del extrañamiento es Nicolás Bratosevich (1975), dedicándole un apartado de su ensayo introductorio “Técnicas de la rebeldía en Julio Cortázar”. El ensayo se divide en dos partes: I) El reino perdido como nostalgia y búsqueda; II) El posibilismo como conducta: la “razón de la sinrazón”. Ambas partes son representativas para los efectos de este trabajo. “Extrañamiento”, ubicado en la primera, define el concepto y recoge seis técnicas precisas por medio de las cuales se lleva a la práctica.

Para definirlo comienza comentando una frase de *La vuelta al día en ochenta mundos*: “el cangrejo de lo idéntico” (2011, p.7). Librarse de este supone “hacerse apto para la marcha hacia adelante; y adelante nunca se puede prever qué se va a encontrar, porque ninguna cosa, ningún acto se identifica del todo con ninguna otra cosa u otro acto” (1975, p.22). Lógicamente, el extrañamiento, en tanto proceso según el cual se altera determinado ente —se vuelve otro—, representa una ruptura con el principio de identidad que ha regido el grueso del pensamiento occidental, sin que los esfuerzos por desmontarlo hayan tenido el alcance deseado hasta el momento. En un plano práctico, tal mecanismo nos llevaría a la plena conciencia de que nunca hay dos cosas o hechos iguales, nada se repite, la costumbre no es más que un estado ilusorio e inauténtico: “sólo el ejercicio constante de la desadaptación nos llevará a constatar que lo obvio no existe, y aquí se nos impone ese ejercicio con rigurosidad metódica: precisamente, *extrañándonos*” (p.22). Esta ruptura ya estaba implícita en el principio de participación

de Keats; por consiguiente, ambos principios deberán confrontarse para evidenciar sus diferencias.

Las técnicas del extrañamiento mencionadas son: la presentación de objetos según una nueva óptica; la desmitificación del lenguaje; la hipérbole narrativa; la impasibilidad ante lo insólito; el *shock* literario; y, por último, la inversión mítica. Aquí nos encontramos en el plano estético del uso particular del lenguaje, aunque podría plantearse en términos de una retórica del extrañamiento. Desde otro ángulo, el extrañamiento mismo puede ser pensado como un tropo en el sentido del giro que materializa la alteración. Pese a las páginas que le dedica, Bratosevich no supera la visión del extrañamiento como técnica de rebeldía literaria. Una concepción tal no contempla la importancia poética que le otorga Cortázar en textos donde lo literario y lo poético distan mucho el uno del otro, textos que el crítico no ignora en absoluto.²⁰ Sin embargo, su estudio provee un catálogo muy completo de dichas técnicas, así como de otras que el autor ubica en diferentes niveles de análisis, factor que puede facilitar el trabajo textual propiamente dicho.

Como parte de este extenso catálogo estético sugiere también el recurso a lo fantástico y lo absurdo, pasando por la teoría de lo excepcional de Alfred Jarry y el enfrentamiento que se genera desde allí contra el pensamiento binario a partir de textos

²⁰ En *Teoría del túnel*, Cortázar afirma a propósito del surrealismo: “Y tras de rechazar a bofetadas lo literario, el surrealismo de la primera se colocará incluso más allá, en actitud extrapoética — mientras se trate de poesía formulada en estructuras ortodoxas, que huelan a herencia, a romanticismo, simbolismo o decadentismo” (1994, p.43). Y más adelante: “Movimiento marcadamente existencial (sin ideas recibidas sobre el término y sus implicaciones metafísicas), el surrealismo *concibe, acepta y asume* la empresa del hombre desde y con la Poesía. Poesía en todo libre de su larga y fecunda simbiosis con la forma-poema. Poesía como conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre” (1994, p.44).

en los cuales se transgreden las leyes espaciotemporales cruzando los diversos planos de lo real. Así aparecen también las referencias a las figuras, como el *mandala* o la rayuela, cuyo desarrollo literario produce “novelas-mosaico” y “relatos-laberinto”, llevados a término a partir de juegos en el uso de las secuencias, espacios y personas narrativas.

Más adelante toca el tema de lo metafísico presente tanto en la búsqueda de algunos personajes como en el éxito de otros para arribar a un plano superior. En algún punto de la historia, el ser se habría ocultado haciendo emanar de sí todas las dicotomías, forzando a la humanidad a una búsqueda nostálgica de unidad. No obstante, los personajes que han superado esta barrera nunca lo han buscado sino que han encontrado su camino por una vía ajena a la racionalidad. El segundo apartado sobre el posibilismo se basa en esta aceptación de lo irracional como parte del espectro de lo humano. Esto conlleva una antropología posibilista, según el texto de García Canclini (1968), aunque más valdría hablar de una metafísica de lo verosímil, pues en Cortázar no hay ni una antropología ni un humanismo en la medida en que ambas prepararían el terreno para fijar una determinada concepción de lo humano. Para Cortázar se trata de aceptar el valor de todo lo oculto, de las profundidades de lo humano que muestran caminos hasta ahora no transitados hacia lo otro irreductible.

Para finalizar esta sección, cabe comentar brevemente el trabajo de Laila Lima y Heloisa Siqueira (2012), titulado “O estranhamento cotidiano: uma leitura dos contos de Julio Cortázar”. Este es el texto más reciente sobre el tema del extrañamiento en Cortázar, pero no el más crítico: el extrañamiento solamente figura en el título del trabajo, y las autoras se limitan a confirmar o desmentir las afirmaciones de la teoría en

relación con *Bestiario*, *Todos los fuegos el fuego* y *Octaedro*. Aluden a dos teorías: la teoría de lo fantástico según Tzvetan Todorov (1970) y la teoría de lo neofantástico de Jaime Alazraki (2001). Asimismo, las autoras recurren a los ensayos de Cortázar para situar algunas de sus ideas principales. Por ejemplo, la idea de la estructura limitada del cuento que se enfrenta a la apertura generada por lo fantástico. El punto medular del trabajo se encuentra cuando las autoras señalan que para Cortázar lo fantástico es un modo de mirar lo cotidiano,²¹ un planteamiento también eficaz en relación con el extrañamiento, pues constituiría una de sus funciones a través del mecanismo de lo *unheimlich*. Sin embargo, como consta en el estudio de Bratosevich y se verá más adelante, este efecto no es exclusivo de lo fantástico.

Los estudios mencionados analizan el extrañamiento desde diferentes puntos de vista. Cada una de estas perspectivas ha sido propuesta como parte de esta investigación, aunque lo expuesto por los diferentes analistas no va a figurar en ella necesariamente. En síntesis, Yurkievich sugiere la visión poética del extrañamiento como fuerza tensional y movilizadora; Bratosevich la estética, la ética y la metafísica desde la técnica, la acción y lo posible; mientras que Lima y Siqueira lo entienden como un tipo particular de mirada extrañadora sobre lo cotidiano.

²¹ “O que ora se chama *estilo fantástico de Cortázar* é o seu peculiar modo de olhar o cotidiano. [...] pode-se observar como o escritor argentino reflete sobre os mistérios do cotidiano e como o fantástico está sempre em processo” (Lima y Siqueira, 2012, p.48).

4. Análisis espaciales de la obra cortazariana

No son numerosos los enfoques espaciales sobre la literatura de Cortázar. Como es de esperar, la mayoría de estos estudios se refieren a *Rayuela* (1963). Este hecho es favorable, pues nuestro análisis aborda aspectos que encuentran gran parte de su desarrollo en esta novela y que aquí serán tomados en cuenta como herramientas teóricas, siguiendo en parte la intuición de Julio Ortega:

Porque al escribir *Rayuela*, Julio Cortázar no sólo actuó críticamente, en el vórtice de su ruptura, cuestionando la tradición Naturalista de un género; también cuestionó su propia apertura, su misma tradición del cambio, instaurando al centro de este doblaje de su escritura *el espacio restado o despojado*,²² que Morelli y las Morellianas deducen. (1973, p.8)

Anteriormente mencionamos la importancia de la espacialidad en relación con el extrañamiento al presentarse este bajo la forma de un “desplazamiento”. Ante esto, uno podría preguntarse cuáles son los extremos de este desplazamiento. En el capítulo 71 de *Rayuela* (1963) se presenta un texto que esclarece y sintetiza esta cuestión:

La tacita de café es blanca, el buen salvaje es marrón, Planck era un alemán formidable. Detrás de todo eso (siempre es detrás, hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno) el Paraíso, el otro mundo, la inocencia hollada que oscuramente se busca llorando, la tierra de Hurqalyā. De una manera u otra todos la buscan, todos quieren abrir la puerta para ir a jugar. (2007, pp.537-538)

Por una parte, Cortázar presenta la realidad cotidiana: la taza de café, las categorías tradicionales de análisis, las figuras científicas que guían nuestro

²² Cursivas propias.

conocimiento del mundo; como contraparte, el Paraíso, la inocencia, el otro lado: la realidad total más allá de los límites de la racionalidad y la cultura. Cada uno de estos polos espaciales se articula a partir de múltiples instancias como un mapa se articula a partir de puntos. Los trabajos sobre el espacio en Cortázar han considerado algunas de estas instancias particulares.

4.1 Ejes de problematización espacial en Rayuela

El primer análisis al respecto es un aporte de Fernando Aínsa (1973) que se basa en una descripción de los planos del espacio simbólico construido a través de los textos cortazarianos desde *Los reyes* (1949) hasta *Rayuela* (1963), pasando por *Los premios* (1960) y *62/Modelo para armar* (1968).²³ Este espacio, resumido en la figura de la rayuela, completa un *axis mundi* a partir del establecimiento de un eje vertical Tierra-Cielo. Los elementos que Aínsa asocia a la Tierra son, principalmente, América y Buenos Aires, espacios leídos como profanos en relación con Europa y París. Para Aínsa, estas dos orillas se ponen en contacto por la incesante búsqueda del Centro que ocupa a los protagonistas: Teseo, Persio y Oliveira.

La búsqueda del protagonista se estructura a través del estado inicial de “descolocación”: la sensación de desarraigo de los personajes con respecto a su tierra natal. Tal descolocación, que Aínsa equipara al “sentimiento de no estar del todo”, puede ser interpretada como alienación; este estado resulta ampliamente parodiado en las novelas, mientras que en el poema dramático es cuestionado y subvertido por el

²³ Los mismos planteamientos aparecen en un segundo artículo del autor, publicado en *Inti* en 1985.

monstruo. A lo largo de las diferentes tramas narrativas, esta situación de los personajes se va modificando. Aínsa considera que dicho cambio se traduce en una segunda descolocación que los aleja una vez más del Centro, un punto que vale la pena indagar en busca de contrastes entre la novelística y los cuentos. Según él, la única vía hacia el Centro sería el juego, con el problema de que su estrecho vínculo con la infancia lo hace casi irrecuperable en otros períodos.

Primeramente, los personajes lo intentan alcanzar por medio la evasión de lo propio bonaerense y la exploración de lo ajeno parisino. En este punto toman mayor importancia dos elementos que el autor no relaciona a profundidad: la parodia y la búsqueda del Centro. La odisea de los personajes implica un pretendido retorno a dicho Centro, buscado en Europa sin éxito. Así, la parodia se torna significativa y concluyente en relación con la naturaleza fallida e inauténtica de la búsqueda y, por tanto, del esquema mismo de la verticalidad. A la luz de esta reflexión, resulta válido preguntarse acerca del sentido final del espacio del Centro, si verdaderamente la textualidad cortazariana es tan ingenua como para colocarlo en las orillas o en los extremos, o si, por el contrario, toda su narrativa tiende a una deconstrucción de estos falsos centros.

Aínsa muestra la manera en que a su retorno a Buenos Aires, Oliveira continúa el viaje hacia el Centro, esta vez atraído por los descensos que sugieren los vacíos, de lo cual se extrae que comienza a buscar en el Infierno. Seguidamente, se concluye que el viaje circular libera al personaje del “aquí” y del “allá” para instalarlo en el ser. Esta conclusión no es suficientemente fundada, pues al final del viaje Oliveira acaba loco, de

manera que habría que entender la locura como estado metafísico o bien confirmar el fracaso de la búsqueda a favor de algo que la excedería.

Con el fin de encarar estas dudas se puede consultar el trabajo de Sophie von Werder (2010), en el cual se afirma que el hilo de *Rayuela* conduce más bien a una relativización del concepto mismo de espacio a través de capítulos-pasaje donde París y Buenos Aires se fusionan simbólicamente. En el texto, los personajes confirman esta fusión en la actitud vital de Oliveira, finalmente indiferente a uno u otro lugar. Su actitud, consciente, tiene origen en una voluntad de distanciamiento, desapego o desarraigo que lo lleva a desechar gran parte de su herencia cultural y de sus relaciones personales. Además de problematizar el espacio físico, esta relativización cuestiona también la propia identidad del personaje, la base racional del conocimiento de la realidad y los fundamentos binarios de la cultura occidental. Una reflexión tal invita a indagar la posibilidad de encontrar en Cortázar una serie de espacios de extrañamiento por medio de los cuales entrarían en conflicto algunos de los conceptos que han guiado el desarrollo, no sólo de los estudios culturales latinoamericanos, sino también de la cultura latinoamericana en general.

Hoyos (2010) aborda este mismo tema desde otra perspectiva, analizando el espacio específico de París como espacio interior de los personajes en el cual se moviliza todo el sentido de la búsqueda a partir de una mirada surrealista. Hoyos resuelve bien el problema de la estética cortazariana argumentando que, si bien no se puede decir que Cortázar sea surrealista, sí comparte con el surrealismo muchos de sus recursos y propósitos como las referencias a lo nocturno, las caminatas por la ciudad y la

búsqueda de una suprarrealidad por vías a-racionales. No obstante, en cuanto a este espacio de búsqueda interior podemos exteriorizar algunas dudas. Hoyos lo define, acertadamente, como un espacio laberíntico que se esboza ya en *Los reyes* y se consolida en *Rayuela* con el personaje de Oliveira, pero extrapola la búsqueda como elemento director de la obra cortazariana sin considerar, como Aínsa, el tono paródico con el cual el mismo personaje lo enfrenta en varias ocasiones. Desde su punto de vista, la racionalidad de Oliveira se opone a la irracionalidad orgánica con que la Maga se mueve en el mundo de las excepciones. Esta oposición se resolvería cuando Morelli decide entregarles la llave de su apartamento para que tengan acceso a sus notas, símbolo aparente del acceso al Centro. Para nosotros, además, la tensión Oliveira-Maga también se da en relación con la búsqueda: Oliveira se empeña en buscar mientras la Maga hace todo lo contrario: inventa, encuentra. En este punto la elaboración de Morelli adquiere un matiz más determinante sobre el sentido de la búsqueda y sirve para comprender por qué en los cuentos lo Otro no es buscado sino que ingresa a través de fisuras en los diferentes espacios. Podemos pensar, por el momento, que la narrativa cortazariana pone en escena un conflicto entre buscar, inventar y, finalmente, ser (entre buscar e inventar el ser).

4.2 Ejes de problematización espacial en algunos cuentos

Carmen de Mora Valcárcel, en “La fijación espacial en los relatos de Julio Cortázar” (1980), constata la presencia de tres espacios en los relatos de Cortázar: el espacio cerrado, el espacio superpuesto y el espacio cognoscitivo. Su análisis parte de la teoría

de Greimas y se enfoca, sobre todo, en el espacio cerrado, que resulta un espacio opresor, degradante, monstruoso, capaz de llevar a la pérdida de la conciencia o simplemente de enmarcar un hecho. El espacio superpuesto aparece cuando dos o más espacios coexisten en el relato, a la manera de “La noche bocarriba” o “Todos los fuegos el fuego”. Por último, el espacio cognoscitivo representa el espacio interior de los personajes donde a menudo ocurren hechos importantes, como en el caso de “La puerta condenada” o “Cartas de mamá”. Este análisis resulta válido pero escueto en sus implicaciones, ya que no plantea ninguna relación entre los espacios ni se explica el sentido que esto acarrea en la literatura de Cortázar.

Margarita Rojas y Flora Ovares (1999) describen el proceso de transición entre los dos planos de lo real que se establecen desde la perspectiva de Grivel en *Fantastique-fiction* (1992). En Cortázar, el primer plano sería el plano de la cotidianidad y el segundo el de lo fantástico. El paso de un plano a otro se realiza por medio de espacios que posibilitan la irrupción de lo fantástico: puertas, intersticios, aberturas, cuevas, callejuelas, abismos, huecos, espejos, zaguanes, ventanas, acuarios, pasajes, galerías, puentes, novelas, cuadros, estados de sueño, colores borrosos, ojos, etc.

Las autoras analizan las diferentes funciones de estos espacios de tránsito en cuentos como “La isla a mediodía”, “Las babas del diablo”, “Axolotl”, “La noche boca arriba”, “El otro cielo” y “Lejana”. Entre otros datos, mencionan que la dirección del movimiento espacial hacia lo fantástico es generalmente hacia el sur, la izquierda, abajo, o adentro, aunque esto podría ser confrontado con las expulsiones y los ascensos en Aínsa (1973). Asimismo, trabajan el uso del fantasma como mecanismo o espacio de

ingreso de lo fantástico en “Cartas de mamá”, “Las puertas del cielo”, “Casa tomada” y “La puerta condenada”. El aporte de este trabajo es ante todo descriptivo, pues no se ahonda en la importancia de lo fantástico ni en las variaciones o potencialidades que cada espacio puede introducir en él.

En “Lugar y patria en Julio Cortázar”, Nilda Redondo estudia el rol de la sinestesia en la evaluación de lo propio y lo ajeno en relación con la patria. Aquí, según su análisis, opera la clásica división entre civilización y barbarie desde la imagen de la violación. Redondo constata que los personajes de Cortázar sienten un asco por lo que consideran ajeno: aquello que amenaza lo “universal” y la alta cultura. Por tanto, la solución que emplean es migrar e ironizar la patria junto con sus tradiciones. Esto le acarrió diversas críticas al escritor argentino, acusado de afrancesado y desvinculado de la causa socialista. Sin embargo, Redondo afirma que en su caso se trata de un socialismo internacionalista y que la posibilidad de pensar otros espacios y tiempos, o de pensarlos como construcciones, ya es de por sí una idea innovadora. En este sentido, el texto de Redondo se puede conectar con los propósitos de esta investigación, pues comprende la espacialidad como un concepto dinámico con un contenido político importante.

Malva Filer (1986) y Alma Rosa Aguilar (2005) consideran la configuración espacial a partir de un tratamiento de lo icónico y lo figurativo, respectivamente. Filer estudia el recurso a los textos pictóricos, las figuras, las referencias a códigos no-verbales y la creación de nuevos códigos verbales para crear diferentes planos de lo real y romper las barreras espaciotemporales, todo lo cual genera una mirada caleidoscópica.

Aguilar se refiere particularmente a la construcción figurativa de imágenes oníricas que constituyen el espacio de lo irracional y lo concilian con el de la vigilia. En “Ahí pero dónde, cómo”, el espacio otro de lo irracional parece concretarse en una referencia a Argentina, donde estaría nostálgica y fantasmalmente Paco, mientras el protagonista permanece en Europa, reproduciendo una vez más el esquema América-Europa que analiza Aínsa en *Rayuela*.

Finalmente, es oportuno agregar dos estudios recientes sobre la perspectiva espacial desarrollados desde perspectivas afines a esta investigación: el trabajo de Guadalupe Maradei (2013) sobre la metamorfosis del espacio urbano y el de Leonel Delgado (2015) sobre la relación entre la vanguardia defendida por Cortázar y su proyecto de una cultura transnacional frente a la revolución sandinista. Estos trabajos no solamente anteceden a la presente investigación sino que plantean dos elementos importantes a desarrollar: la transformación del espacio y, vinculado con ello, la búsqueda de una reevaluación del compromiso político de Cortázar.

En resumen, los estudios abocados al espacio en Cortázar han mostrado interés por la diferencia entre los espacios de lo propio y lo extraño en distintos planos como la interioridad de los personajes, las estrategias formales, la cotidianidad, la identidad cultural y la cosmovisión occidental. Estas aproximaciones al espacio en las novelas y cuentos de Cortázar ofrecen datos sobre todo estructurales y estéticos, sin profundizar en las relaciones que plantean desde el punto de vista psicológico, ético y metafísico, exceptuando el trabajo de Leonel Delgado. Además, en algunos casos carecen de una argumentación que justifique la lectura, o bien se quedan en el ámbito descriptivo.

Tampoco se da un análisis suficiente de las particularidades que se insertan en el campo de lo fantástico. Muchas de ellas implican una reinterpretación del género que trata de extenderse hacia el ámbito general de la cultura y el quehacer humano.

5. Estudios sobre “El perseguidor”

En “El negro fausto del jazz”, Hinrich Hudde (1986) compara “El perseguidor” con *El Doctor Fausto* de Thomas Mann. Hudde, acertadamente, evalúa el texto de Cortázar como una respuesta crítica y no imitativa, sin que esto implique que no guardan semejanzas: ambos narran, desde la perspectiva de un crítico instruido, la historia de un músico excepcional en búsqueda de una experiencia cognitiva trascendental. No obstante, a diferencia de Mann, Cortázar construye un personaje que funciona más intuitiva que intelectualmente, recurriendo a las drogas, la sexualidad y el arte. Su relación se plantea desde el nombre: el nombre de Fausto, Johann, es análogo al de Johnny. Ambos músicos mueren trágicamente mientras que ambos críticos representan la división entre el arte y la burguesía. El lugar de la técnica dodecafónica lo ocupa esta vez el jazz, y la elaboración “apocalíptica y diabólica” del saxofón que Mann efectúa permea toda la novela corta de Cortázar.

Hudde señala aquí dos relaciones peculiares entre América y Europa, pues el texto de Mann fue producido en el exilio norteamericano y su forma de representar el jazz desarrollado por los negros habla de la manera en que esta música podía percibirse desde una perspectiva europea. Para Cortázar, sin embargo, el jazz representó mucho

más que una simple “música-del-diablo”, como solía decirle la madre a Johnny: se puede agregar que fue el símbolo de una búsqueda metafísica y de liberación que debía surgir en América y ser llevada a cabo por sujetos periféricos como Johnny o La Maga, marcados con un destino trágico como mensajeros de otro orden posible.

En este sentido, los dos textos configuran retratos femeninos de “ángeles del veneno”, mujeres que, como Circe en *Bestiario*, se vinculan con lo mágico de diferentes formas y toman un papel protagónico en relación con el acceso al espacio de la diferencia. En el caso de Johnny, preocupado por romper los límites del tiempo, su técnica musical hace coincidir los tiempos de la composición y de la presentación en el tiempo de la improvisación. En su búsqueda de una plenitud temporal que lo acerque a una experiencia eterna en la tierra, Johnny se desprende del doctor Fausto de Mann para acercarse más a la figura del Fausto de Goethe, centrado en la permanencia del instante.

No obstante, Hudde no evalúa la relación de “El perseguidor” con otras versiones del mito como la de Christopher Marlowe (1604 y 1616), quien también fuera una referencia para Goethe. Como todos ellos, Johnny fracasa. Lo demoníaco también hace su aparición en Cortázar, pero esta vez desde el espacio físico del Metro, mientras que la ascensión divina también figura en la metáfora del elevador. Johnny, al igual que el personaje mítico, rechaza a Dios y pretende ser como él, participando a la vez del cielo y del infierno. Finalmente, Johnny muere tras una última obra: *Amorous*, que semeja a la última composición del doctor Fausto. Por todo ello, Cortázar surge como crítico y renovador latinoamericano de un mito europeo de trascendencia global.

Continuando con el tema religioso que plantea Hudde a propósito de *Fausto*, Robin William Fiddian (1985) analiza el simbolismo religioso y la crítica ideológica en “El perseguidor”. El artículo divide la *nouvelle* en cuatro secciones en las cuales analiza los diferentes elementos religiosos de su argumentación, tomando en cuenta principalmente la simbología cristiana y órfica. El punto medular de su crítica es la forma contradictoria en que se representa a Johnny como ángel y diablo, al tiempo que a Bruno se le otorgan rasgos típicamente satánicos.

Esto se complementa con la elaboración semejante a Cristo que presenta la figura del músico y la de evangelista que presenta Bruno. Algunas de estas representaciones se relacionan también con la representación espacial en el cuento y con la onomástica de los personajes. De todo ello se desprende la crítica ideológica que plantea Fiddian: Johnny se revela como un personaje capaz de integrar los contrarios y cuestionar el sistema moral dualista de la civilización occidental. Para apoyar esta conclusión, el artículo incorpora algunos intertextos relevantes dentro de la literatura de Cortázar y “El perseguidor” como Novalis, Nerval, Rimbaud, John Keats, Dylan Thomas, Darwin y Giordano Bruno. Por medio de estos aportes, Cortázar habría logrado construir un personaje polimorfo y una narrativa crítica de los valores occidentales más establecidos.

En esta misma línea crítica de la modernidad, Hugo Verani (1979) analiza la *nouvelle* a partir de los dos textos que conforman sus epígrafes: el *Apocalipsis* y el poema “O make me a mask” de Dylan Thomas. Verani considera estos dos epígrafes como parte de una tendencia apocalíptica en el arte global dentro del contexto desacralizado de la modernidad. En este marco, Johnny Carter simboliza la búsqueda de

una revelación que resuelva las preguntas fundamentales de la existencia sin recurrir a la divinidad o a una razón sistemática, sino a la intuición poética. Para esto recurre a la música y otras experiencias límite como las drogas y el sexo, pero siempre se le niega la esencia del ser y el sentido último del universo.

Sin embargo, el cuestionamiento de Johnny le sirve para vislumbrar ciertas aperturas que se expresan en sus giros metafóricos y en el lenguaje cifrado con el cual caracteriza sus vivencias de la otredad. Para Bruno, este lenguaje críptico que esconde las promesas evangélicas resulta vacío, de modo que ni a él ni a Johnny les sirve para entrar en contacto con la realidad. No obstante, el saxofonista persevera en esta búsqueda, pues intuye que detrás de la comprensión de la realidad lo espera el sentido de su propio ser. Trágicamente, su fidelidad acaba como ocultamiento: sus últimas palabras son las del poema: “Oh, hazme una máscara”, como si quisiera terminar su vida en el anonimato y renunciar por fin a la búsqueda de una realidad trascendental.

El texto de Verani esboza elementos de suma importancia para el análisis de “El perseguidor”, ubicando los sentidos de decadencia y enmascaramiento de la realidad que ayudan a estructurar el texto. Su comentario, ampliamente sugerente, carece de la sistematicidad necesaria para conocer todas las aristas del tema y establecer sus conclusiones.

Como ya quedó señalado, Hudde menciona la importancia que adquiere Johnny Carter como músico negro en relación con el Viejo Mundo. No obstante, su comentario se centra en los vínculos intertextuales que se establecen entre “El perseguidor” y el *Doctor Fausto* de Thomas Mann. No obstante, Eugenio Suárez-Galbán (1986) ahonda

en la equivalencia Carter-Cortázar dentro del texto para resaltar sus coincidencias y consecuencias para la lectura, dentro de las cuales resaltan dos: “el relato como alegoría del artista desplazado dentro de la sociedad moderna occidental, por un lado, y por el otro, el relato como crítica del estado actual que ha alcanzado dicha sociedad” (Suárez-Galbán, 1986, p.51). Con esta base, Suárez analiza el intento de superación del contexto social del músico, compuesto por trabas económicas, religiosas y raciales contra las cuales lucha por ser reconocido como persona y no solamente como instrumento de entretenimiento. Para el autor, estos factores constituyen la cruz de Johnny y justifican su construcción como Cristo. A su vez, lo hacen semejante a Cortázar en París, donde ambos resultan representantes de un tercer mundo que intenta oponerse a la deshumanización de Occidente. Adicionalmente, se señala en Bruno al supuesto “primer Cortázar” que aceptaba la superioridad europea y que habría “despertado” por la fuerza de la revolución cubana.

Héctor Mario Cavallari y Graciela García (1996) critican el texto de Suárez-Galbán por tratarse de una aproximación biografista, aunque señalan la influencia que Cortázar ejerció en la inclusión de su propia figura dentro de su producción. A su vez, intentan mostrar un cierto simplismo en el planteamiento común que contrasta los personajes de Johnny y Bruno, alegando un movimiento constante de identificación y distanciamiento entre ellos. Además, mientras que en el mundo narrado Johnny es el perseguidor, en el mundo de la narración es Bruno, pues sigue a Johnny para elaborar su propia narración. Esta persecución de Bruno convierte a Johnny en fetiche e induce la conclusión de que Bruno opera de la misma manera que la sociedad burguesa:

reprimiendo lo mismo que persigue, pues en la base de su funcionamiento se encuentra la negación de ese objeto.

Asimismo, la naturaleza del tiempo que angustia a Johnny es la de un tiempo regulado de producción mercantil, por lo cual se asocia la pérdida del saxo con una resistencia a entrar en el régimen utilitario del capitalismo. Este mismo régimen temporal produciría las exclusiones de las cuales es víctima el músico, entre ellas la imposibilidad de ser reconocido fuera de la escena del jazz. La ambigüedad en el uso y construcción de los personajes forma parte de lo que los autores llaman “estrategias dobles” y se complementa con el uso del lenguaje que estos mantienen. Estas estrategias también son comentadas por otros críticos como Hudde y William Fiddian, pero en ningún caso han llegado a resolverse, pues las argumentaciones siempre se repliegan en las diferencias que mantienen los personajes. De esta misma forma, el artículo vuelve a oponer a Bruno y a Johnny, el primero como personaje de control y represión y el segundo como personaje de desborde. Esta última relación será desarrollada en el presente trabajo desde otro punto de vista, intentando mostrar las características particulares del deseo de cada personaje en relación con otros conceptos relevantes.

Por otro lado, la crítica también se ha ocupado de otra cara biográfica del texto: la relación entre Johnny Carter y Charlie Parker. El texto más representativo al respecto es el de Rodolfo Borello (1980), quien compara las referencias textuales a la vida de Parker con las biografías más conocidas: la de Robert Reisner (1979) y la de Ross Russell (1973), ambas posteriores a la aparición del cuento.

Borello comprueba la reelaboración fictiva de Cortázar, quien refiere hechos “reales” mezclando las fechas, agregando u omitiendo detalles con distintos niveles de relevancia. El artículo, que pretendía ser la primera parte de varias entregas dedicadas a “El perseguidor”, es un inventario de referencias biográficas, sin que se analice ninguna de sus funciones dentro del texto.

Por otra parte, el autor confía plenamente en sus fuentes, las cuales han sido cuestionadas a través de los años por recurrir a operaciones semejantes a la que realizara Cortázar; es decir, en mayor o menor medida, todos los relatos sobre la vida de Charlie Parker participan de una mitología creada alrededor del músico. En este sentido, cualquier trabajo sobre “El perseguidor” deberá tomar en cuenta el carácter ambiguo de las referencias y su función dentro de sistemas ficcionales más que factuales.

Finalmente, uno de los artículos más recientes sobre “El perseguidor” lo aporta Jaume Peris Blanes (2011), quien arguye que representa el paso de Cortázar hacia una literatura neovanguardista y un intento de configurar una nueva subjetividad liberada de las represiones sociales. Esta nueva subjetividad estaría basada en la noción del “hombre nuevo” proclamada por el “Che” Guevara en 1965, aunque sin coincidir con ella en la mayoría de sus características. El crítico se basa en la secundariedad de los temas de la subjetividad, la represión social y la alienación en sus textos anteriores, a pesar de que estos temas también han sido analizados en su obra temprana. Esta observación no tiene un claro fundamento, salvo por el hecho de que en “El perseguidor” se desarrolla por primera vez la problemática interna de un personaje.

Este tipo de lectura, apoyadas por las declaraciones frecuentes del autor, desconocen la dimensión política de las primeras producciones por el simple hecho de no tratarse de textos evidentemente políticos, “transparentes”, sino alegóricos o simbólicos. En este sentido, la crítica ha seguido al pie de la letra las palabras de Cortázar, entendiendo “El perseguidor” como un texto de ruptura y no de transición, como será entendido en este trabajo.

Además de esto, Peris Blanes considera la identificación Johnny Carter/Julio Cortázar como una forma de adscripción del escritor a la estética vanguardista y experimental representada en el cuento por el creador del *bebop* (más aún en una época dominada por las diferencias entre la intelectualidad “comprometida” y la intelectualidad de vanguardia). Esta forma de comprender la posición de Cortázar dentro del conjunto de las producciones literarias de su época contradice la tesis de la ruptura estética de su obra, pues los textos simbolistas y fantásticos de sus inicios como escritor también pueden ser relacionados con una estética vanguardista.²⁴

Como se puede notar a partir de estas breves reseñas, “El perseguidor” ha sido estudiado por numerosos críticos de literatura. Estas críticas, seleccionadas frente a un corpus más extenso, alumbran varios de los aspectos a tratar dentro de la investigación: las principales líneas intertextuales, la confrontación de los personajes, la importancia del lenguaje, la función del autor, entre otras. Sin embargo, la mayoría de los estudios presentan aspectos particulares y fragmentados del texto sin que se llegue a ahondar

²⁴ Ver Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. (1999). “Huellas de vanguardia: Realismo mágico/literatura fantástica. Esbozo de una relación”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1), 323-341.

suficientemente o articular todos ellos bajo una sistemática uniforme. En algunos casos se comparten planteamientos y en otros se confrontan, pero todos ellos dan testimonio de una narración multidimensional que no se puede reducir a una sola de sus caras.

III. Marco conceptual

En este apartado se describen los conceptos fundamentales del trabajo a partir de sus respectivas fuentes. Algunos de estos conceptos ya se han ido introduciendo en apartados previos. Se trata de las nociones de poética, extrañamiento y espacio, así como de otros elementos asociados a ellas.

1. Los conceptos de poética

El concepto de poética ha pasado por una cantidad de variaciones desde la aparición del texto homónimo de Aristóteles. Aun así, ha alcanzado cierta regularidad y especificidad a lo largo de las tres grandes épocas que ha atravesado. Ducrot y Todorov (1985) presentan tres acepciones del término:

El término "poética", tal como nos ha sido transmitido por la tradición, designa: 1) *toda teoría interna de la literatura*; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: "la poética de Hugo"; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio. (p.98)

En la justificación del tema hemos reducido estas acepciones a dos, resumidas en las expresiones "poética" y "mecanismo poético". La "poética" abarca la primera acepción de estos autores, mientras que el "mecanismo" engloba las dos siguientes, pues la "elección hecha por un autor" se basa en código normativo previamente establecido o

ayuda ella misma a conformar uno en conjunto con otros textos, de manera que resulta difícil ubicar la creación de este código en una escuela o autor específico. Como se ha podido notar también a partir de las contextualizaciones de Cortázar, estos códigos se forman en la interacción de muchas escuelas o estéticas distintas, por lo cual se puede concluir que no son unitarios sino interdependientes.

Ambos sentidos son relevantes. En este caso, la poética no está únicamente implícita, sino que ya ha sido mostrada parcialmente en textos del mismo autor donde también hay referencias al mecanismo poético. Como se ha señalado en el estado de la cuestión, estas observaciones han sido parcialmente desatendidas, quizá por evitar el conflicto que la figura autoral ha representado en discusiones teóricas pasadas como las de Barthes o Foucault, o bien porque tomarlas en cuenta significa ir a contrapelo de los principios metodológicos basados en la noción de género que sostiene la disciplina crítica. Sea como sea, en este trabajo las observaciones de Cortázar serán confrontadas con sus textos, de tal forma que el autor tomará un lugar de lector de su propia obra o, a lo sumo, para recuperar otra idea de Barthes, el de iniciador de un viaje (2005, p.36).

2. Ottmar Ette y la poética del movimiento

Con esta breve introducción a los conceptos de poética se prepara el camino para comentar una poética específica que entra en relación directa con el concepto de extrañamiento de Cortázar. Se trata de la poética del movimiento que sugiere Ottmar Ette a través de varios de sus textos, especialmente en *Literatura en movimiento* (2008) y *Del macrocosmos al microrrelato* (2009). Ette plantea la necesidad de proyectar la

discusión sobre el espacio, retomada por Schlögel en 2003 como respuesta a los anuncios apocalípticos sobre una desaparición del espacio, hacia la dimensión del movimiento:

De lo que ya disponemos en suficiente número es de conceptos sobre el espacio. Lo que nos hace falta con urgencia es un vocabulario terminológico preciso para *movimiento, dinámica y movilidad*. Podríamos llegar al grado de hablar de una colonización de movimientos por parte de un caudal de conceptos sobre el espacio, que ajustan y determinan las dinámicas y movilidades bajo el signo de una espacialización obsesiva y las reducen terminológicamente, en tanto que a propósito pasan por alto la dimensión del tiempo. (2009, p.60)

Ette no desprecia la reflexión sobre el espacio sino que intenta potenciarla al suministrarle una dimensión dinámica que la conecta de una manera más efectiva con la realidad de los procesos actuales de migración. Tales movimientos impulsan un traslado constante de saberes y poderes que le dan nuevas formas al espacio,

[...] porque más allá de una focalización demasiado perfilada de territorialidades y delimitaciones, los espacios son el resultado de los movimientos. [...] Es así como se crea un espacio por medio de los respectivos patrones específicos de movimiento y las figuras propias de movimiento, en tanto la continuidad de cierto espacio depende de la continuidad de aquellas coreografías, que fueron las que en suma hicieron posible su creación. (Ette, 2009, p.60)

El proyecto de Ette consiste en impulsar, a través de un estudio de las literaturas de viajes, esa nueva terminología capaz de dar cuenta del movimiento a través de sus patrones y figuras. Con ella se sentaría la base para una poética del movimiento. La extensión del movimiento en las literaturas sugiere que, cada vez más, estas se

aproximan a un modo de ser sin residencia fija. Por este motivo, algunos de los primeros términos propuestos por el crítico son los de lo translocal, transregional, transnacional, transcontinental y transareal. No obstante, la literatura de Cortázar aborda espacios mucho más reducidos (lo doméstico, lo familiar, lo personal, etc.) pero a la vez más universales, capaces de representar metafóricamente todos los que plantea Ette en un movimiento, diríamos, ya no transareal sino transreal en la medida en que los distintos desplazamientos de los cuerpos y las conciencias posibilitan la puesta en movimiento de lo que se experimenta como realidad y se expresa como un saber sobre el mundo circundante.

A esta poética intentamos contribuir por medio del concepto dinámico del extrañamiento, planteando posibles lecturas en torno a sus causas, sus implicaciones, su funcionamiento y sus consecuencias sobre espacios determinados. Como señala Ette,

ella nos puede descubrir la imaginación vectorial de la escritura de hoy en toda su complejidad y multiplicidad de figuras y a su vez el saber vivir, el saber sobre/vivir, así como el saber con/vivir (*Zusammen Lebenswissen*), almacenados en los movimientos superpuestos. (2009, p.63)

3. El proceso del extrañamiento: primeras aproximaciones

Como se ha señalado anteriormente, el extrañamiento es para Cortázar un concepto espacial y dinámico que origina e impulsa el texto literario. Así lo define en “Del cuento breve y sus alrededores”:

El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen “normal” de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantasmagórica. (2014, p.78)

Si bien Cortázar elabora esta noción desde su propia experiencia como escritor, su observación es de carácter general, al menos en lo que concierne al cuento y al poema. Esto queda claro si se toma en cuenta lo expresado en “Del sentimiento de no estar del todo”:

Dudo que exista un solo gran poema que no haya nacido de esa extrañeza o que no la traduzca; más aún, que no la active y la potencie al sospechar que es precisamente la zona intersticial por donde cabe *acceder*. (2011, p.37)

Desde aquí se puede ir elaborando una distinción del término frente a dos propuestas similares: la de los formalistas rusos y la de Bertolt Brecht. Los formalistas, particularmente Shklovski, crearon una oposición entre el automatismo del lenguaje cotidiano y el “extrañamiento” o la “singularización” del lenguaje poético. Para ellos, el arte se sirve del artificio de la complicación de la forma para hacer las cosas extrañas a nuestra percepción y romper de esta manera con el automatismo de los usos diarios.

El concepto de extrañamiento de Shklovski se acerca a lo que Bratosevich denomina “desmitificación lingüística” y, por tanto, conserva una relación muy cercana con el planteamiento de Cortázar en tanto su poética procura deshacer lo automatizado de las costumbres occidentales. No obstante, como se puede apreciar fácilmente, el proyecto de Cortázar es mucho más amplio: mientras que el extrañamiento de Shklovski

es una técnica en sí mismo y se limita al nivel lingüístico, el de Cortázar se compone de diferentes técnicas y constituye un principio sistémico que abarca una diversidad de planos entre el lenguaje, el sujeto y el mundo que lo rodea. Además, la propuesta formalista se define a partir de un estado “cotidiano” de la cosa que se da por sentado, en tanto Cortázar se percata de que la mejor manera de dar cuenta de un cambio es mostrando las huellas de un movimiento y no solamente su plano final.

En cuanto a la propuesta de Brecht, basta con mencionar que su concepto de distanciamiento o extrañamiento se basa en una técnica interpretativa “extrañante” o “alienante” que “tiene el objeto de impedir la *Einfühlung*, es decir, la fusión total entre actor y espectador” (Chiarini, 1994, p.119). A través de una exposición emocionalmente distanciada de los diferentes mecanismos teatrales, esta forma de interpretar produce la objetivación del drama y apela más a la racionalidad del espectador que a su intuición o sensibilidad. Por su parte, en “Carta del camaleón”, Cortázar identifica la noción de enajenación de Keats, de la cual parte su propia poética, con la *Einfühlung* como contraparte estética: “Y todo eso, que podría ser *Einfühlung* frente a un espectáculo de incitación estética, significa aquí un avance en un plano más primordial. Lo que sigue tenderá a mostrar, partiendo del fenómeno de la *enajenación*, las raíces del hecho lírico” (1996, p.494). No deja de ser relevante el hecho de que todas las poéticas que buscan una reacción de parte del lector apelen a un mecanismo de extrañamiento.

No obstante, este extrañamiento es lo que el autor considera que se ha juzgado negativamente en sus novelas, motivo por el cual en este mismo ensayo sale al paso de las críticas para defender la legitimidad de la duda constante que presentan sus

personajes novelescos como un testimonio más de extrañamiento. La única diferencia reside en la forma en que el lector puede experimentar este sentimiento, ya sea participando de una reflexión en las novelas o de una acción o acontecimiento en los cuentos. Precisamente, como señalan algunos de los estudiosos de la poética cortazariana, esta se rige por el principio de participación que Cortázar toma directamente de Keats. Para nosotros, este principio es solo una parte del concepto de extrañamiento que será analizada dentro de la reflexión sobre el movimiento.

Cortázar comienza comentando el concepto en términos productivos. Así, desde el punto de vista del escritor, el extrañamiento viene desde el afuera y se da por un mecanismo reactivo que marca el punto de partida de la escritura, el espacio interior desde el cual se puede comenzar una incursión en otros planos de lo real: el génesis, el nacimiento o el origen de lo poético. Su producto se define, paradójicamente, como una petrificación. Así, estéticamente, el extrañamiento equivaldría a pasar del sentido común, cuya expresión es la *doxa*, al sentido poético con rasgos de paradoja:

Con los años descubrí que si todo poeta es extrañado, no todo extrañado es poeta en la acepción genérica del término. [...] Si por poeta entendemos funcionalmente al que escribe poemas, la razón de que los escriba (no se discute la calidad) nace de que su extrañamiento como persona suscita siempre un mecanismo de *challenge and response*; así, cada vez que el poeta es sensible a su lateralidad, a su situación extrínseca en una realidad aparentemente intrínseca, reacciona poéticamente (casi diría profesionalmente, sobre todo a partir de su madurez técnica): dicho de otra manera, escribe poemas que son como petrificaciones de ese extrañamiento, lo que el poeta ve o siente en lugar de, o al lado de, o por debajo de, o en contra de, remitiendo este *de* a lo que los demás ven tal como creen que es, sin desplazamiento ni crítica interna. (Cortázar, 2011, p.36)

Considerando una temporalidad y un espacio ajeno al escritor, como el del lector o el personaje, el extrañamiento sería el origen de una fusión o un intercambio de planos y produciría un objeto distinto a la obra de arte, de orden emocional o moral. Este podría ser el caso de muchos personajes de Cortázar que, en su mayoría, no son escritores. En ellos, el extrañamiento desembocaría en un sentimiento, una posición ética, una actitud moral o una decisión final que los intenta integrar a estos otros planos. Las posibilidades de estos otros extrañados son muchas, ya que mientras el poeta opta por una respuesta poética, ellos tienen una apertura lúdica que pueden resolver de muchas formas. A estos otros extrañados también se los llama “extrañados a secas” (2011, p.37), “poetas no profesionales” (2011, p.37) o “papadores de moscas” (2014, p.128), y su ventaja consiste en ser receptores de lo extraño más que buscadores. Esta característica de padecer, por oposición a la de intuir del poeta, los asimilaría más al personaje de La Maga que a Oliveira:

La diferencia estriba en que el poeta es el enajenador involuntario o voluntario pero siempre intencionado de esos elementos (intuir la nueva articulación, escribir la imagen), mientras que en la vivencia del papador de moscas la entrevisión se da pasiva y fatalmente: la puerta se golpea, alguien sonríe, y el sujeto *padece* un extrañamiento instantáneo. (Cortázar, 2014, p.128)

Entonces, el extrañamiento es un proceso de desplazamiento de la conciencia a partir de los sentidos. La conciencia hace las veces de un espacio interior que mantiene una relación bidireccional con otros espacios internos y con espacios externos, afectándose mutuamente. Para completarse como tal, un movimiento debe tener una

causa o una fuerza y debe describir una trayectoria a partir de puntos en el espacio. Además, resulta significativo que Cortázar utilice la palabra desplazamiento y no simplemente movimiento. En la física se distingue entre distancia y desplazamiento: la distancia es el total de metros recorridos por un objeto, mientras el desplazamiento es la cantidad de metros que media entre el punto de inicio y el punto de llegada. Por tanto, un movimiento cualquiera podría recorrer mucha distancia para volver al mismo punto, mientras que un desplazamiento supone siempre una diferencia entre un lugar y otro; en otras palabras, el extrañamiento implica un viaje sin retorno a lo pre-sabido. No obstante, el extrañamiento es una fuerza nostálgica, por lo cual el destino ideal de este viaje sin retorno es ese Centro alguna vez perdido. El extrañamiento inicia un retorno definitivo a lo más propio del sujeto que es a la vez lo más lejano, lo inalcanzable.

El extrañamiento puede ser visualizado desde cada uno de los puntos mencionados: sus niveles dinámico, cinético y espacial, los cuales presentan relaciones con aspectos literarios y filosóficos. Según lo expuesto, el mecanismo del extrañamiento funciona como el operador de un tránsito que se puede analizar desde múltiples perspectivas, pero cuya constante es geométrica: dos puntos y una línea. En Ette, esta constante da como resultado dos figuras básicas: la línea y el vaivén.

3.1 Tópica del extrañamiento

Como se ve, la ligazón de los conceptos de fuerza, movimiento y espacio es innegable. En la forma espacial del extrañamiento toma importancia su mención como “zona intersticial por donde cabe *acceder*” (Cortázar, 2011, p.37). Para algunos, esto podría ser

la definición misma de espacio: una abertura que hace posible un movimiento; a su vez, coincide con el elemento pulsional del borde, esta vez trasladado al espacio. Esto guarda relación con el estudio de Rojas y Ovares (1999), quienes ponen de manifiesto una serie de espacios intersticiales en algunos cuentos de Cortázar. Dichos espacios son susceptibles de un análisis psicoanalítico como fuentes de la pulsión, como formaciones del inconsciente o como lugares de la primera tópica, pues se trata de puertas, sueños, textos, escaleras, etc., los cuales adquieren representaciones concretas en la narrativa pero que señalan también zonas interiores. Además de estos espacios, es importante describir tanto los espacios previos como los espacios posteriores al intersticio, si es que estos se presentan.

En *The Nature of Physical Existence* (2004, p.161), Ivor Leclerc investiga la etimología de “espacio”. Leclerc menciona que *spatium* deriva de la raíz *spa-*, derivada a su vez de *σπάω*: ‘sacar’, ‘extraer’. *Spa-* es también cognado de la raíz *span-*: ‘extender’, de donde aparece el verbo alemán *spannen*. En el dórico dio la palabra *σπάδιον* y en el ático *στάδιον*, estadio. *Spatium* se utilizó con las acepciones de ‘lugar’, ‘extensión para caminar’, ‘intervalo’, ‘distancia’ y ‘magnitud’. El verbo griego se puede pensar de dos maneras: por un lado, “extraer” significa mover un objeto pasivo de un adentro hacia un afuera de donde proviene la fuerza, un mover de una fuerza que atrae hacia sí; por otro, “sacar” es también expulsar, descolocar, crear un lugar vacante a partir de la expulsión de un elemento activo que se encontraba ya posicionado.

Así, el movimiento y la fuerza se funden una vez más con la noción de espacio. Lo mismo sucede con el extrañamiento: extrañar significa proyectar algo fuera de sí,

darle un lugar fuera de sí mismo, fundar un lugar en el afuera. Derrida (Lavolé, 1999): “si el afuera no estuviera adentro, no sería un afuera”. Las acepciones latinas muestran dos formas del espacio: un espacio delimitado, el “locus”, y un espacio abierto, la ‘extensión para caminar’. Cortázar utiliza la metáfora de la fotografía para plantear esta apertura del espacio como función de lo literario:

Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. (Ortega, 1973, p.137)

Para analizar tanto lo abierto como lo cerrado toma importancia una pareja de conceptos planteada por Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano* (2000), particularmente en el capítulo titulado “Relatos de espacio”. Para de Certeau, todo relato es un relato de viajes donde se puede distinguir entre un lugar y un espacio:

Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo “propio”: los elementos considerados están unos *al lado* de otros, cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. (2000, p.129)

El concepto de lugar será fundamental para comprender el sentido de lo propio para Cortázar y relacionarlo con otros conceptos críticos directamente asociados a ello, como la identidad y la tradición. De Certeau también lo ejemplifica como el estar-ahí de

un muerto: el lugar es un espacio sin vida, donde impera una ética de la muerte. El espacio, por su parte, es un concepto opuesto que se vincula a la movilidad espacio-temporal y que será, precisamente, el espacio generado por el extrañamiento. El espacio es el lugar puesto en práctica, dinamizado. Por ejemplo, el espacio que ocupan los objetos inertes que cobran vida:

Hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movi- lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio "propio". (2000, p.129)

Para de Certeau, los relatos siempre nos trasladan de un punto a otro: de un lugar a un espacio o viceversa. De igual manera, los relatos cortazarianos dibujan un viaje que va desde el lugar de lo propio y familiar hasta el espacio de lo extraño. Justamente, el paso de lo familiar a lo desacostumbrado e inquietante es lo que Freud estudia bajo el término de lo *unheimlich* (1981, p.2487). Lo familiar representa también protección y ocultamiento, una ausencia parcial que recuerda "el sentimiento de no estar del todo". Lo *unheimlich*, más bien, acarrea hacia lo abierto y evidente pero a la vez extraño. Este desocultamiento es lo que Heidegger entiende por verdad en relación directa con la idea

griega de lo alético (2009, p.72), desocultamiento que, afirma el filósofo, permanece sin ser pensado, de la misma forma en que la causa del deseo nunca es alcanzada por más que se haga visible a través de las formaciones del inconsciente.

Es importante anotar una diferencia básica entre lo *unheimlich* tal como lo expresa Freud y la forma en que sería entendido o reinterpretado por Cortázar. A Cortázar, salvo contadas ocasiones, no le interesa en absoluto la producción del horror, que es un punto importante para Freud en relación con su disciplina, pues este se relaciona con la angustia: “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (1981, p.2484). Su cometido no es espantar al lector, sino volverlo cómplice, sacarlo de sus casillas y tornarlo activo en una revalorización de lo Otro que se esconde bajo las capas de la costumbre.²⁵ Así, el efecto de angustia que Freud remite al complejo de castración se sustituye apenas por un sentimiento inquietante, el extrañamiento, cuyo cometido no es paralizar sino poner en movimiento.

El doble, otra manifestación de lo *unheimlich*, mantiene sus atributos más allá del efecto terrorífico. El doble enfrenta al sujeto con la posibilidad de existencia de un “otro yo”, es decir, con su propio desdoblamiento, que es más importante que la sola existencia de otro sujeto idéntico a sí mismo, pues el desdoblamiento puede tomar otras formas. El doble tradicionalmente entendido sería otra forma del automatismo de repetición, presente desde las primeras etapas psíquicas. Asimismo, Freud señala que esta otra instancia toma el lugar de la conciencia al servir a la propia observación y

²⁵ C.f. Alazraki, 1990, p.27

censura (1981, p.2494). En síntesis, lo *unheimlich* aporta dos ideas al concepto de extrañamiento: la idea del desocultamiento (de lo inconsciente, de la verdad) y la del desdoblamiento (del propio yo, de los lugares).

Este paradigma ofrece dos modalidades tópicas: el lugar y el espacio. Sin embargo, las dimensiones de cada modalidad pueden ser muchas, pues cada una se construye en relación con alguna referencia específica dentro del texto. Ette (2008) analiza nueve dimensiones del relato de viajes:

1. Dimensión del registro cartográfico: primeros apuntes y elaboraciones sobre el sistema de coordenadas del viajero (p.26).
2. Dimensión de la evaluación cartográfica: reconocimiento de la topografía (p.26).
3. Dimensión panorámica: visión del espacio desde arriba, incorporando la tercera dimensión tradicional. Lo empírico recogido por los sentidos se mezcla con lo pre-sabido (p.28).
4. Dimensión temporal: se mezcla la cronología histórica con la del relato (p.29).
5. Dimensión social: el viajero se mueve dentro de diferentes grupos sociales. La reflexión sobre ellos se agrega al conocimiento sobre el espacio (p.31).
6. Dimensión imaginaria: entran en juego los diferentes modelos ficcionales y las formas de lectura. Por ejemplo, se mezcla el modelo literario con el científico para atraer a un cierto público (p.32).
7. Dimensión del espacio literario: abarca el nivel intertextual e intratextual (p.33).

8. Dimensión del género: lo componen los diferentes sistemas de referencias del relato (p.33).
9. Dimensión cultural: es de sentido genérico. Incluye la posición del texto frente a determinados polos culturales donde se intercalan desde lo literario, estético, político, social y filosófico (p.33).

De esta manera, la tríada de espacios de extrañamiento configurada alrededor de las zonas intersticiales será descrita a partir de las diferentes dimensiones que la integran. Asimismo, su análisis partirá de la relación lugar/espacio, dinamizada a partir del desdoblamiento introducido desde lo *unheimlich*.

3.2 Dinámica del extrañamiento

Desde un ángulo dinámico, la fuerza que impulsa el extrañamiento es, ante todo, un deseo que toma la forma de la pulsión. Cuenta Cortázar en “El sentimiento de lo fantástico”: “Creo que en la infancia nunca vi o sentí directamente lo fantástico; palabras, frases, relatos, bibliotecas, lo fueron destilando en la vida exterior por un acto de voluntad, una elección” (2011, p.70). Podríamos pensar que lo anterior vale únicamente para el acto de escritura, en el cual el escritor produciría lo fantástico voluntariamente. Sin embargo, sabemos que muchas de las elecciones que tomamos ni siquiera son conscientes. Los testimonios de escritura de Cortázar también indican esto cuando se refieren a cierta irrupción del cuento como algo mágico que cuaja en la mente del escritor durante un período de tiempo y que lo obliga a escribir cuanto antes:

Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola. (Cortázar, 2014, p.66)

Ante esto, caben dos posibilidades: por un lado, que el producto del extrañamiento al que se alude bajo el término de lo fantástico aparezca con una mediación, en cuyo caso la persona debe aceptarlo para que se complete su entrada o, por otro lado, que lo fantástico opere sin mediación alguna. En el primer caso la volición es consciente, activa o reactiva, como en el del escritor; en el segundo, es inconsciente, pasiva, como en el de algunos personajes o lectores. En ambos casos entra en ejercicio la pulsión. Si se toma en cuenta la primera tópica de Freud, en la volición activa estaría implicada la llegada de elementos preconscientes hacia la consciencia, mientras que en la pasiva estos elementos serían inconscientes. No obstante, la volición pasiva no es tal: hay en ella una actividad velada, ya que en la teoría toda pulsión es activa: además del “pegar” y el “pegarse”, no existe en su circuito un “ser pegado” sino un “hacerse pegar”.

Freud señaló la pulsión como el concepto fundamental del psicoanálisis; Lacan señaló su carácter convencional utilizando el término de “ficción”, pues las pulsiones “ficcionalizan, mitologizan, convencionalizan” (Carbajal, 1986, p.103). Ambos dividen esta ficción en cuatro términos: presión o fuerza, fuente, objeto y fin. Freud concluye que la pulsión es interna, constante y no se puede huir de ella. No obstante, también

afirma que es filogenética, cultural. Esto se aclara si se piensa que la madre es la encargada de estimular las diferentes zonas del cuerpo, de manera que la pulsión es producida por el Otro que insiste en la demanda. La pulsión sería el eco en el cuerpo de un decir del Otro que demanda: “lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro” (Cortázar, 2011, p.74).

El concepto de pulsión se establece como límite entre lo anímico y lo somático y representa psíquicamente los estímulos interiores y la magnitud de trabajo impuesta a lo anímico por su vínculo con el cuerpo. El concepto de *realidad psíquica* permite superar las barreras de lo real y lo imaginario, lo psíquico y lo biológico, etc. En nuestro caso, permite analizar conjuntamente los espacios internos y externos: el texto literario elabora un mundo ficcional que funciona al modo de la realidad psíquica. Esta es una realidad regida por el principio de placer, constituida por deseos inconscientes expresados en fantasmas y originaria del síntoma neurótico y del sueño.

En la división interna de la pulsión, la presión es la fuerza constante, la magnitud cuantitativa de la pulsión como carga de trabajo psíquico dirigida hacia una descarga a partir de un estímulo. Su trayectoria es circular: rodea al objeto sin alcanzarlo. La fuente es un borde, una *zona* erógena que circunscribe el objeto, ubicado parcialmente en el cuerpo pero representando a su vez al objeto *a*. Por último, el fin se encuentra ligado a la satisfacción, pero no a través del objeto sino de la articulación significativa que posibilita una circulación. El fin se parte en dos: *aim*, el trayecto que utiliza la pulsión para buscar el objeto, y el *goal*, la meta, que no es más que el retorno.

Al seguir la dinámica pulsional del extrañamiento, el sujeto realiza el camino de su ética específica, una ética que juega en la búsqueda del sentido. Esta búsqueda se puede ilustrar con un cierre de Wittgenstein a una lectura sobre la ética:

That is to say: I see now that these nonsensical expressions were not nonsensical because I had not yet found the correct expressions, but that their nonsensicality was their very essence. For all I wanted to do with them was just to go beyond the world and that is to say beyond significant language. My whole tendency and I believe the tendency of all men who ever tried to write or talk Ethics or Religion was to run against the boundaries of language. (1965, pp.11-12)

Como se puede apreciar a partir de las reflexiones anteriores, la pulsión misma comporta una división de elementos dinámicos (la fuerza), espaciales (la fuente) y cinéticos (el fin). Esto confirma nuevamente su profunda similitud con el extrañamiento, construido de la misma forma. Sin embargo, los aspectos cinéticos y tópicos requerirán también de otras herramientas críticas para ser analizados.

3.3 Cinética del extrañamiento

Una aproximación cinética al extrañamiento se acerca más a la literalidad de las palabras de Cortázar, donde el extrañamiento representa el movimiento mismo, “un *desplazarse* que altera el régimen ‘normal’ de la conciencia” (2014, p.78). Una vez más, aparecen mezclados los elementos de los espacios internos con los de los espacios externos.

Este sentido de tránsito puede entenderse a partir de algunas connotaciones del extrañamiento. La palabra sugiere referencias a lo exterior, lo extraño y lo extranjero, es decir, el afuera, lo Otro y el otro. Esto se opone a lo interior, lo mismo o lo propio y el

yo. Para explicar el movimiento entre uno y otro lado se vuelve imprescindible el concepto de participación mencionado inicialmente.

El principio de participación es un principio de movimiento metafísico, de simpatía entre los entes. Forma parte de un saber analógico y posee exactamente la misma función de la metáfora:

Cuando alguien afirmó bellamente que la metáfora es la *forma mágica* del principio de identidad, hizo evidente la concepción poética esencial de la realidad, y la afirmación de un enfoque estructural y ontológico ajeno (pero sin antagonismo implícito, a lo sumo indiferencia) al entendimiento científico de aquella (Cortázar, 1994, p.145)

Cuando Cortázar afirma que la metáfora es la forma mágica del principio de identidad, la opone directamente a este principio aunque afirme que en el fondo no hay ningún antagonismo. El principio de identidad reclama la igualdad de un elemento consigo mismo y se expresa con la forma tautológica $A=A$. No compartimos aquí la defensa del término que realiza una parte de la crítica cultural, la cual exige a la identidad cultural de las implicaciones lógicas del concepto y de la palabra argumentando una pertenencia a planos diferenciados:

La identidad americana no es, en ningún caso, una identidad “consigo misma”, como puede ser la de un objeto inanimado en relación con su propia naturaleza. Tampoco identidad significa idéntico a uno, igual o uniforme. Identidad, unicidad, unidad, son nociones que pertenecen a planos diversos (Aínsa, 2005, p.10).

Precisamente, la imposibilidad de una identidad —tampoco admitimos la expresión “identidades”, pues no resuelve el problema de la visualización de objetos

unitarios y esenciados y, por tanto, ignora sus entrecruzamientos— está dada por la diversidad de los entes concretos, particularmente en el ámbito cultural y cotidiano. En este sentido, sería mucho más preciso sustituir el concepto de identidad por el de metáfora. Esta, al contrario de la identidad, iguala dos elementos distintos que encuentran expresión en la ecuación $A=B$ y, efectivamente, requiere de una capacidad analógica para ser comprendida. Tal capacidad puede ser concebida como “capacidad negativa” o como “capacidad poética”, siendo la primera una aceptación de lo impenetrable del ser y la segunda un salto intuitivo hacia su interpretación sin ignorar su carácter ficcional.

Desde aquí se puede intentar una definición metafísica del desplazamiento cortazariano: el extrañamiento sería la identificación del propio ser con lo Otro o de lo otro con el Ser: la salida de lo actual hacia lo potencial y, por último, la participación y copresencia de ambas sustancias en un tercer elemento que borra sus límites, un espacio de lo Real donde ya el lenguaje no puede parcelar más a los entes. Este espacio imposible se asemeja al que imagina Morelli en una nota suelta, el capítulo 61:

No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio. (Cortázar, 2007, p.520)

En el plano de la cultura, esta forma de movimiento coincide con lo que Aínsa denomina movimiento centrífugo, un movimiento de apertura a influencias externas que él estudia en relación con dos ejes, uno temporal y otro espacial: el eje tradición-

modernidad y el eje centro-periferia (2005, p.13). La otra forma de movimiento que analiza es el centrípeto, de repliegue y aislacionismo. Para ambos provee un texto paradigmático: la novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier sería el modelo de lo centrípeto, mientras que el de lo centrífugo sería *Rayuela* (2005, p.17).

En la mecánica clásica, la existencia de una fuerza normal —a saber, la gravedad— impide la posibilidad de un movimiento centrífugo: todo movimiento es centrípeto en tanto su fuerza principal siempre se dirige hacia el centro de gravedad. Algo similar ocurre con los movimientos centrífugos que señala Aínsa: si bien se abren a fuerzas que los desplazan fuera de su centro, en el fondo siguen atados a él. De aquí el incipit del capítulo 71 de *Rayuela*:

¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y van...), *Paraíso perdido, perdido por buscarte, yo, sin luz para siempre...* (Cortázar, 2007, p.537)

En este fragmento, Morelli sintetiza el sentido del movimiento: se sale de un lugar para buscar un retorno. No obstante, no se trata de un retorno a un lugar propio previamente conocido, sino de un retorno a un lugar que hasta el momento se desconoce pero se intuye originario. Entre los lugares del relato de viajes, Ette le concede al retorno el lugar final después de la despedida, la culminación y la llegada (2008, p.50). Para él también significa volver al lugar de nacimiento y reconciliarse con lo propio, aunque en un sentido local y no metafísico. Si tomamos en cuenta los conceptos de de Certeau, lo propio funcionaría como lugar y no como espacio.

Sin embargo, existe otra categoría más apropiada que es la del movimiento hermenéutico. Si se toma el extrañamiento como movimiento, una manera adecuada de leerlo consiste en analizar e interpretar su trayectoria y las figuras que produce. Lo que resta del desplazamiento, los puntos de partida y de llegada, será analizado desde el punto de vista tópico, para lo cual se precisa de otros elementos conceptuales.

El movimiento hermenéutico considera, ya no los puntos estructurales del relato de viajes, sino los movimientos del entendimiento en el espacio. Empero, antes de interpretar la cinética del entendimiento es importante tomar en cuenta los desplazamientos físicos e imaginarios, los dibujos que trazan las acciones en el espacio. Estos trazos prefiguran el movimiento hermenéutico. Pueden ser de muchos tipos: expulsiones, fugas, irrupciones, saltos, caídas, reversiones, desaceleraciones, espirales, formas continuas, sismos. Estas formas no son desarrolladas desde las teorías que hemos mencionado, pero podrán ampliarse algunas de sus características a través de la descripción y el análisis textual. De estos movimientos depende la conformación de los espacios.

Una vez propuestos los diversos movimientos concretos, aparecen los movimientos hermenéuticos. Se mencionan cinco: el círculo, el vaivén, la línea, el salto y la estrella. Los más relevantes para confrontar los textos cortazarianos son el círculo y el vaivén, aunque no se descarta la aparición de los demás movimientos. En el círculo, el enfrentamiento con lo Otro genera un tipo de aprovechamiento sobre lo propio (Ette, 2008, p.52). Su dialéctica contrasta lo pre-sabido sobre lo ajeno con lo empírico, para luego trasladar ese conocimiento al lugar de origen. Este movimiento guarda una

relación más estrecha con el retorno. El vaivén, por su parte, implica que el viajero ya no llega realmente a ninguna parte. Este movimiento “está familiarizado con la experiencia de lo simultáneo y heterogéneo, de lo no compatible y a su vez superpuesto. Las imágenes y los espacios no se funden entre sí, forman cuerpos híbridos, que burlan las fronteras entre lo propio y lo ajeno” (2008, p.57).

Ette propone *Rayuela* como paradigma del movimiento del vaivén, así como Aínsa la ofrece como modelo del movimiento centrífugo. Sin embargo, como se pone de relieve en la *Morelliana*, el retorno es ineludible, por lo cual podría considerarse un movimiento que combine lo circular con la oscilación. Este movimiento es la espiral que, por lo demás, guarda amplia relación con lo laberíntico, presente en abundancia en la obra cortazariana.

4. Plan capitular

En un apartado anterior se definió el lugar como un orden de coexistencia de elementos. Este orden presenta la imposibilidad de que dos elementos coincidan en el mismo sitio: cada elemento tiene un lugar propio que lo define y le aporta estabilidad. A través de este esquema, el lugar se configura como un plano estático de dimensiones variables — generalmente bidimensional— en el cual cada elemento puede ser ubicado por medio de unas coordenadas específicas. Se sigue así un modelo cartográfico del lugar, definido por dimensiones que definen significados por medio de sus propias oposiciones, por las oposiciones de sus sitios propios.

En nuestro caso, las coordenadas coinciden con lo que Ette denomina dimensiones del relato de viajes (2008). No obstante, por motivos metodológicos relacionados con características particulares de los relatos de Cortázar, las nueve dimensiones planteadas por el crítico serán sintetizadas en seis dimensiones fundamentales, integrando la visión panorámica a las demás coordenadas y uniendo la dimensión social con la cultural para describir las coordenadas socioculturales en conjunto.

Estas seis coordenadas son: 1) las coordenadas genéricas, referidas a los sistemas de referencia del texto; 2) las coordenadas imaginarias, ligadas a los modos y horizontes de ficcionalización literaria de la época; 3) las coordenadas del espacio literario, donde se ubica un análisis de aspectos intertextuales e intratextuales; 4) las coordenadas cartográficas, las cuales describen la representación de lugares físicos; 5) las coordenadas temporales, vinculadas a los tiempos y épocas representadas; y, por último, 6) las coordenadas socioculturales, que acarrearán la distinción de polos de pertenencia. A estas coordenadas se agregan 7) las coordenadas subjetivas o psíquicas, las cuales operan como el reverso de las coordenadas cartográficas, mostrando los sitios propios de la subjetividad a través de los cuales se pone en movimiento el deseo.

Ahora bien, el análisis exige dos movimientos paralelos: por un lado es necesario describir independientemente los puntos axiales que, combinados, componen cada una de las coordenadas del lugar. Estos elementos son los temas principales de cada coordenada. A su vez, se debe describir la relación entre ellos, y esta descripción implica analizar inmediatamente las transgresiones del lugar que el texto lleva a cabo, pues en

uno u otro punto se invierten sus posiciones y se encuentran así en un sitio que no es su sitio “propio”. Esta transgresión del lugar, es decir, la transformación de lo propio en lo ajeno, operada fundamentalmente desde los movimientos físicos y psíquicos de los personajes, abre la perspectiva del espacio.

El análisis de cada una de las coordenadas tomará la forma de un capítulo. Paradójicamente, estos puntos axiales constituyen categorías importantes de análisis dentro del discurso de la crítica. En este sentido, “El perseguidor”, cuyo narrador es justamente un crítico musical, aporta también una problematización literaria del ejercicio crítico, señalando algunas de sus limitaciones desde múltiples puntos de vista.

Capítulo 1. Coordenadas genéricas

- 1.1 “El perseguidor”: un texto transicional
- 1.2 Entre cuento y novela: las nociones de límite y apertura en la poética del extrañamiento
- 1.3 El cuento y el poema: la forma esférica y la autarquía
- 1.4 Otros sistemas de referencia en “El perseguidor”

Capítulo 2. Coordenadas imaginarias

- 2.1 Ficción y dicción en la poética de Cortázar
- 2.2 El “efecto de realidad”: estrategias del yo narrador y el yo narrado
- 2.3 El efecto de ficcionalidad: la semantización
- 2.4 El realismo y lo fantástico en “El perseguidor”

Capítulo 3. Coordenadas del espacio literario

- 3.1 Paratextos: umbrales del espacio literario
- 3.2 La dimensión intertextual: enmascaramiento de la muerte
- 3.3 La dimensión intratextual: lugares y apertura del relato de extrañamiento

Capítulo 4. Coordenadas cartográficas

- 4.1 El lugar como enfermedad: una pieza de la rue Lagrange
- 4.2 La fidelidad a la Tierra y la costra de la costumbre
- 4.3 El hábito y la muerte: campos llenos de urnas
- 4.4 Contra la certeza
- 4.5 El desprecio de Dios

Capítulo 5. Coordenadas socioculturales

5.1 El mesías del bebop: la cristianización de Johnny Carter

5.2 El chimpancé que quiere aprender a leer: animalización e infantilización de Johnny

Capítulo 6. Coordenadas temporales

6.1 El lugar del tiempo

6.2 El tiempo del país de origen

6.2 El tiempo del viaje o tiempo del extrañamiento

Capítulo 7. Coordenadas psíquicas

7.1 Las formaciones inconscientes, el fantasma y la pulsión

7.2 La relación Bruno-Johnny como relación analítica

7.3 El fantasma persecutorio de Bruno: represión moral y pulsión de extrañamiento

7.4 El polimorfismo de Johnny y la pulsión de extrañamiento

IV. Desarrollo

Capítulo 1 – Coordenadas genéricas

Como se mencionó anteriormente, Ette define los sistemas de referencia, las nociones de género, subgénero y tradición como una de las dimensiones básicas del relato de viajes por cuanto permiten observar la situación de un texto en su propio *mapping* (2008, p.33). En otras palabras, los textos particulares muestran siempre una reinterpretación de las categorías que los modelan. Esto forma parte de lo que Gérard Genette incluyó en su teoría de la transtextualidad bajo la categoría de architextualidad: “una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual [...] de pura pertenencia taxonómica” (1989, p. 13).

La relación de un texto con sus sistemas de referencia puede ser armónica o problemática, pero en cualquier caso muestra la visión del género literario que sirve en un momento determinado para su producción y recepción. El caso particular de Cortázar introduce una problematización importante al respecto, pues si bien en su momento la novela ya era un género consolidado y el cuento había tenido un desarrollo creciente, este último no era tan popular, una situación que se mantiene al día de hoy y que representa también un obstáculo para la difusión y recepción de algunas ideas propias de las formas breves.

1.1 “El perseguidor”: un texto transicional

“El perseguidor” fue publicado en 1959 dentro de la colección de cuentos titulada *Las armas secretas*. Sin embargo, su estatus de cuento ha sido puesto en entredicho por diferentes críticos e incluso por el autor con declaraciones sumamente conocidas como la siguiente:

En ‘El perseguidor’, hay una especie de final de una etapa anterior y comienzo de una nueva visión del mundo: el descubrimiento de mi prójimo, el descubrimiento de mis semejantes. [...] Fíjate, me di cuenta muchos años después que si yo no hubiera escrito ‘El perseguidor’, habría sido incapaz de escribir ‘Rayuela’. ‘El perseguidor’ es la pequeña ‘Rayuela’. (Ortega y Yurkievich, citados por Stassinis, 2007, p.8)

Que “El perseguidor” aparezca incluido en una colección de cuentos no implica necesariamente que se trate de un cuento, así como que sea la “pequeña Rayuela” no quiere decir que ya pueda ser catalogado como novela. La discusión puede carecer de sentido si no se considera el hecho de que la crítica rara vez discute las implicaciones y consecuencias que el uso de estas y otras etiquetas tiene para los estudios literarios y el avance del campo de la literatura en general. No obstante, una observación de este tipo puede llegar a fundamentarse en la estructura misma del relato a partir del uso que se hace en este de los diversos sistemas de referencia literarios. En Cortázar, los sistemas del cuento y la novela se encuentran tematizados también en los textos sobre el mecanismo poético, algunos de ellos ya citados. Del diálogo de estos textos con “El perseguidor” y otras referencias necesarias surge la caracterización y problematización de las coordenadas genéricas en la poética cortazariana.

En términos editoriales, Cortázar no había escrito ninguna novela antes de 1960, año en que se publicó *Los premios*. En 1950 escribió *El examen*, pero esta novela no fue publicada hasta 1986, dos años después de su muerte. Tomando esto en cuenta, el carácter transicional de “El perseguidor” no afecta únicamente la dimensión del contenido literario sino también la del género: a partir de este texto hay una presencia más fuerte, no solamente de la novela, sino de otras formas literarias que comienzan a entremezclarse para producir textos transgresores de las fronteras genéricas como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Libro de Manuel* (1973) y *Territorios* (1978), para mencionar solamente tres. Asimismo, Cortázar inicia una etapa de mayor experimentación en el cuento, incorporando técnicas y características tradicionalmente asociadas a otros géneros literarios, como las intervenciones digresivas en “Diario para un cuento” o los saltos espacio-temporales en “Todos los fuegos el fuego”. Sin acabar allí, llegó incluso a mezclar en algunos de estos textos la dimensión de la palabra con la de la imagen. Todo lo anterior sugiere la posibilidad de analizar un movimiento desde el lugar genérico constituido por los géneros tradicionales (poema, novela, cuento, etc.) hacia el espacio genérico de la nouvelle, la miscelánea u otros umbrales genéricos.

1.2 Entre cuento y novela: las nociones de límite y apertura en la poética del extrañamiento

Cortázar tenía una idea muy clara de lo que eran en su época el cuento y la novela. En “Algunos aspectos del cuento”, publicado en 1963, muestra una comparación tradicional de ambos géneros, subrayando la popularidad de las novelas así como su apertura en el tiempo y en los temas. Por el contrario, al referirse al cuento lo define a

partir de la noción de límite y señala que, en el contexto francés, cuando excedía las veinte páginas ya tomaba el nombre de nouvelle, forma intermedia entre el cuento y la novela. A pesar de esto, Cortázar se niega a ver el cuento como un género limitante y defiende en él la misma paradoja de la fotografía que señala la función de apertura de su realidad fragmentada (c.f. Ortega, 1973, p.137).²⁶

No obstante, siguiendo la aclaración anterior sobre el límite físico del cuento, “El perseguidor” también podría ser clasificado como nouvelle. Esto le conferiría atributos genéricos intersticiales que posibilitan el análisis de características propias del cuento y de la novela, pues se aprovecha de los mecanismos de ambos. Así, la nouvelle mantiene un límite físico que sostiene la visión fragmentaria de Cortázar, al tiempo que utiliza rasgos de la novela para elaborar otras relaciones. El límite físico, entonces, no equivale a una limitación del potencial del texto, sino que más bien representa una posibilidad para el lector de pasar de lo finito de una realidad física textual que determina un lugar genérico a lo potencialmente infinito de una realidad espacializada, imaginada, móvil; en suma, extrañada.

Más allá de la brevedad, para Cortázar el verdadero límite del cuento lo demarca lo significativo del acontecimiento narrado, esto es, la posibilidad de que el relato, en su singularidad y fragmentariedad, sea capaz de intervenir en el lector como una apertura

²⁶ Se alude a una cita ya presentada (ver p.75): “Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara”. La cita original pertenece a Cortázar, Julio. (1963). “Algunos aspectos del cuento”. *Casa de las Américas*, II (15-16). Se citará la edición de Ortega debido a la falta de acceso al texto original.

(Ortega, 1973, p.138).²⁷ Sin embargo, la apertura, según apunta Cortázar, es una característica de la novela y de los filmes. Esta no es una contradicción, ya que lo limitado del cuento es el aspecto estructural y formal, y su apertura es un objetivo ideal en relación con el lector. La apertura de la novela, como ya se anotó, es tanto formal como de efecto: formal porque su estructura le permite la inclusión de todo tipo de formas lingüísticas, técnicas, modalidades de escritura, etc., y de efecto porque aspira a trasladar este dialogismo a sus lectores, como lo muestra la siguiente nota de Morelli en *Rayuela*:

[...] Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.» Pese a la tácita confesión de derrota de la última frase, Ronald encontraba en esta nota una presunción que le desagradaba. (Cortázar, 2007, p.608)

Como se ve, la poética cortazariana distingue el cuento y la novela en el nivel estructural y formal, pero hace que coincidan en un punto: el efecto de extrañamiento subyacente a la noción de apertura que también va a dominar el umbral de la nouvelle. Este efecto se consigue a partir de varios mecanismos, entre los cuales la crítica ha mencionado la tensión narrativa, el principio de participación, la desmitificación del lenguaje, la hipérbole narrativa, la impasibilidad ante lo insólito, el *shock* literario, la

²⁷ “[...] en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento”.

inversión mítica y el recurso a lo fantástico y lo absurdo. En “Algunos aspectos del cuento”, el énfasis se hace en el carácter expansivo de lo fragmentario y lo limitado.

Algunos de estos mecanismos presentan mayor afinidad con un género que con otro, pero pueden presentarse en cualquier modalidad literaria. Cortázar menciona que en el cuento, por su economía de medios, debe saltar a la vista a través del tema:

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre *excepcional*, pero no quiero decir con esto que un tema deba ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. (Ortega, 1973, p.141)

La utilización del término “excepcional” por parte de Cortázar resulta muy acertada, pues tiene la capacidad de englobar en una sola categoría las diferentes técnicas de extrañamiento que menciona la crítica. Dado que en el grueso de los cuentos se privilegia la anécdota, el recurso a lo fantástico o lo absurdo toma más fuerza como medio de relatar lo excepcional. Sin embargo, también ocurre a la inversa: lo trivial puede ser narrado de una forma excepcional, fantástica o absurda, como ocurre en el “Manual de instrucciones” en *Historias de cronopios y de famas* (1962). Desde esta perspectiva se perfila la poética de Cortázar ya no como un conjunto heterogéneo de textos sino como un *continuum* que esboza variaciones literarias sobre lo excepcional que, por definición, tiene también una estructura limitada, como el cuento.

Otra de las técnicas mencionadas, la desmitificación del lenguaje, tiene mayores posibilidades de explorarse por medio de la novela, que no impone un límite a mecanismos de extensión como digresiones, monólogos interiores, diálogos,

descripciones, etc. Así, una de las grandes distinciones de la novela es su capacidad para poner al lenguaje en los primeros planos de la expresión poética, algo que el cuento sólo puede lograr de un modo secundario, recurriendo a diferentes formas lingüísticas en la narración o giros humorísticos siempre ligados al tema narrado. Este es el caso del “Manual de instrucciones”, ya señalado, pero también de textos como “Torito”, “La inmiscusión terrupta” o *Un tal Lucas* (1979).

De la misma manera que en el cuento, en “El perseguidor” lo excepcional aparece retratado en la figura excéntrica de Johnny, que afecta tanto al tema como al lenguaje. Su excepcionalidad se asoma a la superficie desde la primera referencia a Charlie Parker en la dedicatoria del texto, pero avanza durante la narración a través de la insistencia de Bruno en su otredad, su habilidad sobrenatural y sus intuiciones metafísicas, elementos que se analizarán con mayor profundidad en otro capítulo. No obstante, Johnny siempre muestra su aspecto vulgar y genera así un debate interno en el narrador sobre lo que es esencial (excepcional) en la figura de Johnny: su divinidad o su humanidad y trivialidad más bien animal. Para esto, el texto no se priva de los mecanismos de extensión y desmitificación lingüística, por lo cual también posee las facultades de la novela. Aparte de las múltiples metáforas utilizadas por Johnny, que aluden a todo un conflicto con el lenguaje, un ejemplo de la desmitificación lingüística ejercida en la nouvelle se encuentra en la crítica del lenguaje racionalista de los compañeros de Johnny: “Esto se lo conté una vez a Jim y me dijo que todo el mundo se siente lo mismo, y que cuando uno se abstrae... Dijo así, cuando uno se abstrae. Pero no, yo no me abstraigo cuando

toco” (Cortázar, 2014, p.138).²⁸ Sólo por medio de estos mecanismos se termina de configurar y ahondar en el universo de los personajes.

Como una prueba más del movimiento genérico que supuso “El perseguidor”, se puede constatar que la experiencia de extrañamiento de Johnny, basada en sus intuiciones sobre el tiempo, el espacio, la realidad, la música, etc., serían introducidas cuatro años después por Cortázar en *Rayuela* (1963) como parte de su aporte a la innovación de la novela latinoamericana. *Rayuela*, casi inmediatamente, se convirtió en un texto ampliamente leído y fundamental dentro del canon latinoamericano. En *Literatura en movimiento*, Ette la lee como modelo de la figura del vaivén, la cual ilustra el ir y venir que se comenta a propósito de la nouvelle:

Las imágenes y los espacios [los géneros] no se funden entre sí, forman cuerpos híbridos, que burlan las fronteras existentes entre lo propio y lo ajeno. Dentro de esta estructura espacial, el comprender resulta un proceso discontinuo iluminado alternativamente desde diferentes perspectivas; un proceso que no necesita o requiere una perspectiva central. (2008, p.57)

1.3 El cuento y el poema: la forma esférica y la autarquía

Como quien junta las puntas de una misma cuerda, en “Del cuento breve y sus alrededores” (1969) más bien compara el cuento con el poema a partir de un rasgo que podría considerarse diametralmente opuesto a la apertura ilustrada a propósito de la novela: su forma cerrada, o lo que él llama su esfericidad. Cortázar desarrolla la idea de

²⁸ Se cita de la vigésimosegunda edición de Cátedra: Cortázar, Julio. (2014). *Las armas secretas*. España: Ediciones Cátedra. A partir de aquí, todas las referencias al cuento contarán únicamente con el número de página.

la esfericidad del cuento a partir del último punto del “Decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga: “Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento” (2014, p.59). Habría entonces dos puntos medulares en el asunto de la esfericidad: por un lado, el ambiente de los personajes; por otro, la posibilidad de que el cuentista o el narrador participe del relato.

La esfericidad, al igual que las ideas de límite y apertura, es también un componente espacial del extrañamiento. La esfera de los personajes, su pequeño mundo, lo conforman evidentemente sus espacios vitales dentro del cuento, no solamente los lugares donde se desarrolla la acción sino también las redes imaginarias y sociales de los personajes mismos, los campos simbólicos que los enfrentan y moldean su saber sobre la vida, incluso los otros personajes. Estos lugares, que serán analizados a profundidad en los siguientes apartados, también se ven limitados por la extensión del cuento. La esfericidad implica que, al final del cuento, este se haya podido formar como mundo, como esfera. Por esta razón, en “Algunos aspectos del cuento” Cortázar se refiere a los cuentos como planetas (Ortega, 1973, p.142).

Mientras el movimiento de la conciencia que desencadena la escritura podría considerarse un proceso previo a esta, la creación de estos mundos depende exclusivamente del acto de escribir: su génesis se da paso a paso entre la primera y la última palabra, de adentro hacia afuera, de la palabra a la vida. La fuerza vital que en un primer momento hace que el sujeto se deslice hacia la escritura, pasa por ella y retorna a la vida como narración. Así es como nace nuestra imagen de Johnny: desde la primera

frase se obtiene la impresión de haber ingresado súbitamente a su mundo, pues algo ha sucedido en él que demanda urgentemente la visita de Bruno y la atención del lector: “Dédée me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no estaba bien, y he ido en seguida al hotel” (131). A partir de aquí, el narrador comienza a contar la historia del ocaso de Johnny. Como al inicio, lo que mantiene la tensión narrativa durante todo el relato es el deseo de conocer el destino del personaje con el que ya se ha entablado una relación de empatía.

La ilusión de que el cuento ha surgido necesariamente de sí mismo se afirma como un elemento medular e insustituible: “El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso” (2014, p.65). Para resolver este problema, el narrador debe ser únicamente un mediador entre el lector y lo narrado, por lo cual una solución simple es la utilización de un narrador homodiegético, una primera persona que aporta la visión de la interioridad, la mediación y la presencia dentro de los hechos, de manera tal que los personajes nunca queden al margen del discurso.

Esta técnica aparece en “El perseguidor” por medio de la figura de Bruno. En su discurso de narrador, además, se puede notar un refinamiento a la hora de proveer al lector de observaciones o recuerdos, evocados siempre con referencia a su realidad inmediata de primera persona, como un comentario que extiende su experiencia directa. Estos elementos cargan muchas veces el peso semántico del texto, pero se introducen dentro del movimiento mismo de la acción sin que el lector perciba inmediatamente sus funciones. Se podría elegir un sinnúmero de ejemplos en los cuales se da este vaivén

entre la acción y la narración. En el caso siguiente, Bruno logra conjuntar la descripción de la pieza y de Johnny con la narración de su visita y el diálogo que los ocupa:

Me he dado cuenta de que ni siquiera tienen agua corriente en la pieza; veo una palangana con flores rosadas y una jofaina que me hace pensar en un animal embalsamado. Y Johnny sigue hablando con la boca tapada a medias por la frazada, y también él parece un embalsamado con las rodillas contra el mentón y su cara negra y lisa que el ron y la fiebre empiezan a humedecer poco a poco. (136)

A pesar de que la noción de autarquía del cuento sugiere una cierta inmanencia y privilegio de la forma esférica que lo acercan al poema, y sobre todo al modelo de poesía parnasiana y simbolista que manejaba Cortázar,²⁹ aún no se llega exactamente al punto de encuentro entre el poema y el cuento. En esta dirección, es preciso agregar una idea sobre el verso y la prosa, extremos entre los cuales se encontraría el cuento desde la perspectiva de Cortázar. La diferencia entre verso y prosa se encuentra en el fundamento de la oposición entre lo cerrado del poema y lo abierto de la novela:

Verse, *versus*: there is a pattern that turns around and comes back: there is a symmetry, and symmetry always suggests permanence, that's why monuments are symmetrical. But prose is not symmetrical, and this immediately creates a sense of im-permanence and irreversibility: prose, *pro-versa*: forward-looking (or front-facing, as in the Roman *Dea Provorsa*, goddess of easy childbirth): the text has an orientation, it leans forward, its meaning depends on what lies ahead [...].³⁰
(Moretti, 2008, p.112)

²⁹ A lo largo de su obra crítica se puede notar la presencia en Cortázar de las ideas de los poetas franceses, así como de algunos románticos. En "Del cuento breve y sus alrededores" presenta como modelo a Baudelaire: "Lo que precede habrá puesto en la pista al lector: no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire". (2014, p.75)

³⁰ "Verso, *versus*: hay un patrón que se da vuelta y regresa: hay una simetría, y la simetría siempre sugiere permanencia, es por ello que los monumentos son simétricos. Pero la prosa no es

No existe una figura más simétrica que la esfera que caracteriza al poema y al cuento. Ya que este no se escribe en verso, el cuento y la nouvelle deben combinar la simetría del poema con la prospección de la prosa. Se podría imaginar la posibilidad de establecer paralelismos estructurales entre los textos escritos en prosa con respecto a los escritos en verso, entre la oración y el verso, el párrafo y la estrofa, etc. Pozuelo Yvancos (2009), basado en el estudio de Levin y Greimas, resume las funciones de simetría o de construcción recurrente del discurso poético por medio de dos mecanismos: los emparejamientos y las isotopías discursivas. Sin embargo, la consideración más pertinente consiste en mostrar que el concepto de simetría, tanto en la prosa como en el verso, se basa en un modo especial de cohesionar el texto, tanto a nivel fonético como semántico.

Morelli se refiere a la cohesión fonética de la prosa bajo la forma del *swing* en el capítulo 82 de *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 ese 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

simétrica, y esto crea de inmediato un sentido de impermanencia e irreversibilidad: prosa, *pro-vorsa*: la mirada hacia el futuro (o el mirar hacia el frente, como en la *Dea Provorsa* romana, diosa del parto indoloro): el texto tiene una orientación, se inclina hacia adelante, su significado depende de lo que espera más adelante”. La traducción es propia.

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. (Cortázar, 2007, p.564-565)

Además de las abundantes referencias a la autarquía de lo poético, la cita pone en juego la noción de ritmo en la prosa como un impulso intuitivo no racional o inconsciente que la guía y la “conjuga” de la misma manera en que lo hace con Johnny. Como otra forma prosaica, el cuento comparte el ritmo de la novela, pero ambos lo toman de la poesía y de la música, como explica Cortázar en “Del cuento breve y sus alrededores” haciendo referencia al momento de leer sus relatos traducidos: “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” (2014, p78).

Entonces, tanto en la poesía como en la prosa el *swing* toma posesión del espacio del cuerpo al estimular sus sentidos e impone sobre ellos un movimiento de vaivén que obstaculiza la comprensión cabal de su funcionamiento tal como lo requiere su conceptualización misma, pues el *swing* es también una noción indefinida a nivel musical. Por lo general, se remite a la intuición del intérprete y a su capacidad de improvisación, la cual debe permitirle romper los esquemas musicales tradicionales sin romper la tensión musical que determina la unidad de la pieza. En el *swing* lo determinante no son los polos musicales sino las notas medias y todo lo que se puede tocar dentro de la escala y el compás. Esto querría decir que aunque no se alcance el nivel de cohesión estructural de los emparejamientos que Pozuelo propone basado en la

recurrencia de posiciones sintácticas en la lírica (2009, p.202), sí habría una cohesión fonética generada a partir de la combinatoria producida en otras estructuras que pueden ir desde la frase o el párrafo hasta el libro.

A esto se puede agregar la presencia de simetrías semánticas que atraviesan todo el texto, sobre todo en las descripciones de Johnny y en lo que es posible deducir de Bruno a partir de su discurso y sus acciones. En la figura de Johnny convergen isotopías del cuerpo y de la conducta que lo representan como naturaleza: niño, animal, enfermo, en contraste con aquellas que lo muestran como un dios. En ambas se minimiza la racionalidad de Johnny en un intento por situarlo más acá o allá de lo humano.³¹ Por el contrario, Bruno no se encuentra en ninguno de estos polos: más bien aparece como cultura enajenada por el exceso de racionalidad y aburguesamiento.

Otro patrón simétrico, esta vez referido a la prosa, se encuentra en la estructura misma de la narración: el relato de Bruno inicia *in medias res* con la noticia del mal estado de Johnny, y continúa en ciclos de mejoramiento y recaída hasta llegar al relato de su muerte. Estos ciclos aportan el carácter de repetición estructural necesario para darle simetría y tensión al texto, que se mueve entre la impasibilidad del narrador y los sobresaltos de la vida de Johnny.

³¹ La figura de Johnny se estructura como la del hombre preliminar nietzscheano que se repetirá en *Rayuela* bajo el personaje de Horacio Oliveira: “El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, una cuerda tendida sobre un abismo. Un peligroso cruzar al otro lado, un peligroso quedar a medio camino, un peligroso mirar atrás, un peligroso echarse a temblar y un peligroso detenerse. La grandeza del hombre radica en que es un puente y no una meta; lo que hay en él digno de ser amado es que es un tránsito y un ocaso. Yo amo a quienes no saben vivir como no sea hundiéndose en su ocaso, pues ellos son los que cruzan al otro lado”. (Nietzsche, 2010, p.41). La imaginería de esta escena se reproduce fielmente en el capítulo 41 de *Rayuela*, conocido como el capítulo de los tabloneros.

En este mismo aparato narrativo se encuentra la tendencia hacia el avance o el factor catalítico de la prosa, pues cada ciclo se presenta como un enigma para el lector que se identifica con el narrador en primera persona preocupado por Johnny: “Traía un frasco de ron en el bolsillo, pero no he querido mostrarlo hasta hacerme una idea de lo que le pasa” (132). Además, cada secuencia prepara un enigma para la siguiente, de manera que el lector se ve llevado de una secuencia a otra como si se tratara de los capítulos de una novela aunque estos no sean marcados como tales. A la luz de estas observaciones, se puede observar cómo el planteamiento de Moretti es limitado frente a esta poética particular, pues existen niveles en los cuales la prosa exige tanta simetría como el verso.

La problemática anterior radica en que si bien el poema es una forma intensiva y la novela una extensiva, la eficacia del cuento está en su capacidad de combinar los recursos de una y otra. Se diría, además, que mientras el régimen de cohesión de las formas intensivas es la repetición —fonética y semántica—, el de las formas extensivas es el retorno —estructural y semántico—. De este modo, Cortázar cuestiona los lugares genéricos a partir de un vaivén que se apropia de los rasgos fundamentales de los géneros consolidados para legitimar un género híbrido.

1.4 Otros sistemas de referencia en “El perseguidor”

Además de problematizar la relación que establece el cuento con el poema y la novela, “El perseguidor” también pone en entredicho otros sistemas de referencia que sirven para la construcción del texto. Estos sistemas de referencia son comúnmente definidos

como subgéneros de la novela, el cuento y el ensayo y como funciones fundantes de la situación comunicativa del texto.

En primera instancia, el relato comienza como cualquier cuento narrado en primera persona: el narrador describe una serie de acciones de las cuales es testigo y participante. Sin embargo, desde el inicio introduce la figura de Johnny como núcleo de su narración. Unas páginas más adelante, Bruno revela que es el escritor de una biografía de Johnny Carter, quien a su vez representa al saxofonista Charlie Parker a través del epígrafe y del juego metonímico de los nombres. En el nombre final, Johnny Carter, los segmentos recortados se sustituyen por otros que remiten al nombre del escritor de la nouvelle.³² Así, hay un múltiple juego de desplazamiento de las funciones del autor, el poeta en el sentido de Cortázar (es decir, el artista), el personaje y el lector: bajo esta dinámica, Julio Cortázar (autor), escribe un relato pseudobiográfico de Charlie Parker (poeta) narrado por un biógrafo (lector) de Johnny Carter (personaje), quien metonímicamente toma el lugar del propio Cortázar (autor). En otras palabras, el cuento sugiere una identificación del autor con el narrador a través de la biografía y del autor con el personaje principal a través de la onomástica. Por tanto, una vez más la figura del vaivén entre dos oposiciones fundamentales del texto se encuentra en una figura híbrida.

Esta banda de Möbius en el plano de las relaciones autor-texto-lector inevitablemente se concentra en el plano del lector y lo pone en la encrucijada de establecer por sí mismo un juicio sobre el autor: ¿se trata de un farsante, como Bruno, o

³² Como si se tratara de la raíz de las palabras, se sustituye Charl- por John- para aludir a Julio y Park- por Cart- para sugerir a Cortázar. Otra relación onomástica que se ha sugerido es la mezcla de dos nombres de saxofonistas de la época: Benny Carter y Johnny Hodges. (Borello, 1980, p.574)

de un auténtico artista, como Johnny? Al mismo tiempo, tanto Bruno como Johnny son lectores: uno como crítico y el otro como aficionado. Esto supone también una puesta en crisis de los lugares de la biografía, la autobiografía, la lectura y la crítica a partir de la fractura de los límites entre ficción y realidad. Finalmente, dicha disyuntiva completa el cuestionamiento de los límites del cuento, la novela y la vida, y preparan el terreno para una textualidad en movimiento:

Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un ‘mensaje’ (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara. (Cortázar, 2007, p. 560)

En síntesis, la problematización de aspectos genéricos contribuye a cuestionar la noción de lugar en la nouvelle a partir de un elemento propio del cuento (la fragmentación) y otro propio del poema (la simetría). A esto se agrega la novela, que como él mismo señala en “Situación de la novela”, “[...] quiere llegar al centro de la esfera, alcanzar la esfericidad, y no puede hacerlo con sus recursos propios (la mano literaria, que se queda fuera), entonces acude —ya veremos cómo— a la vía poética de acceso” (1994, p.117). La fragmentación y la simetría aparecen en la poética cortazariana bajo las nociones de límite y esfericidad, necesarias para generar los efectos de apertura y autarquía que hacen cuajar el extrañamiento en el lector. Queda claro cómo Cortázar utiliza estas

nociones para construir una poética escritural capaz de atravesar los diferentes géneros literarios, pues durante toda su carrera —aunque él mismo lo cuestionara— se propuso trabajar en un proyecto poético (no solamente literario) con una función de integración de todas las posibilidades humanas, es decir, el proyecto de un saber vivir universal.

Capítulo 2 - Coordenadas imaginarias

Lo que Ette denomina como dimensión imaginaria del relato de viajes consiste en una determinada puesta en práctica de modelos escriturales literarios con el propósito de apelar a un público específico. En el caso de Alexander von Humboldt, por ejemplo, la mezcla deliberada de los modelos literarios con los modelos científicos produjo un texto con el potencial de alcanzar a las lectoras de su época, quienes tenían dificultades para viajar y acceder al discurso científico (Ette, 2008, p.32). Lo anterior permitió que sus textos fueran leídos tanto como ficcionales como no-ficcionales, siendo el factor científico el argumento de legitimación principal, ya que garantizaba la utilidad de los textos en términos de un flujo de información hacia Europa. Hoy en día, en determinados casos, todavía se les considera como documentos científicos. Sin embargo, existen aspectos fundamentales de los relatos de viajes que legitiman su lectura desde el punto de vista de la literatura.

Para fundamentar esta perspectiva, Ette recurre a un estudio de Genette dedicado a dilucidar los criterios básicos de la literaridad y la ficcionalidad. En *Ficción y dicción* (1993), el teórico francés menciona la existencia de dos troncos distintos de la poética: una esencialista y otra que llama condicionalista. La primera designa un texto como literario si este cumple con rasgos preestablecidos (1993, p.14). La segunda, por el contrario, deja la pregunta de la literaridad abierta a la decisión del lector (1993, p.23).

Cada una de estas poéticas da lugar a un *régimen* de literaridad: la poética esencialista establece un régimen de literaridad constitutivo mientras que la

condicionalista mantiene el suyo propio. Sin embargo, a través del estudio de diferentes poéticas particulares, especialmente la poética clásica de Aristóteles y las de Valéry y Jakobson, llega a la conclusión de que, adicionalmente al régimen de literariedad, se pueden aplicar dos *criterios* distintos para su evaluación. Estos criterios son el temático, centrado en lo que el texto *dice*, y el remático, que engloba las funciones de la forma y la ejemplificación, es decir, se enfoca en lo que el texto *es*. Para este segundo caso, Genette señala un título como ejemplo: *Petits Poèmes en prose* (1993, p.28). Como se ve, el título no señala el tema del texto, sino lo que el texto mismo es: una compilación de poemas.

El criterio de literariedad temático asume la cuestión de la ficción, mientras que el remático el de la dicción. Tanto ficción como dicción son formas de literariedad para Genette, las cuales resultan del cruce entre los criterios y regímenes ya propuestos: la ficción como una forma de literariedad constitutiva según el criterio temático (si el tema del texto es fingido, se trata de un texto constitutivamente ficcional) y la dicción como forma de literariedad constitutiva de la poesía (toda poesía, en la medida en que se centra en la forma, es literaria) y condicional de la prosa (la literariedad de la prosa no-ficcional depende de la interpretación del lector), ambas según el criterio remático. Ette recurre a estos conceptos para encaminar su visión literaria de los relatos de viajes, señalando que, aunque esta literatura no se apega directamente ni a la ficción ni a la dicción, se mantiene oscilando entre ambos polos. Por ello, llama a la literatura de viajes una literatura *friccional* (2008, p.41-42).

Ette menciona dos elementos principales para el análisis de este vaivén entre ficción y dicción: por un lado, la presencia de tropos literarios, algunos para hacer atractivo el texto mediante la evocación poética y otros, más bien, de autenticación científica, utilizados para ocultar el carácter literario del relato; por otro lado, el segundo elemento es el desdoblamiento de la figura narrativa en un yo narrado y un yo narrador. El primero es una instancia de legitimación, testigo y garante de lo relatado pero a la vez personaje, figura literaria que suplanta al autor, aproxima el relato a los bordes de la autobiografía y sustenta las aseveraciones científicas mediante lo “directamente vivido”. El segundo es el agente encargado de realizar una transmisión —recepción y comunicación— distanciada de las informaciones puestas en movimiento por el yo narrado. En otras palabras, el yo narrado cumple una función plenamente literaria, emparentada con la ficción, mientras que el yo narrador aparece como contrapeso científico que procura inclinar el texto hacia lo no-literario.

2.1 Ficción y dicción en la poética de Cortázar

Si la ficción y la dicción son los dos aspectos fundamentales de la literaridad, toda poética debería referenciarlos directa o indirectamente. La poética de Cortázar, sin embargo, se planteó como un intento de superación de las nociones tradicionales de lo literario en favor de un proyecto de transformación universal del ser humano anclado en el espíritu surrealista. Recordemos sus palabras en *Teoría del túnel*: “Surrealismo es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal [...]. Surrealista es ese hombre para quien *cierta* realidad existe, y su misión está en encontrarla [...].” (1994, p.43).

El rechazo de lo literario por parte de Cortázar implicaría, entonces, el rechazo de los conceptos de ficción y dicción como elementos válidos para juzgar la capacidad poética de un hecho artístico, la cual se analizó en el capítulo anterior a partir de la noción de apertura. Este rechazo se da, en primera instancia, como un intento de desacralización del Libro:

Contra ese valor fetiche, contra el *género Libro* que contiene el total de los géneros literarios, la actitud del escritor del siglo xx se ofrece con una apariencia de livianísima e irreverente despreocupación hacia las formas exteriores de la creación literaria. Si tal actitud asume con frecuencia formas agresivas contra el libro, es fácil advertir que por debajo de su símbolo exterior y material se está combatiendo el alma del libro, lo que el libro representó hasta ahora como producto literario. Si el libro es siempre símbolo, la irreverencia hacia él resulta igualmente simbólica. La verdadera batalla se libra allí donde dos actitudes ante la realidad y el hombre se descubren antagónicas (1994, p.21).

La idea del Libro es semejante a la de Obra tal como la impugnó Barthes: autorizada, cerrada, singular, finita.³³ Pero más allá de esto, se advierte inmediatamente que el repudio de que es objeto está basado en su aspecto formal: se intenta negar al libro en tanto forma o, llevado incluso al extremo, desalojar la forma del libro. Aspiración surrealista, por un lado, al intentar deformar el objeto literario bajo la presión de los mecanismos del inconsciente, y budista, por el otro, intentando acceder a una naturaleza esencial a partir de la disolución de su continente.

La desacralización del libro se torna, entonces, una lucha contra la forma, que es el aspecto básico de la dicción. No sorprende, pues, que Cortázar la emprendiera, apenas

³³ Para el Barthes de "De la obra al texto", lo que caracteriza al Texto es su pluralidad, mientras que la obra es señalada por su filiación al autor y al significado.

iniciado su ensayo, contra la poética de Paul Valéry: “Uno de estos, Paul Valéry, insistirá sagazmente en su teoría de las convenciones, tan valiosa en el orden estético pero nula apenas la empresa de creación busca cumplirse fuera de la estética y por ende de la «literatura»” (1994, p. 21).

Para Cortázar, la búsqueda de la forma es característica de los “escolares de la literatura” y de los literatos más tradicionales: “La forma, producto directo del empleo estético del lenguaje, hallazgo azaroso de la adecuación entre las intenciones expresivas y su manifestación verbal, constituye en mayor o menor grado la preocupación del literato que llamaremos precariamente tradicional” (1994, p.17).

La dinámica que sujeta al texto a la forma se da en el dominio de la estética y consiste en la disyunción entre lo científico y lo poético que se mantiene a lo interno de la práctica literaria, pero que estaría sustentado por una visión académica de la literatura. Esta problemática es analizada por Cortázar en “Notas sobre la novela contemporánea”, de 1948, donde la señala como la tensión fundante del estilo: “[...] el *estilo* novelesco consiste en un compromiso del novelista con dos usos idiomáticos peculiares: el científico y el poético” (1994, p.84). A lo científico también se refiere como nominativo y enunciativo, mientras que a lo poético como simbólico. Podría considerarse también como una pugna entre una visión no-literaria y doxológica de la realidad frente a una paradójica y poética, por no decir literaria. Así, lo que para Ette representa una tensión entre lo literario y lo no-literario es visto por Cortázar como un factor básico de la forma, es decir, de la dicción.

Cortázar argumenta que cuando existe esta tensión entre lo poético y lo enunciativo surge un *orden* estético donde el lenguaje enunciativo toma el papel central y estructura todo el texto (le da una *forma*), mientras que lo poético sirve como adorno para una situación racionalizada (1994, p.84). Podría definirse el estilo como el surgimiento de este orden decorativo de una realidad racional. Tal estructuración lógica de la literatura produjo, según él, gran parte de la literatura neoclásica, romántica, realista y naturalista, entre las cuales el relato de viajes sería solamente una forma más. En este sentido, la literatura de viajes sería calificada por Cortázar como literatura en su sentido más tradicional. No obstante, aplicar su criterio a la literatura que se produjo cien años atrás no pasaría de ser un anacronismo y, como se verá más adelante, ignoraría un aspecto elemental de la friccionalidad que ambas literaturas comparten.

Sin embargo, no se debe pasar por alto la relación que se establece entre el estilo, los movimientos estéticos o literarios y los géneros literarios. Cortázar sugiere que el orden estético de la forma se impone sobre el texto como un mecanismo opresor; lo hace funcionar como un cuerpo reprimido: “toda estructura genérica se le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel, sujeción” (1994, p.21). El ataque contra la forma, en primera instancia, no significa una apología del “fondo”, sino una denuncia de aquellos textos dóciles que siguen al pie de la letra los movimientos de su autor o lector amparados siempre por el conjunto de los sistemas literarios aceptados mediante el influjo de la tradición. Tales textos se someten así a un sentido que los convierte en objetos acabados, productos susceptibles de ser reducidos a una estructura, lo que Barthes denomina textos legibles o, en términos de Michel de Certeau, en lugares

textuales fijos distinguidos por el control de la polisemia a partir de las restricciones formales.

Debido a ello, Cortázar prefiere establecer su terreno de acción basado en el criterio temático, donde puede apelar al régimen constitutivo de la ficción. A través de la ficción se propone plantear una situación irracional donde el objeto de atención sea precisamente lo incognoscible, lo excepcional, todo aquello que requiera un salto de lectura más que un juicio. El extrañamiento de la ficción exige una participación emocional e intuitiva del lector, quien debe ser capaz de suspender sus hábitos racionales en aras de identificarse con personajes y situaciones que rebasan la lógica tradicional. Se trata de la ya conocida *suspension of disbelief* o suspensión de la incredulidad, es vez operada desde una voluntad de transformación de lo cotidiano. En este sentido, la ficción no renuncia a la noción de movimiento, pues intenta impulsar al lector para que recorra un trayecto que va de la razón totalizante a la imaginación poética, del lugar de la dicción al espacio de la ficción. Este movimiento es el que elabora como un “avance en túnel” y que explica el título de su ensayo:

No existe semejanza alguna entre esas conmociones modales, que no ponen en crisis la validez de la literatura como *modo verbal del ser* del hombre, y este avance en túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación. (1994, p.29)

Como se mencionó anteriormente y se comprueba en la cita, la necesidad de este movimiento se basa en una resistencia a nociones tradicionales, no solamente de lo literario sino de lo que su concepto mismo representa: una determinada concepción y relación del ser humano con una realidad que ya es, por lo demás, un concepto ideológicamente recargado. Para los literatos “tradicionales” y los autores de relatos de viajes, especialmente en el siglo XIX, la función de transmisión de experiencias, vivencias e información fidedigna era primordial. Por esta causa, se apoyaban en nociones armónicas del lenguaje y de la realidad que permiten la posibilidad de no contradicción que menciona Ette entre los medios literarios y los fines no literarios. El relato de viajes y la literatura realista del siglo XIX coincidieron en esta preeminencia de la observación científica.

Por contraste, en el caso de los textos cortazarianos y, específicamente, de “El perseguidor”, su texto paradigmático, la relación con la realidad es, más bien, problemática. Dentro de su literatura, lo friccional no existe como resultado de la pugna entre un medio literario y un fin científico bajo una necesidad de conocimiento empírico de una realidad exterior y acabada, accesible por medio de la palabra, sino que es experimentado como una limitación fundamental del lenguaje contra la cual el artista debe trabajar según sus objetivos: si en el relato de viajes la realidad se debe conocer, en la literatura ficcional se debe reflexionar y expandir a partir de la lucha contra la dicción. Desde la perspectiva de Johnny Carter, el lenguaje se asemeja una materia viscosa y poco confiable ante la cual es preciso tomar una posición escéptica:

Apenas has sentido ya viene lo otro, vienen las palabras... No, no son las palabras, son lo que está en las palabras, esa especie de cola de pegar, esa baba...Y la baba viene y te tapa, y te convence de que el del espejo eres tú. (161)

Aquí se hace patente el asunto central de la dimensión imaginaria: a través de ella el texto se enfrenta con la realidad al mostrar su concepción particular de ella, ya sea como un objeto de conocimiento intelectual o sensible o, más bien, como un objeto problemático de producción. Se está entonces frente a la posibilidad de acceder a una realidad literaria o más bien a una poética. Queda planteado así el problema epistemológico de las relaciones lenguaje-realidad que atraviesa la relación entre ficción y dicción, en el cual si lo más propio de lo humano es el lenguaje, y la realidad — distinta de lo Real— es ante todo un producto de este (o de los discursos ideológicos que la interpretan), la transformación de la realidad humana pasa por una revolución del lenguaje.³⁴ La distancia entre la realidad y lo Real se acortaría por medio de esta revolución de lo Simbólico, la cual intentaría contribuir a la producción de la realidad utópica aludida bajo el término de poética. Esta utopía se construye bajo el signo de lo inexplicable: “Y al final me di cuenta. Es fácil de explicar, sabes, pero es fácil porque en realidad no es la verdadera explicación. La verdadera explicación sencillamente no se puede explicar” (140).

³⁴ “¿Cómo concebir a un novelista de la talla de un Vargas Llosa sin la presuposición y la superposición de un intelectual? Un novelista semejante no se fabrica a base de buenas intenciones y de militancia política, un novelista es un intelectual creador, es decir un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don narrador utilizará para aprehender la realidad total en todos sus múltiples ‘contextos’”. (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa, 1971).

A pesar de las diferencias ya mencionadas, resulta importante notar que tanto Alexander von Humboldt como Cortázar intentaron desmarcarse de las formas tradicionales de lo literario para sus épocas específicas, el primero con fines científicos que requerían un enmascaramiento de la ficción y el segundo con una intención poética que debía enfrentarse con la dicción. Así, ambos procuraron ocultar sus estrategias literarias con el fin de apelar a un horizonte extraliterario que coincidió con un proyecto utópico anclado en una matriz ideológica y cultural. En el caso de von Humboldt, se trataba del proyecto de la modernidad ilustrada, mientras que en el de Cortázar se evidenciaba, como en otras manifestaciones literarias del siglo XX, la necesidad de responder a la crítica de la razón moderna iniciada a mediados del siglo XIX, ya fuera mediante su negación o por medio de la transformación de sus criterios de base, como ocurre con Johnny, “obsesionado por algo que su pobre inteligencia no alcanza a entender pero que flota lentamente en su música, acaricia su piel, lo prepara quizá para un salto imprevisible que nosotros no comprenderemos nunca” (153). En este sentido, el extrañamiento, el salto ficcional o “avance en túnel” se plantea como medio para salir de la estética (literaria, musical, etc.) y renovar un fin utópico, con lo cual vuelve a generarse la tensión propia del género friccional.

Ante la razón en crisis, de la cual Habermas (2000) realiza una síntesis filosófica que renueva como necesidad fundamental de la modernidad la tarea de comprender su propio rol histórico,³⁵ muchos artistas abandonaron tanto la esperanza en la ciencia como

³⁵ “Esta conciencia moderna del tiempo atañe de modo especial a la filosofía. Hasta entonces la filosofía –la teoría en general- había de ofrecer una representación verdadera de la esencia del mundo – de los rasgos generales, necesarios y eternos de la realidad en sí-. No obstante, cuando la filosofía debe

en el arte tradicionales y buscaron una nueva utopía en el espíritu del surrealismo y el existencialismo, los cuales reunían poéticamente una postura estética y política. Así, el conocimiento poético se apropió del correlato moderno de la “totalidad” y del fin universalista que anteriormente habían sido una prerrogativa del conocimiento racional.

De este modo, podemos afirmar que el mismo sueño moderno produjo, por una parte, la naturaleza friccional del relato de viajes y, por otra, la de la nouvelle y otros textos límite de Cortázar. Estos textos friccionales se resisten a adoptar una forma estable y apelan a una lectura activa que los convierta en los textos escribibles que Barthes definió como un “presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra consecuente (que lo transformaría fatalmente en pasado)” (Barthes, 2004, p.2). El texto escribible es, entonces, un texto que está produciéndose y reproduciéndose constantemente a través de la participación del lector en la escritura, un espacio textual en expansión como al que apunta Cortázar con su noción de apertura.

2.2 El “efecto de realidad”: estrategias del yo narrador y el yo narrado

Para analizar puntualmente estas coordenadas imaginarias marcadas por el vaivén entre ficción y dicción, Ette utiliza en primer lugar las categorías del yo narrado y el yo narrador (2008, p.40), mientras que Cortázar señala dos herramientas básicas que

reflexionar sobre su propio lugar en la historia, la teoría –la captación de la verdad- adquiere un índice temporal. En el horizonte intramundano de un presente originador de acontecimientos efímeros, contingentes y singulares, el contexto de justificación se entrecruza con el de descubrimiento. Si, con todo, las nociones filosóficas verdaderas han de poder exigir validez independientemente del contexto, entonces la filosofía debe penetrar este presente inquietante y conceptualizarlo. Sólo puede intentar superar los límites de la situación histórica de la que surge la idea filosófica misma, si comprende ‘la modernidad’ como tal”. (Habermas, 2000, p.171)

modelan el estilo en los textos narrativos: el lenguaje y la situación narrativa misma. Tomando en cuenta a ambos autores, los tres instrumentos principales serían la instancia narrativa, la instancia narrada y la situación narrativa. El escritor no puede renunciar a ellas a pesar de que pretenda romper con las formulas tradicionales de la literatura, pues son constitutivas de la ficción y, por este motivo, parte de las herramientas básicas que posee. Las tres permiten que el texto oscile entre lo ficcional y lo diccional, aunque la aspiración del surrealista sea superar esta polaridad por medio de un lenguaje puramente poético.

En Ette (2008, p.40), el juego entre el yo narrado y el yo narrador plantea un paralelismo entre el relato de viajes y la autobiografía, en la cual la figura del narrador transmite las vivencias de un yo de papel que se intenta transponer a la figura real del autor.³⁶ Este yo de papel es el yo narrado, una figura auténticamente literaria que se ocupa de legitimar la veracidad de las informaciones a través de diferentes estrategias discursivas. Su yo se construye para cumplir la función de testigo de vivencias y observador de la nueva realidad. Por otra parte, el yo narrador representa la instancia de transmisión y balance de esta información, pues articula lo observado y lo vivido con los diferentes sistemas científicos y permite una percepción más crítica de los hechos (Ette,

³⁶ El siguiente texto de Barthes coincide, a grandes rasgos, con la noción del yo narrado: "No se trata de que el autor no pueda 'aparecerse' en el Texto, en su texto; sino que lo hace, entonces, por decirlo así, a título de invitado; si es novelista, se inscribe en la novela como uno de los personajes, dibujado en el tapiz; su inscripción ya no es privilegiada, paternal, alética, sino lúdica: se convierte, por decirlo así, en un autor de papel; su vida ya no está en el origen de sus fábulas, sino que es una fábula concurrente con su obra; hay una reversión de la obra sobre la vida (y no al contrario); es la obra de Proust, de Genet, lo que permite leer su vida como un texto: la palabra 'bio-grafia' recupera un sentido fuerte, etimológico; y, a la vez, la sinceridad de la enunciación, auténtica 'cruz' de la moral literaria, se convierte en un falso problema: el *yo* que escribe el texto nunca es, tampoco, más que un *yo* de papel". (Barthes, 1994, p.79)

2008, p.41). Para simplificar este esquema, se diría que el yo narrado aparece cuando habla el viajero, mientras que el yo narrador cuando quien toma la voz es el científico.

En el texto estudiado se pone en escena el enfrentamiento entre ficción y dicción con figuras que representan estas funciones narrativas. Cabe recordar aquí la banda de Möbius configurada a partir de las relaciones autor-texto-lector. La función de testigo la lleva a cabo Bruno, biógrafo de Johnny Carter. Bruno se encarga de observar a Johnny adondequiera que vaya para documentar su vida y, posteriormente, transmitirla a todos los aficionados al jazz. Como en todo proceso documental, uno de los aspectos más importantes es la fidelidad con los hechos. Este valor se coloca en un plano central desde el inicio, pues aparece en el epígrafe con una frase enigmática de *Apocalipsis 2:10*, “sé fiel hasta la muerte”, y es mencionada por Johnny en su primera intervención: “—El compañero Bruno es fiel como el mal aliento” (132).

Para un biógrafo, el método más sencillo de autenticar su relato es utilizar un lenguaje no literario. El uso de un código tal limita la proliferación de imágenes, metáforas, analogías y otros tropos literarios al tiempo que multiplica las referencias a detalles que provienen de la observación directa o de la simple experiencia (Cortázar, 1994, p.85). Su modelo más acabado es el del texto realista. Lo contrario, un lenguaje ficcional saturado de metáforas y símbolos, puede dar como resultado una serie de estilos completamente distintos, aunque no siempre innovadores. Recordemos que Cortázar rechaza la noción de estilo por ser literaria y predefinir un orden estético. Lo mismo ocurre con la situación narrativa: una situación no literaria sería aquella en la cual todo lo que acontece se ajusta a los patrones de probabilidad científica de la

realidad, mientras que una situación ficcional no debe ajustarse necesariamente a estas reglas. La situación no literaria (para Cortázar tradicionalmente literaria) se adecúa a la verdad mientras que la ficcional se adecúa a lo verosímil. En “El perseguidor” se da una combinación de estos elementos. Para efectos de análisis del yo narrador y el yo narrado se hará referencia a las estrategias de autenticación y cuestionamiento de la realidad.

A primera vista, la narración de Bruno aparece cargada de referencias culturales que remiten al contexto específico de París en la década del 50: lugares, objetos, fechas, nombres. Así, por ejemplo, Bruno consume cigarrillos Gauloises (132) y la señal que tiene para pensar que Johnny aún no está en la peor de las miserias es que aún les queda un poco de Nescafé (132). Además, se menciona que Johnny y Dédée viven en la *rue* Lagrange, famosa por su ubicación en el Barrio Latino de París y por haber sido la residencia de músicos famosos como Ravel. En la caminata que prepara el regreso de Johnny a Nueva York, Bruno y Johnny salen del Café de Flore hacia Saint-Germain-des-Prés, bajan por la *rue* l’Abbaye hasta cruzar hacia la *rue* de Furstemberg y alcanzar la *rue* Jacob, desde donde buscan el Quai de Conti, se detienen frente a Git-le-cœur, andan un poco más, hasta Saint Severin y, finalmente, regresan a la Place Saint-Michel para tomar un taxi (175-185).

Similarmente, Cortázar recurre en la *nouvelle* al mismo procedimiento de metonimia onomástica que utiliza para darle nombre a su personaje principal con referencia a sí mismo: los nombres de los músicos que interactúan con Johnny se refieren directamente o conservan semejanzas con nombres de artistas de la época asociadas al ambiente del jazz: Art Boucaya para sugerir el nombre de Art Blakey,

baterista de la banda de Billy Eckstine que tocó en varias ocasiones con Charlie Parker; Marcel Gavoty, mezcla del nombre del pianista y compositor Marcel Dupré y su biógrafo Bernard Gavoty; Mike Russolo, nombre que remite al autor del manifiesto sobre música futurista *L'arte dei rumori* (1913), Luigi Russolo; Hal, forma abreviada para Al Haig, pianista de la banda de Parker en 1947; Hamp, sobrenombre de Lionel Hampton; Satchmo, sobrenombre de Louis Armstrong; Ray Noble, compositor británico; Mahalia Jackson, cantante estadounidense de gospel; Charles Ives, compositor estadounidense; Billy Taylor, pianista y compositor estadounidense; John Lewis, pianista norteamericano; André Hodeir, violinista y compositor francés; Leonard Feather, pianista y periodista británico; Miles Davis, Dizzy Gillespie y Lester Young, archiconocidos jazzistas del momento.

Además, aparecen otras figuras como Tica, alusión a Pannonica “Nica” von Koenigswarter, conocida como la baronesa del jazz, quien sirvió como mecenas de músicos como “Bird” y Thelonious Monk; Bee, nombre que remite a la hija muerta de Parker, Pree Parker; Lan para sugerir el nombre de Chan Parker, con quien el músico tuvo a su hijo Baird y su hija Pree; Hugues Panassié, crítico musical y productor francés y Charles Delaunay, fundador del *Hot Club de France*. Finalmente, las piezas que desatan la desesperación de Johnny, “Streptomicyne” y “Amorous”, corresponden a “Klactoveesedstene”, posterior a su época de Camarillo en 1946 (Russell, 1996, p.242)³⁷

³⁷ Por su parte, la biografía de Russell, publicada por primera vez en 1973, ha sido fuertemente criticada por la libertad con que el autor narra los diferentes sucesos de la vida del músico, al punto de ser considerada por muchos como una biografía que participa de la ficción: “Ross Russell made important if often controversial contributions to the development of modern jazz, initially as a record producer and later as a writer of both fiction and non-fiction works dealing with jazz, although his critics argued that his inability (or unwillingness) to distinguish between the two was a major weakness of his historical

y “Lover Man”, grabada anteriormente durante el mismo año, la cual se conoce como una de sus mejores grabaciones a pesar de —o gracias a— la intoxicación que presentaba el músico, a tal punto que su biógrafo, Ross Russell, tuvo que sostenerlo en pie frente al micrófono. Esta grabación precedió a la crisis que lo llevaría a ser internado en California.³⁸

Roland Barthes, en “El efecto de realidad”, plantea el problema de la aparición de “detalles inútiles” (p.95) en los textos literarios. Estos detalles los asocia con la función descriptiva, perteneciente al régimen de lo no-predictivo, lo sumatorio o sin finalidad aparente. Para él, el problema está en determinar la significación de esta insignificancia, asociada a las reglas de representación de una época determinada: Barthes muestra cómo para los clásicos practicantes del género epidíctico su sentido era adornar, más allá de cumplir con alguna exigencia de verosimilitud, mientras que en los textos realistas al estilo de Flaubert, su función era la de significar lo real.

Para el relato cortazariano, podríamos afirmar que se mantiene este efecto de realidad, pero con una función invertida: darle un marco real al relato apocalíptico o

research. That reservation applied particularly strongly to his best known book, *Bird Lives!*, a biography of Charlie Parker which remains eminently readable, but in which he allowed his imagination to run away with the facts rather too readily”. Ross Russell. Founder of Dial Records became Bird’s Biographer. (2000). *The Last Post*. Recuperado de <http://www.jazzhouse.org/gone/lastpost2.php3?edit=951985219>

³⁸ “But in July 1946, Parker’s heroin habit and chaotic lifestyle caught up with him. The drug was harder to find in Los Angeles, and the saxophonist had drunk a quart of whisky before the July session as an alternative, with Russell holding him upright at the microphone for the Lover Man recording. But if Parker’s playing doesn’t have its usual fluency and uncanny symmetry, its unsteadiness and fragility express different truths – the great composer Charles Mingus thought this performance was magnificent, for all its flaws [...] That night, Parker wandered around his hotel lobby naked, set fire to his mattress, was arrested and committed to the Camarillo State Mental hospital. When he emerged – clean – after six months, he recorded the track Relaxin’ at Camarillo in ironic reference to the experience. But, back in New York, Parker didn’t stay relaxed for long, as we’ll see next time”. Fordham, John. (24 de setiembre de 2009). 50 great moments in jazz: Charlie Parker teams up with Ross Russell. *The Guardian*. Recuperado de: <http://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/sep/24/jazz-charlie-parker-ross-russell>

psicótico de Johnny, y de esta manera sugerir la posibilidad de un carácter real de lo excepcional o lo insólito. En otras palabras, el efecto de lo real se utiliza para introducir la realidad en un relato con un núcleo ficcional, pero cuyo ingreso en el régimen de lo posible supone una puesta en duda de su ficcionalidad misma en favor de lo friccional. Para un conocedor de la biografía de Parker, se vuelve evidente la forma en que Cortázar manipula no solamente los nombres sino los lugares, las fechas y los detalles de los acontecimientos biográficos de Parker,³⁹ pero mediante el discurso sobre el tiempo de Johnny esta deformación conduce a la duda: si a través de la música se puede entrar o salir del tiempo, y si en la naturaleza del tiempo se encuentra la transformación perpetua de lo que es, ¿no podría la música desplazar también otras fronteras?, ¿cómo distinguir, entonces, entre la persona y el personaje, entre estos y el autor, entre el autor y el lector? Desde este ángulo, la introducción de un efecto de realidad en la ficción contribuye a desestabilizar los bordes de la realidad para producir la apertura metafísica propia del extrañamiento.

Dicho en términos de Ette, los detalles referenciales contribuyen a autenticar la versión del yo narrado desde el punto de vista espacial, temporal y social o, a la inversa, de enmascarar su naturaleza ficcional. Los lugares y los nombres se entremezclan para producir una ilusión de autenticidad fundamental para el texto biográfico o autobiográfico; no obstante, la aparición conjunta de referencias ficcionales en la onomástica del texto mantiene nuevamente el movimiento pendular entre lo diccional y lo ficcional, insertando también una ficcionalización de los sucesos “reales”. Todos estos

³⁹ Al respecto hemos citado el trabajo de Rodolfo Borello (1980).

detalles se agregan a un lenguaje narrativo que consigna amplios diálogos con las palabras de Johnny, el detalle de todas sus acciones y de la vida en el círculo de artistas desde un ángulo que se podría denominar realista, es decir, sin presentar ningún desafío a las leyes convencionales de la realidad.

Al considerar la instancia del yo narrador se encuentra a un Bruno crítico con su propia percepción de Johnny, pero a la vez cínico y conforme con ella. Este yo narrador se enfrenta con la diferencia entre sus prejuicios de crítico musical, la música de Johnny y su excéntrica vida. Por un lado, reflexiona sobre la música y la comenta en los términos de un crítico musical. Por otro, durante la mayor parte de su relato se muestra consciente de las limitaciones de su oficio, lo ironiza y lo expone como algo que se encuentra muy por debajo de la experiencia personal de Johnny:

Soy un crítico de jazz lo bastante sensible como para comprender mis limitaciones, y me doy cuenta de que lo que estoy pensando está por debajo del plano donde el pobre Johnny trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos (137).

Con base en estas dos observaciones se puede afirmar que el yo narrador vacila en cuanto al posicionamiento sobre la realidad de la cual ha sido testigo. Su problematización parte del hecho de que el lenguaje del crítico es insuficiente para aproximarse a la realidad del arte, mucho más baja, intuitiva, inestable y caótica. La escritura de Bruno adolece de los mismos problemas que señala Cortázar en el novelista: elegir entre un lenguaje científico y otro poético. Por tanto, aunque la instancia del yo narrado coincide con la del yo narrador (ambas son ocupadas por Bruno), sus posiciones

son completamente opuestas: uno autentica las vivencias y el otro se distancia de su relato problematizando el lenguaje que ha sido utilizado para narrar. Bajo la óptica expuesta por Ette, la visión determinante sería la del yo narrador, la “mala conciencia” de Bruno, que en este caso es quien introduce la duda con respecto a lo narrado. Así, el yo narrador, en lugar de estabilizar los contenidos enunciados por el yo narrado a la manera de Humboldt, más bien los invierte bajo la autoridad poética que ejerce la figura de Johnny. Finalmente, tanto el uno como el otro se vinculan a una función extrañadora, el primero autenticando un contenido ficcional a través de la onomástica y el segundo problematizando el lenguaje racional del crítico.

2.3 El efecto de ficcionalidad: la semantización

La inclinación ficcional de la instancia narrada se complementa con la instancia narrativa por medio de un determinado tratamiento del lenguaje. En medio de las referencias culturales y las secuencias realistas se incluye una serie de tropos, principalmente símiles y pocas metáforas que se expresan mayoritariamente en el discurso de Bruno, pero también en el de Johnny. Estos tropos, de forma paradójica, se forman recurriendo a objetos domésticos, a animales y a algunos objetos simbólicos de la civilización moderna relacionados con el movimiento; es decir, son contruidos con referencia a la realidad convencional: lo doméstico, lo biológico y lo mecánico.

Es bien sabido que el símil funciona comparativamente. Sin embargo, en el uso frecuente que hace Cortázar del símil también se esconde una atenuación de la relación de semejanza que se explota ampliamente en “El perseguidor”. Esta función atenuadora

del símil es mejor percibida en la oralidad y se da no solamente a través de la partícula comparativa “como”, sino también al introducir formas como “una especie de”, “parecía”, “semejaba”, etc. Además, un sentido de inseguridad queda al descubierto cuando se percibe la frecuencia de su uso y la variabilidad que este presenta frente al mismo objeto; esto es: la constante utilización de símiles da cuenta de la inseguridad que experimentan Bruno y Johnny ante sus objetos problemáticos: Bruno ante Johnny y Johnny ante la realidad misma.

La inseguridad de Bruno se demuestra en sus constantes comparaciones de Johnny con animales, pues su única certeza está en la diferencia radical que él supone: “Johnny seguía mis palabras y mis gestos con una gran atención distraída, como un gato que mira fijo pero se ve que está por completo en otra cosa; que es otra cosa” (132). Por este motivo, lo ve también como “un embalsamado” (136), “un chimpancé” (139), “un mono en el zoo” (144) y “un gusano” (153). Más adelante, Bruno gira en su discurso y lo califica más bien como “un loco” (157), “un ángel entre los hombres” (164), “un hombre entre los ángeles” (164) y “el fantasma de otro Johnny que pudo ser” (169). Tanto lo animal como lo divino o sobrenatural simbolizan lo otro inaprehensible por medio de la racionalidad, únicamente posible —y sin demasiada certeza— por medio de la intuición. Dada esta circunstancia, Bruno es incapaz de completar un proceso de extrañamiento, pues nunca logra ver a Johnny como su igual y participar de su experiencia.

Johnny, por su parte, más bien utiliza elementos de la cotidianidad doméstica para formular sus comparaciones. Algunos de estos elementos son los trajes, la jalea, las

esponjas, la baba, la cola, los espejos y la basura. Todos ellos se utilizan para poetizar la realidad utilizándola a ella misma como objeto de referencia, invirtiendo la relación convencional de las cosas de manera tal que en ella misma esté contenido el germen de lo insólito o lo fantástico: “sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor” (160). Lo mismo ocurre cuando Johnny intenta explicar su noción del tiempo al comparar el metro con un ascensor (138) y más adelante con un reloj (142). Más tarde, Bruno compara la vida de Johnny con un avión sin mando (150) y su postura al tocar con un bote que cabecea (157). Al análisis más profundo de estos aspectos, por realizarse en otro capítulo, habría que agregar las metáforas del traje y la valija, ambas referidas también al viaje.

Siguiendo esta lógica metafórica, el yo narrador se decanta por el código ficcional para tratar de alcanzar una perspectiva más auténtica de su experiencia del arte. Al mismo tiempo, surge la duda con respecto al tercer elemento en juego: la situación narrativa. ¿Cuál es realmente la situación narrativa? ¿Qué es lo medular en la narración: la escritura de un texto biográfico por parte de Bruno, la miseria del músico o su experiencia de deformación del tiempo y el espacio? ¿No es esta experiencia posible únicamente como producto de los descubrimientos científicos del siglo XX y, por tanto, ajena también a lo poético? ¿O es una prueba de que lo poético se da en cualquier parte, muchas veces fuera de la literatura, incluso en las antípodas de la ficción? ¿Es esta una experiencia poética o científica?

Bruno escribe su libro con todos los datos autenticados de la vida de Johnny, las anécdotas que perfilan la imagen de un Johnny genial, iluminado, talentoso, irrepetible.

No obstante, Johnny se lo reclama. Para él, no importa que Bruno haya ignorado sus divagaciones sobre el tiempo ni sus alucinaciones, pero manifiesta su disconformidad con la imagen artificiosa que le construye: “No te aflijas, Bruno, no importa que se te haya olvidado poner todo eso. Pero, Bruno —y levanta un dedo que no tiembla—, de lo que te has olvidado es de mí” (181).

Las experiencias alucinantes de Johnny bien podrían concebirse como ingresos en una surrealidad de orden fantástico que platearía el mismo tipo de temporalidad porosa que aparece en “Todos los fuegos el fuego” o en “La noche boca arriba”, cuentos que sugieren la existencia de un tiempo cíclico donde existe la posibilidad de que diferentes momentos se unan como los puntos de una circunferencia. A su vez, esta temporalidad también puede ser vista como una toma de conciencia del funcionamiento comprobable del mundo desde la perspectiva científica de la época, tal como lo explica Morelli: “[...] creer que ese objeto es nada más que una tacita de café cuando el más idiota de los periodistas encargados de resumirnos los quanta, Planck y Heisenberg, se mata explicándonos a tres columnas que todo vibra y tiembla [...]” (Cortázar, 2007, p.537). Lo determinante en este aspecto no es su categorización sino la forma y los mecanismos por los cuales se toma o no en cuenta como parte una realidad construida ideológicamente, pues desde este punto de vista lo científico o no-literario se apropiaría de lo que tradicionalmente era entendido como poético.

2.4 El realismo y lo fantástico en “El perseguidor”

A la luz de las observaciones anteriores pueden cuestionarse las categorías estéticas que comúnmente se le atribuyen a Cortázar, pues su texto clave, así como otros de sus textos, vacila entre lo realista de los detalles nimios y lo fantástico de la cotidianidad misma, entre el documento y la alucinación. Todo ello sin tomar en cuenta los ataques del autor a la categoría misma de “estética”.

Así, para la crítica ocupada en construir una imagen y una identidad latinoamericanas, Cortázar es uno más del “boom” que, aunque es bien conocido como fenómeno editorial, ha sido planteado también como un fenómeno literario de retorno a las “raíces” a través de una “potenciación del realismo” (Amorós, 2007, p.18). A este concepto de realismo subyace “la realidad” latinoamericana tal y como la planteó García Márquez en su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura en 1982: una realidad descomunal e insólita producida por la violencia y la subordinación de los pueblos latinoamericanos. En otras palabras, el realismo del boom se asoció directamente a la realidad política latinoamericana, ante la cual se dejaron de lado otras dimensiones y posibilidades literarias.⁴⁰

⁴⁰ “Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad”. (García Márquez, 2010, p.25)

Sin embargo, la literatura del “boom” fue muy divergente entre sí, por lo cual la imagen dominante de García Márquez resulta insuficiente para analizar el conjunto, cuya unificación se debe a criterios más editoriales y de mercadeo que literarios. Como un elemento en común, podría afirmarse que los textos del “boom” comparten no una “potenciación del realismo” sino una potenciación de la realidad a través de la ruptura del discurso realista tradicional. Este proceso incluiría a muchos escritores que no formaron parte del selecto grupo del “boom” y fue llevado a cabo de distintas maneras por los diferentes autores: algunos, como García Márquez y Carlos Fuentes, incorporaron elementos míticos y simbólicos de las culturas originarias de América; otros, como Vargas Llosa y el propio Cortázar, experimentaron con formas de la narrativa europea y norteamericana. En la mayoría de los casos utilizan recursos de una y otra tradición con elementos predominantes de alguna de ellas. En este sentido, el fenómeno literario antirrealista superó las fronteras del subcontinente americano y su práctica fue configurada a partir de saberes muy heterogéneos. Por esta razón, no se trata del fenómeno de “retorno a las raíces” que menciona Amorós sino de una apertura de esa “realidad” monolítica limitada por los diferentes discursos ideológicos. Esta apertura se dio en el marco de una renovación histórica de los ideales de la modernidad, razón por la cual se apropió de una narrativa universalista desde la perspectiva de América Latina. Como le muestra Cortázar a Collazos,

[...] lo que sucede en realidad *es que ya no hay nada foráneo en las técnicas literarias* porque el empequeñecimiento del planeta, las traducciones que siguen casi inmediatamente a las ediciones originales, el contacto entre los escritores,

eliminan cada vez más los compartimientos estancos en que antaño se cumplían las diversas literaturas nacionales. (Cortázar, 1971, p.40)

El recurso particular de Cortázar consistió en buscar la apertura de la realidad a partir del extrañamiento de lo cotidiano, que podríamos considerar como el tema medular de toda su obra. No se trata de reafirmar la posición del realismo mágico según la cual la realidad latinoamericana es insólita y absurda en sí misma, sino más bien de encontrar las herramientas necesarias para transformar y darle sentido a ese absurdo. En esa dirección, el aporte paradójico y paradigmático de Cortázar se encuentra en el procedimiento extrañador de apertura del espacio y de la conciencia ejercido por medio de la fragmentación de la realidad y del sujeto, el cual implica la multiplicación, apertura y puesta en movimiento de ambos espacios, más que únicamente su ampliación por la inclusión de nuevos elementos.

El extrañamiento impulsado por esta fragmentación se traduce en una puesta en falta, sugerida por frases como “En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo...” (160). Esta es una característica que lo distingue de los demás autores, quienes perseveraron en la búsqueda de una novela total, completa, mientras que Cortázar producía textos cada vez más fragmentados (¿agujereados?) tanto en la novela como en otros géneros. De este modo, el argentino pareció comprender que la totalidad es finita por unitaria, mientras que lo infinito se basa en una proliferación de unidades que son totalidades en sí mismas, pero que no dejan de funcionar como conjunto. Este paso de lo finito a lo infinito representa la forma básica del paso del lugar al espacio dentro de las

coordinadas tópicas y muestra la adherencia de Cortázar a una interpretación crítica de la modernidad.⁴¹

Por otro lado, quienes consideran a Cortázar como un heredero de la tradición borgeana lo encasillan en una imagen de autor de cuentos fantásticos, donde lo sobrenatural irrumpe necesariamente sobre una realidad absurda por convencional, a la inversa de lo que se planteó a propósito del realismo mágico, cuya realidad aparece dada como descomunal. Entre la imagen de una realidad convencional y otra descomunal, la crítica parece enfrentarse con el ya citado problema de lo literario y lo no-literario y, en consecuencia, de los criterios de literaridad regidos por la dicción y la ficción. Al no lograr situar esta pugna por escapar a los criterios tradicionales de lo literario vistos por Cortázar en las diferentes formas de la dicción, sus estudiosos no llegan a plantear el problema central de su poética. De este modo, la crítica se encuentra a sí misma en la encrucijada de Bruno frente a Johnny, decidiendo entre dos formas: por un lado, el Johnny absurdo que es una pura naturaleza, el Johnny del “boom” y, por otro, el Johnny sobrenatural, fantástico, casi divino.

Como se ha evidenciado anteriormente, Cortázar se identificó con un proyecto que iba a contracorriente del realismo desde mucho tiempo antes de publicar sus textos más exitosos. Para él, este era un movimiento ingenuo en sus pretensiones (1994, p.50), de manera que si bien el realismo europeo dista del pretendido realismo del “boom”, sus

⁴¹ Podría ubicarse a Cortázar en el rango de los modernistas negativos o críticos según la diferenciación de García (2006, p.4): “Por otra parte, los **modernistas negativos (o críticos)** se rebelan contra los principios de la sociedad moderna, y en particular contra su racionalidad, la cual les parece que tiende a buscar la dominación, tanto de la naturaleza como de los miembros de la sociedad. Acentúan el papel de la contradicción frente al sistema social y la racionalidad oficial, en particular de las instituciones científicas. En esta familia se pueden ubicar a teóricos como Marx y Freud, y a corrientes artísticas como **Dadá** y el expresionismo”.

imperativos también hubieran sido imposibles de cumplir. La misma opinión, aunque quizá más moderada, aplica para la categoría tradicional de lo fantástico como un simple recurso a lo sobrenatural, pues dentro de su código también intenta adecuarse a una forma ya establecida. Para solventar este problema, Cortázar busca un arte capaz de mostrar la inadecuación del sujeto en su lugar, dentro de su realidad más propia, por lo que intentó situarse en medio de dos corrientes para él análogas: el surrealismo y el existencialismo, el primero por su acento en la posibilidad de una superrealidad y el segundo por su apuesta a una nueva existencia del sujeto dentro de ella. De esta manera intentaba superar los horizontes de ficcionalización de su época.

Capítulo 3 - Coordenadas del espacio literario

Después de pasar por el análisis de dos coordenadas abstractas relacionadas con el (des)colocamiento del texto en sus diferentes sistemas de referencia literarios, resulta conveniente iniciar un estudio más concreto de la nouvelle y la forma en que, a través de sus diferentes niveles, se desarrolla la poética del extrañamiento. Un primer acercamiento al texto, siempre desde la perspectiva espacial, consiste en analizarlo en su materialidad, en su calidad de lugar o espacio que define coordenadas específicas.

El espacio literario es el texto como espacio, con su inicio, su final, sus lugares intermedios y sus conexiones hacia otros puntos específicos. Se ocupa, fundamentalmente, de las dimensiones intratextuales e intertextuales, pero puede valerse también de aspectos paratextuales.⁴² Siguiendo el orden habitual, el trayecto de lectura comenzaría en el título, bajaría a los epígrafes antes de alcanzar las primeras palabras del relato y, a partir de allí llegaría, con más o menos rodeos, al final del texto. Esto supone un itinerario según el cual dentro del mismo espacio literario se puede pasar de una

⁴² Ette se vale de las reflexiones de Julia Kristeva, tanto para la intertextualidad como para la intratextualidad (2008, p.33): “Esta dimensión se refiere al modo y manera en que un relato de viajes concreto se relaciona con textos de otros autores (es decir, *intertextual*) o también con los propios textos (por consiguiente, *intratextual*). Allí se puede distinguir entre un espacio literario implícito y un espacio literario explícito, en tanto se «intercalan» otros textos en el propio mediante referencias directas o alusiones indirectas no siempre percibidas inmediatamente por todos los lectores”. Sarduy extiende el concepto de intratextualidad a textos escritos por otros autores, siempre que aporten una función de cifraje: “Agrupamos bajo este inciso los textos en filigrana que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos —citas y reminiscencias—, sino que, intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje —de tatuaje— en que consiste toda escritura, participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación” (Sarduy, 1999, p.1397). Considerando ambos puntos de vista, la intertextualidad y la intratextualidad se relacionan complementariamente, pudiendo ser distinguidas por la figura autorial o por la función del inter o intratexto intercalado con el texto base. La función de “cifraje” o “tatuaje”, sin embargo, parece aludir a una codificación o una huella imborrable. Como tal llegaría a mezclarse con los elementos paratextuales que no solamente acompañan, sino que codifican el texto.

dimensión a otra —se accede a la dimensión intertextual desde lo intratextual y viceversa— y, por tanto, su bidimensionalidad se presenta ya como continuidad sin que por esto se pierda lo propio de cada dimensión. El enfrentamiento con este espacio se da en el intento de decodificación, el mayor obstáculo para el lector, principalmente por la dificultad que plantean las múltiples relaciones que se dan dentro de cada uno de sus ámbitos.

3.1 Paratextos: umbrales del espacio literario

La dimensión intratextual se compone, en este caso, por los puntos contiguos al texto y los puntos internos a través de los cuales se da el movimiento de lectura y significación. En este análisis se tomarán, siguiendo la línea de Sarduy, algunos aspectos paratextuales como parte de la dimensión del espacio literario, pues estos contribuyen sustancialmente a la codificación del mismo. Gerárd Genette estudió los paratextos, justamente, como umbrales que facilitan el ingreso a la dimensión textual: “Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o —según Borges a propósito de un prefacio—, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder” (2001, p.7). Esta función adquiere una representación material en muchos textos cortazarianos a través del símbolo surrealista de la puerta.

El título ofrece una sugerente primera impresión. “El perseguidor” permite lanzar dos relaciones iniciales, una con el campo del juego y otra con el de la guerra. Ambas se pueden rastrear a lo largo de toda la producción de Cortázar en textos como *Los reyes*, *Rayuela* y *Último round*. De *Los reyes* se obtiene un ejemplo clave: lo que comienza

como una pugna político-militar entre Atenas y Creta se resuelve mediante la acción heroica del Minotauro, designado con el epíteto de “señor de los juegos” (1970, p.73).

“El perseguidor”, por una parte, puede asociarse con el surgimiento de los primeros misiles perseguidores en la década de los 50, los cuales eran disparados desde la tierra hacia un objetivo por destruir en el cielo.⁴³ Los misiles tierra-aire fueron puestos en producción durante la década siguiente y marcaron el desarrollo de varios conflictos armados, entre ellos la Guerra de Afganistán y la Revolución Nicaragüense. No es casualidad, entonces, que se incluya en una colección titulada *Las armas secretas*, que alude sin duda alguna al contexto de la Guerra Fría. Por otra parte, el rol de perseguidor es común en una gran cantidad de juegos de niños. Este rol sería afinado por Cortázar más adelante en la figura de la rayuela, donde lo perseguido no es otro jugador sino un determinado espacio, el cielo, con lo cual ya surge un sentido en común entre la guerra y el juego: la búsqueda de un espacio utópico. Con respecto a esto, ya se mencionaron las palabras de Cortázar que equiparaban “El perseguidor” con *Rayuela*, es decir, un texto titulado mediante el sema de la guerra y otro mediante el del juego.

Precisamente, las relaciones con el campo de la guerra y del juego se unen en la búsqueda o persecución de este espacio utópico: en el caso de la guerra para atacar la imagen tradicional del cielo, el cielo cristiano, como se analizará más adelante, y en el del juego para buscarlo con un sentido nuevo que es el de un cielo inscrito en la tierra como el de la rayuela, una tierra utópica que se vincula con el concepto de espacio de

⁴³ Cabe recordar que la relación Tierra-Cielo ya ha sido analizada de forma parcial por algunos críticos, especialmente por Fernando Aínsa.

Michel de Certeau. Adicionalmente, al equipararlos es posible invertir sus sentidos y prever una relación omnipresente en la poética cortazariana, la cual consiste en pensar el juego como un posible espacio de militancia o como un arma política, mientras que la guerra más bien ingresa en una lógica pueril, inútil e ingenua, como se descalifica usualmente a los juegos de niños.

Hermenéuticamente,⁴⁴ el título se aclara cuando, después de algunos días de recuperación de Johnny, Bruno logra escuchar junto al resto de músicos las grabaciones previas a la crisis más reciente del saxofonista:

Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en *Amorous*, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente [...]. (Cortázar, 2011, p.334)

Más allá del juego y de la guerra, el fragmento introduce la dinámica del instinto. Precisamente, el instinto animal comparte con la guerra y el juego la persecución de un objetivo que asegura la permanencia. Para un animal cazador, se trata de la supervivencia; para una sociedad en guerra, del dominio; para un niño que juega, del goce del juego mismo y de la victoria. La búsqueda de Johnny abarca todas las anteriores: es una lucha contra la muerte que se da como persecución lúdica de la

⁴⁴ Aludimos aquí a la noción manejada por Roland Barthes en *S/Z* (2004): “El inventario del código hermenéutico consistirá en distinguir los diferentes términos (formales), a merced de los cuales se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma (a veces estos términos faltarán, a menudo se repetirán; no aparecerán en un orden constante)”. (p.14)

eternidad misma en la naturaleza voluble del tiempo. Podría recordarse, a propósito de la relación el instinto y el deseo, la polémica alrededor de la traducción de *Trieb*, la palabra alemana que Freud empleó para referirse al impulso energético que rige la psique: en un primer momento se tradujo como instinto y, finalmente, como pulsión. Freud aseguró que la pulsión era el umbral entre la vida anímica y el cuerpo —en este caso, también representa el umbral del texto—, pero podría afirmarse que es también un puente entre los seres vivos. La diferencia entre el instinto animal y la pulsión humana estaría en la mediación lingüística de la pulsión, por lo cual el lenguaje aparece como uno de los mayores obstáculos de Johnny: el lenguaje convierte la necesidad instintiva en una búsqueda metafísica.

Sabiendo, entonces, que Johnny es el perseguidor, una de las armas secretas que da nombre al volumen de 1959, el lector enfrenta tres epígrafes que dirigen la lectura hacia la muerte, esto es, hacia el paradigma de la finitud que se opone a la permanencia buscada por el personaje. En primer lugar, la inscripción “*In memoriam Ch.P.*” que, como se sabe, recuerda a Charlie Parker, célebre saxofonista estadounidense muerto en 1955 a causa de un colapso cardiocirculatorio. Estas palabras de dedicatoria póstuma, más comunes en epitafios u obituarios, concentran la atención sobre la figura que encubren. Justamente, el sentido del encubrimiento es central en el tercer epígrafe y se

articula como un recurso de suma importancia dentro del desarrollo de la trama, así como de la configuración de funciones narrativas.⁴⁵

La rememoración de Parker, sin embargo, no se realiza con objetivos biográficos sino f(r)iccionales, como se analizó en el apartado anterior. Además de incorporar un homenaje del artista y de plantear una relación entre este y el autor,⁴⁶ el epígrafe resalta la realidad de su muerte y la necesidad de recuperar la memoria que este representa en términos poéticos: la búsqueda de espacios y tiempos alternos, el rechazo de prejuicios morales y artísticos como los conceptos mismos de tradición, arte, artista, autor, etc.

3.2 La dimensión intertextual: enmascaramiento de la muerte

Los dos sentidos fundamentales del primer epígrafe son la muerte y el encubrimiento, presentes ya en la presentación velada del nombre, como si se intentara velar al muerto. Estos sentidos se amplían en los epígrafes siguientes, que introducen al lector a la dimensión propiamente intertextual. El primero es uno de *Apocalipsis* 2.10: “Sé fiel hasta la muerte”, y el segundo el de un poema de Dylan Thomas: “O make me a mask”, a su vez título e inicio del texto original. Tanto la mención del *Apocalipsis* como el poema de Thomas ayudan a codificar la reelaboración ficcional de la vida de Charlie Parker hacia una afirmación de lo terrenal por medio de lo lúdico del cuerpo y de la música, así como hacia un cuestionamiento de los discursos totalizantes de la razón encarnada en la perspectiva del crítico musical.

⁴⁵ En el capítulo anterior se señalaron algunos mecanismos de encubrimiento de la ficción en el relato de viajes y de la realidad en el relato de extrañamiento.

⁴⁶ “La dedicatoria de obra, como dije, es la exposición (sincera o no) de una relación (de una clase o de otra) entre el autor y alguna persona, grupo o identidad” (Genette, 2001, p.116).

El título del último libro canónico de la Biblia se traduce también por la significación griega de ἀποκάλυψις como libro de las revelaciones.⁴⁷ Así, a la relación instinto-juego-guerra del título se agrega la oposición desde el espacio epigráfico de la muerte junto con la revelación del *Apocalipsis* y el enmascaramiento del poema. A su vez, el par revelación-encubrimiento trae a escena otras oposiciones como las de verdad y mentira, realidad y ficción, destino y deseo, muerte y vida, etc., y hace retornar una de las definiciones de lo *unheimlich*: aquello que, estando oculto o debiendo permanecer oculto, sale a la luz. El extrañamiento, por lo tanto, es también un tipo de revelación.

El versículo completo citado del *Apocalipsis* dice lo siguiente:

No temas en nada lo que vas a padecer. He aquí, el diablo echará a algunos de vosotros en la cárcel, para que seáis probados, y tendréis tribulación por diez días. Sé fiel hasta la muerte, y yo te daré la corona de la vida. (Ap. 2:10, *versión* Reina-Valera, 1960)⁴⁸

La revelación, en términos cristianos, acarrea la promesa de la vida más allá de la muerte, la promesa de la vida eterna y del Paraíso. Para acceder a esta promesa, el cristiano debe ser fiel a Dios a pesar de los padecimientos que el enemigo le impone. Justamente, Johnny es retratado como un músico que padece grandes miserias dentro de una cárcel a la vez física y simbólica, pero con un enemigo incierto. A su vez, los diez

⁴⁷ “*Apokalupto* fue sin duda un buen término para *gala*. *Apokalupto*: yo descubro, yo desvelo, yo revelo la cosa que puede ser una parte del cuerpo, la cabeza o los ojos, una parte secreta, el sexo o cualquier cosa oculta, un secreto, lo que hay que disimular, una cosa que no se muestra ni se dice, que se significa tal vez pero no puede o no debe ser entregada directamente a la evidencia. *Apokekalummenoi logoi*: ésas son palabras indecentes. Se trata pues del secreto y de los *pudenda*”. (Derrida, 2003, pp.12-13). La acepción impúdica de la revelación también concierne a “El perseguidor”, como se verá más adelante.

⁴⁸ En adelante se citará siempre de esta versión.

días de tribulación final de Johnny se traducen en cada una de las diez escenas o apartados de la nouvelle. En medio de la guerra interior que libra Johnny en busca del sentido y de la libertad de la permanencia, su única arma es el juego en sus diferentes formas y su fidelidad no es hacia el cielo sino hacia la tierra, entregado hasta su muerte a los “placeres terrenales” del cuerpo: la comida, las drogas, el sexo, la música.⁴⁹

El enmascaramiento, por su parte, es elaborado en el poema de Dylan Thomas como una plegaria de protección frente a los enemigos, de modo que se mantiene a través de este intertexto el sentido bélico elaborado desde el título. El análisis de este poema resulta fundamental porque conecta este sentido bélico con la necesidad de encubrimiento del rostro en la guerra y del sentido en la experiencia del juego poético, además de que inicia la inversión del imaginario cristiano que permea “El perseguidor”.

El poema comienza como una oración que inicia la construcción performativa de la misma máscara por la que ruega, con especial atención en los ojos y la boca, los órganos de la observación y la palabra: “O make me a mask and a wall to shut from your spies/ Of the sharp, enamelled eyes and the spectacled claws”.⁵⁰ Inicialmente,

⁴⁹ Sería de utilidad recordar que el verbo jugar, tanto en inglés (*to play*) como en francés (*jouer*), mantienen un doble sentido: significan tanto jugar como tocar un instrumento. Esta doble cara del término no fue pasada por alto por Cortázar: al final de *Los reyes*, el Minotauro anuncia que su música y sus palabras serán mejor escuchadas después de su muerte. Antes de que esta llegue, el guitarrista se refiere al Minotauro como señor de los juegos. Dentro del laberinto, este les ha enseñado las artes a las víctimas de Creta, particularmente la música y la danza, y al morir les pide silencio. Sin embargo, una vez consumada su muerte, el texto acaba con una reanudación de la música: “Vienen ya. ¿Por qué recomienzas la danza, Nydia? ¿Por qué te da mi cítara la medida sonora?” (Cortázar, 1970, p.76).

⁵⁰ El poema completo dice: “O make me a mask and a wall to shut from your spies/ Of the sharp, enamelled eyes and the spectacled claws/ Rape and rebellion in the nurseries of my face,/ Gag of dumbstruck tree to block from bare enemies/ The bayonet tongue in this undefended prayerpiece,/ The present mouth, and the sweetly blown trumpet of lies,/ Shaped in old armour and oak the countenance of a dunce/ To shield the glistening brain and blunt the examiners,/ And a tear-stained widower grief drooped

resulta vital reconocer en el poema a Dios como interlocutor pero también como enemigo del yo lírico, pues los espías son creación suya. Estos espías son retratados con un quiasmo que combina al crítico con un animal depredador: ojos brillantes y afilados como garras y garras con gafas como ojos. Recordemos que Bruno, el crítico de Johnny, más bien ve en él a un animal predatorio. Por el contrario, en el poema los espías son los violadores del rostro inocente e infantil del artista: “Rape and rebellion in the nurseries of my face,”. En otras palabras, Dios y los críticos son los enemigos del poeta visto como un niño, oposición que retoma los lugares del juego y de la guerra.

Por consiguiente, como en un campo de batalla donde los troncos desplomados sirven de refugio, el yo lírico pide también una mordaza para enmudecer el ataque verbal que esconde su súplica, deseando a su vez que esta sea un escudo con la forma de una mueca de idiota que las cubra del examen agudo de los críticos depredadores que vienen a ser los espías de Dios:

Gag of dumbstruck tree to block from bare enemies/ The bayonet tongue in this
undefended prayerpiece,/ The present mouth, and the sweetly blown trumpet of
lies,/ Shaped in old armour and oak the countenance of a dunce/ To shield the
glistening brain and blunt the examiners,

from the lashes/ To veil belladonna and let the dry eyes perceive/ Others betray the lamenting lies of their losses/ By the curve of the nude mouth or the laugh up the sleeve”. Se ofrece a continuación una traducción propia: Oh, créame una máscara y un muro para cubrirme de tus espías/ de filosos ojos esmaltados y garras vigilantes/ violación y rebelión en las nodrizas de mi rostro,/ mordaza de árbol absorto para bloquear de enemigos deshojados/ la lengua de bayoneta de este ruego desarmado/la boca presente, y la dulce trompeta mendaz,/ formada en antigua armadura y roble la mueca de un idiota/ para blindar el cerebro brillante y mellar a los inquisidores,/ y una llorada pena de viudo pendida de las pestañas/ para velar la belladonna y acusar ante la seca mirada/ que otros delatan las gimientes mentiras de sus muertes/ por el arco de la boca desnuda o la risa bajo la manga.

Finalmente, el yo lírico requiere agregar a su máscara una pena de viudo pendida como una lágrima de las pestañas para que puedan percibir la forma en que los demás traicionan sus propias pérdidas con una sonrisa o una carcajada:

And a tear-stained widower grief drooped from the lashes/ To veil belladonna and
let the dry eyes perceive/ Others betray the lamenting lies of their losses/ By the
curve of the nude mouth or the laugh up the sleeve.

Hay que resaltar, entonces, el carácter de enemigo de Dios como creador de los espías del yo lírico, que por sus cualidades representan a los críticos literarios e intelectuales, ante quienes el poeta prefiere mantener una mueca infantil y estúpida con tal de que no puedan acceder a su verdadero rostro o al sentido de sus palabras. Más adelante veremos cómo Johnny cubre su rostro de la mirada de Bruno a través de un mecanismo similar. De este modo, la lectura se dirige con más fuerza hacia el campo de la muerte asociado con una guerra y un juego del sentido. En otras palabras, del poema de Thomas se pueden extraer dos tesis preliminares: una, que la búsqueda de la verdad y el sentido (de la permanencia) emana de Dios como creador (las tres son formas de la Causa) y amenaza al poeta que juega, o bien que el sentido mismo se deifica por cuanto da y quita la vida, lo cual corresponde con el final del cuento, donde a la publicación de la biografía de Johnny le sigue su muerte.

Existe, a la vez, un tercer intertexto mucho más velado: el del mito fáustico, señalado por Hinrich Hudde en relación con el *Doctor Fausto* de Thomas Mann, pero

que también se puede estudiar en relación con las obras de Christopher Marlowe y Wolfgang von Goethe. Superficialmente, su presencia no es obvia, pero no deja de existir en la medida en que desde el título y los epígrafes se plantea una búsqueda de la permanencia en lo terrenal por medio de una rebelión contra Dios. Hudde señaló algunas relaciones básicas: lo demoníaco del métró, el rechazo de Dios y el ascenso en la metáfora del ascensor. Asimismo, la fijación de Johnny por el instante la asoció con el *Fausto* de Goethe, mientras que su tendencia a privilegiar la intuición resultaría un rasgo crítico de Cortázar en relación con Thomas Mann, aunque recuperado posteriormente en *Rayuela* mediante la figura de Horacio.

Otra posible referencia al mito fáustico se podría encontrar en uno de los nombres a los que no nos hemos referido aún: el de Bruno. En una de las últimas referencias a Bruno, un entrevistador de Johnny lo menciona como Bruno V... Ante esta forma de enmascarar al biógrafo y crítico musical, el lector tiene diferentes opciones: omitir el detalle; considerarlo como una forma de velar su apellido del mismo modo en que se hace con los demás personajes;⁵¹ o bien, entenderlo como una inserción sutil del intertexto fáustico: uno de los personajes del texto B de Marlowe (1616) es el papa Bruno, cuyo nombre papal fue Gregorio V. En el drama británico, el doctor Fausto se propone liberarlo del cautiverio en que se mantiene por orden del papa Adriano. La liberación de Bruno se realiza por medio de la magia del doctor Fausto y el favor de

⁵¹ En el caso de Bruno, su nombre podría señalar al de Boris Vian, conocido por los múltiples seudónimos que solía utilizar. Se sabe, además, que Vian estuvo dedicado durante un tiempo a la crítica de jazz y que tuvo contacto con Charlie Parker y otros músicos.

Mefistófeles.⁵² La música, equivalente a la magia para Johnny, representa una liberación temporal para Bruno, encerrado en sus prejuicios morales y religiosos. Él, además, elige a Bruno para hablar del tiempo esperando que Bruno sea capaz de comunicarle sus intuiciones al público. Sin embargo, por la incapacidad del crítico para liberarse de sus prejuicios e identificarse con ella, la esperanza de Johnny fracasa.

En resumen, la dimensión intertextual introducida por los paratextos establece una serie de oposiciones que inician en la tríada instinto-guerra-juego del título, en las cuales se pone en primer plano el espacio utópico de la permanencia que, amenazada por la muerte, requiere de un juego de velación y re-velación para ser preservado. Este enmascaramiento de la muerte aparece tanto en la dedicatoria póstuma como en la cita del *Apocalipsis* y el poema de Dylan Thomas: en la primera, por medio de un corte en el nombre; en la segunda, como resultado de la fidelidad a Dios; y, en el tercero, como un ruego del poeta hacia y contra Dios mismo.

3.3 La dimensión intratextual: lugares y apertura del relato de extrañamiento

A partir de aquí se pueden seguir las diez secciones que componen el relato. Estas secciones completan el panorama del espacio intratextual y, aunque el tiempo relatado es

⁵² A los ojos del emperador Carolus, la liberación de Bruno es una prueba del arte del doctor Fausto, para quien este reconocimiento amerita ponerse a los pies de ambos: "These gracious words, most royal Carolus,/ Shall make poor Faustus, to his utmost power,/ Both love and serve the German Emperor,/ And lay his life at holy Bruno's feet:/ For proof whereof, if so your grace be pleas'd,/ The doctor stands prepar'd by power of art/ To cast his magic charms, that shall pierce through/ The ebon gates of ever-burning hell,/ And hale the stubborn Furies from their caves,/ To compass whatsoever your grace commands". Esta escena puede compararse con la reverencia que Johnny hace delante de Bruno después de conocer su biografía. La plegaria de Johnny se convertiría en una parodia de la pretendida magnanimidad del crítico que reconoce la genialidad del músico.

mayor a diez días, pueden visualizarse como las últimas diez jornadas de tribulación de Johnny Carter. En estas diez jornadas estructuradas por el *Apocalipsis* se implica también al lector, pues los epígrafes no solamente se pueden articular con la vida de Johnny, menos aún cuando estos están escritos en imperativo para una tercera persona. El juego de espejos entre autor, poeta, personaje y lector ya ha sido señalado en el primer capítulo, y sería otra manera de representar tanto el concepto de participación en el cual se basa el extrañamiento como la continuidad de planos entre la ficción y la realidad a la manera de “Continuidad de los parques”,⁵³ donde el encuentro entre un personaje y un lector ingenuo lleva a la muerte de este último.⁵⁴ Ambos textos finalizan con la muerte, a pesar de que en “El perseguidor” esta línea de lectura requiera de un seguimiento más detenido de los intertextos.

El espacio intratextual se conoce por medio de la perspectiva de Bruno, quien guía al lector a través de los últimos días de Johnny en un auténtico apocalipsis por la ciudad de París. Visto desde ese ángulo, Bruno hace las veces de San Juan al transcribir lo que le ha sido revelado por Johnny, a quien unas veces mira como un pobre diablo (163), otras como un ángel (164) y otras como al mismo Cristo (168).

Este espacio puede dividirse en tres partes más generales a modo de introducción, desarrollo y conclusión del texto. Estas partes se organizan de la siguiente manera: las primeras tres secciones introducen la miseria de Johnny, su preocupación por el tiempo, su consumo de drogas, su sexualidad y su manera de enfrentar el deseo; las siguientes

⁵³ En *Final del juego* (1956).

⁵⁴ Para ampliar esta perspectiva, consultar Solano, Silvia. (2015). “«Continuidad de los parques»: una poética de lectura”. *Káñina*, XXXIX (1), pp. 53-64.

cinco secciones reúnen los momentos más críticos, desde el instante en que no quiere tocar porque comienza a hablar de las urnas hasta que incendia la pieza y debe recuperarse en un hotel; las últimas dos secciones muestran la recaída de Johnny y su posterior muerte, todo enmarcado en la publicación de la biografía de Bruno. A lo interno de estas secciones pueden identificarse los diferentes lugares del relato de viajes propuestos por Ette (2008, p.42).

El ordenamiento de las tres partes del apocalipsis de Johnny sigue una lógica causal y un movimiento descendente, como una caída en picada hacia la muerte. Esta particularidad tiene un efecto sobre el movimiento: se sustituye el dominio de la figura del vaivén por la figura de la línea, aunque el músico se mantiene en un constante ida y vuelta entre sus momentos de estabilidad y de crisis. No por casualidad Ette menciona que esta figura se emplea especialmente en la literatura mística, donde sirve como “aproximación a lo absoluto, a lo divino, impulsado por el deseo de realización y protección trascendental” (2008, p.58). En “El perseguidor” el componente místico se invierte para dar lugar al destino trágico del personaje en relación con su búsqueda metafísica. No obstante, se debe establecer una diferencia entre el movimiento lineal descendente que marca el destino de la búsqueda metafísica y el movimiento físico circular del músico que regresa a su país de origen luego de la culminación de su gira.

La parte introductoria aborda las causas de las crisis de Johnny de tres maneras diferentes según cada sección. La primera de ellas introduce a Johnny después de describir la miseria en que vive con Dédé. Como se señaló en la sección anterior, la

introducción inicia *in medias res*, colocando al lector sin aviso en medio de una primera crisis del saxofonista. Estas crisis van puntuando el desarrollo del movimiento lineal de Johnny y preparan el momento de la culminación de su viaje, tanto físico como imaginario.

La introducción inicia a partir de un diálogo extenso con Bruno donde Johnny tiene la palabra durante una buena parte del mismo. En este apartado comenta con Bruno el olvido de su saxo, así como sus preocupaciones por el tiempo y la manera de entenderlo. De este modo, el diálogo con Bruno ofrece una visión de la interioridad de Johnny, abriendo el espacio literario desde un adentro que escenifica lo propio para el personaje y desde donde se vislumbra aquello que le es ajeno. Por este motivo, las primeras palabras de Johnny después de saludar a Bruno se refieren al tiempo que llamaremos propio, y que es lo más ajeno para el músico: “—Tú no haces más que contar el tiempo —me ha contestado de mal humor—. El primero, el dos, el tres, el veintiuno. A todo le pones un número, tú” (132). Sin embargo, el tiempo computable al que se refiere Johnny es solo uno de los múltiples tiempos que aparecen como posibilidad más adelante. El tiempo que molesta a Johnny es el tiempo repetitivo, preciso y ordenado, el tiempo que se rige por las normas de lo propio del lugar, es decir, el tiempo de la muerte.

No obstante, debido a su dialogicidad, el ingreso a la interioridad de Johnny está siempre marcado por la perspectiva de Bruno, quien va agregando información e interpretando su figura a través de digresiones interiores de su pensamiento que se

insertan en medio del diálogo. En este sentido, el conocimiento biográfico que Bruno tiene de Johnny debe ser cuestionado en todo momento y distinguido de lo que muestra el propio Johnny, pues a partir de allí pueden analizarse los enmascaramientos: el llevado a cabo por Johnny desde su propia conducta y el que la práctica biográfica impone sobre su figura. En otras palabras, lo que puede ser una revelación de un aspecto fundamental de Johnny también puede ser visto como un velo y una manipulación que pesa sobre su figura desde el lugar del yo narrador de Bruno.

Algunos de los puntos en que puede analizarse este aspecto son aquellos en los cuales Johnny parece tomar una forma semejante a la de Cristo. Por ejemplo, en el momento en que Bruno va a retirarse de la pieza, Johnny se desnuda y le dice: “Bruno, mira qué hermosa cicatriz tengo entre las costillas” (144). En este caso, Bruno no interviene. Sin embargo, el lector queda con la duda: ¿está Johnny provocando a Bruno solamente a mirarlo desnudo o también está sugiriendo un relación con la herida en las costillas que se narra en el evangelio de San Juan 19:34?⁵⁵ El aspecto cristianizado de Johnny puede ser una máscara impuesta por Bruno o una revelación de la divinidad de Johnny pero, sea como sea, el gesto es llevado a cabo como un primer develamiento impúdico del cuerpo que se puede poner al mismo nivel de las intuiciones metafísicas del músico: la revelación del cuerpo y de la sexualidad se complementa con el discurso anticristiano de la eternidad temporal en la tierra como parte de una reafirmación de lo terrenal frente a lo celestial. Al igual que el tiempo, el cuerpo de Johnny responde a los

⁵⁵ “Pero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza, y al instante salió sangre y agua”.

atributos del espacio: es un cuerpo dinamizado —y deteriorado— por un deseo de lo imposible.

En cuanto a las revelaciones metafísicas, las preocupaciones de Johnny por el tiempo son la causa de que olvide su saxofón o de que lo destruya en medio de las grabaciones. Siendo este su medio de vida, estas crisis son también la causa de una buena parte de su miseria, pues en muchas ocasiones lo hacen perder sus oportunidades de trabajo. Más adelante se agregan otros factores. No obstante, lo que mantiene a Johnny como un músico miserable a los ojos de Bruno es esta misma tendencia a vivir según una moralidad que rompe con la tradición, tal como lo hace Jesús en los Evangelios. Esto significa que la miseria material de Johnny participa de la misma ambigüedad que su desnudez y su deterioro físico, pues si bien es causada por la búsqueda metafísica, tras ella también se esconde la plenitud instintiva de un músico que busca seguir un camino libre. Esta doble perspectiva le impone al lector la tarea de levantar el velo y analizar por sí mismo el valor de la experiencia del personaje.

La introducción presenta analepsis de ambos personajes, ya sea a través de las digresiones de Bruno o del relato que Johnny va hilvanando. Estos procedimientos en la diégesis refuerzan la perspectiva temporal de Johnny, cuestionando el lugar del tiempo propio desde la práctica escritural misma. La primera de ellas es la de Bruno, quien recuerda un ensayo en Cincinnati en el que Johnny se preparaba para tocar con Miles Davis y

[...] de golpe dejó de tocar y soltándole un puñetazo a no sé quién dijo: «Esto lo estoy tocando mañana», y los muchachos se quedaron cortados, apenas dos o tres siguiendo unos compases, como un tren que tarda en frenar, y Johnny se golpeaba la frente y repetía: «Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana» (135).

Johnny, por su parte, las utiliza para explicar sus vivencias en el metro. Viajando, Johnny se transporta hacia el pasado y revive experiencias junto a su familia que lo hacen sospechar sobre la naturaleza del tiempo. Las analepsis ponen en contacto el presente del diálogo con el pasado de Johnny para mostrarlo en crisis anteriores e introducir su obsesión. Así, por medio de una analepsis, aparece el primer lugar del relato de viajes: la despedida. El viaje de Johnny comienza en su adolescencia, cuando poco después de aprender a tocar el saxo se da cuenta de que este lo “sacaba del tiempo” (137). El tiempo propio, reforzado por la imagen doméstica de la violencia y la religión, es el lugar desde el cual Johnny parte para buscar el tiempo utópico de la permanencia. Esta amalgama del tiempo propio con el tiempo doméstico establece el lugar de partida para el movimiento de lo *unheimlich* que da forma al extrañamiento: lo *unheimlich* es una despedida de lo propio doméstico hacia lo extraño de un mundo en apertura.

No obstante, para Bruno la causa principal de sus crisis es la marihuana. Esto hace que durante la segunda parte introductoria comience a indagar sobre la persona que le facilita la marihuana a Johnny. Durante esta sección, Bruno sale del diálogo franco con Johnny para entrar en una pesquisa casi policíaca y presentar a las personas que lo acompañan diariamente dentro de su círculo social y musical más cercano: la marquesa

(Tica), Marcel Gavoty y Art Boucaya. Esta indagación proporciona una apertura intratextual hacia los círculos sociales de Johnny, en los cuales este se mueve bajo una moral abierta y amenazante para Bruno.

La marquesa es quien, según Bruno, le facilita la marihuana a Johnny y, a la vez, complace sus deseos sexuales. De este modo, la libertad de Tica se opone al resentimiento de Dédée para representar lo que en términos nietzscheanos sería una moral aristocrática frente a la moral del esclavo de Dédée. Cabe resaltar la transgresión que Nica von Koenigswarter, el personaje histórico detrás de Tica, supuso para la moral de su época: hija de la poderosa familia Rothschild, escuchó por primera vez a Thelonious Monk en 1948 y comenzó a involucrarse en la escena del jazz hasta separarse de su marido en 1951 para irse a vivir a Nueva York. Se divorció en 1956 y fue desheredada por su familia, que la consideraba vulgar y rebelde. Por todo ello, Tica encarna la misma moral de Johnny y es la mujer deseada por él. Dédée, en cambio, aparece relegada a la vida doméstica con Johnny, quien dice estar harto de ella aunque sea una “buena chica” (140). Los otros dos músicos, Marcel y Art, comparten con Johnny durante las grabaciones y son vistos por Bruno como iguales a Johnny en el nivel moral cuando lo cierto es que, al igual que él, lo siguen por conveniencia.

Sin embargo, uno de los elementos más importantes al nivel interno del texto es que se pasa del diálogo a la descripción en un cambio de voz que incrementa el valor de las intervenciones de Bruno. Esto trae consigo un distanciamiento de la figura de Johnny conforme la narración se va abriendo desde lo interno hacia lo externo, de lo propio

hacia lo extraño. Si en la primera sección introductoria Johnny era visualizado en su miseria material y su confusión existencial, ahora aparece contento, orgulloso, satisfecho y eufórico desde su primera irrupción en la escena:

Parecería que Johnny ha tenido como una sospecha de todo lo que he estado pensando, porque me ha hecho un alegre saludo al entrar y ha venido casi en seguida a sentarse a mi lado, después de besar y hacer girar por el aire a la marquesa, y cambiar con ella y con Art un complicado ritual onomatopéyico que les ha producido una inmensa gracia a todos. (150)

La descripción y el comentario de Bruno delinean un aspecto histriónico de Johnny, quien al sospechar la importancia que su estado emocional y físico tienen para los demás, intenta mostrarse fuerte y alegre, al contrario de la escena inicial en la cual recibió de mal humor a Bruno. Esta perspectiva refuerza la idea de Bruno de que el bienestar de Johnny es, ante todo, un beneficio para sus amigos, cuyo éxito gira alrededor de él. Nuevamente, se trata de la figura salvadora de Johnny, pero ahora vista definitivamente desde el prisma del enmascaramiento como una actuación del músico para sus amigos.

En la tercera parte introductoria se obtienen algunas de las reflexiones de Bruno durante el concierto de la noche. Al escuchar la música de Johnny, Bruno es capaz de intuir otras posibilidades más allá del dominio de la racionalidad y de la figura del genio musical, participando brevemente de la búsqueda metafísica del saxofonista:

Sé muy bien que para mí Johnny ha dejado de ser un jazzman y que su genio musical es como una fachada, algo que todo el mundo puede llegar a comprender y

admirar pero que encubre otra cosa, y esa otra cosa es lo único que debería importarme, quizá porque es lo único que verdaderamente le importa a Johnny.
(153)

La salida de Johnny al escenario exige la ausencia total de su voz, pero en este caso Bruno logra percibir no solamente lo que la genialidad musical tiene de máscara sino también lo que encubre el lenguaje del crítico. Bruno ilustra perfectamente su distanciamiento casi insalvable frente a Johnny, pero al tomar conciencia de las limitaciones de su oficio se abre también a la experiencia de extrañamiento por medio de la música:

Antepongo minuciosamente las palabras a la realidad que pretenden describirme, me escudo en consideraciones y sospechas que no son más que una estúpida dialéctica. Me parece comprender por qué la plegaria reclama instintivamente el caer de rodillas. El cambio de posición es el símbolo de un cambio en la voz, en lo que la voz va a articular, en lo articulado mismo. Cuando llego al punto de atisbar ese cambio, las cosas que hasta un segundo antes me habían parecido arbitrarias se llenan de sentido profundo, se simplifican extraordinariamente y al mismo tiempo se ahondan. (153-154)

La comprensión extrañada de Bruno durante el concierto le permite desentrañar la dinámica del deseo de Johnny, que va mucho más allá de lo estético de la música, del mismo modo en que para Cortázar la búsqueda poética va más allá de la literatura. En ese momento de participación, Bruno entiende que Johnny no es un adicto igual que los demás, pues su adicción no es una forma de evadirse sino un intento más de encontrar su paraíso en la tierra. Entonces, Bruno visualiza la música de Johnny y su adicción como dos capas más del juego de máscaras que constituyen su figura. No obstante, conforme

Johnny sale del lugar de su interioridad y se acerca al espacio representado por la música, pero también por la adicción y sus relaciones sociales, se enfrenta con la problemática vital de su deseo: Johnny busca algo, o a sí mismo, en todo lo que lo rodea, pero a la vez corre el riesgo de perderse a sí mismo en la búsqueda.

En la sección siguiente, que establecimos como apertura del desarrollo intratextual, se mantiene la ausencia de la voz de Johnny. Hasta ese punto, el músico no ha entrado aún en una crisis profunda. Sin embargo, a los 4 o 5 días, Bruno se encuentra con Art en el *Dupont* del *Quartier Latin* y se entera por boca de este de que Johnny tuvo problemas en días anteriores, resistiéndose a tocar y hablando del hallazgo de unos campos con urnas. Finalmente lo convencen de tocar, y es allí cuando graban *Amorous*, que se convierte inmediatamente en el lugar de culminación de la gira por Europa: “Johnny no puede comprender (porque lo que para él es fracaso a nosotros nos parece un camino, por lo menos la señal de un camino) que *Amorous* va a quedar como uno de los momentos más grandes del jazz” (165). La grabación, considerada ya como un nuevo camino para los seguidores de Johnny, coincide con su alucinación fundamental y demuestra el paso musical y metafísico que este realiza sin saberlo, pues la pieza no solamente se convierte en un momento culminante del jazz sino del deseo de Johnny, quien se da cuenta con la grabación de que su búsqueda únicamente lo ha dirigido a la muerte.

De nuevo prevalece la visión externa, mayormente relatada por Art y complementada por Bruno. Al cerrar esta sección, esta perspectiva se externaliza aún

más, pues la crisis de Johnny ha llegado a los periódicos: Bruno se entera de que Johnny incendió la pieza de la rue Lagrange. Esto refuerza la idea del vínculo entre la alucinación de las urnas, la grabación de *Amorous* y las crisis nerviosas del músico, las cuales producen una culminación musical pero también nerviosa. Ante la noticia, la reacción de Bruno es buscar que le muestren las piezas que grabaron durante esa tarde y, solamente después, preocuparse por Johnny, ahora recluido en un hospital.

Cinco días más tarde Bruno tiene otra llamada de Dédée, esta vez porque Johnny quiere verlo en el hospital. Se ingresa de nuevo en un lugar interior donde, en diálogo con Bruno, Johnny puede tomar la palabra durante el momento de su recuperación. Esta vez comenta sobre nuevas máscaras: las urnas, la falsa seguridad de los doctores de Camarillo y de los estudiosos en general, así como la inseguridad que le provocan los espejos, las palabras y las acciones cotidianas mismas. De esta manera, se añaden a sus preocupaciones por el tiempo las dudas acerca de la realidad y el lenguaje. Para Bruno, los comentarios de Johnny lo sacan cada vez más de la realidad: “Cada vez resulta más difícil hacerlo hablar de jazz, de sus recuerdos, de sus planes, traerlo a la realidad” (163).

Sin embargo, Bruno sabe que su visión es ingenua, pero prefiere sostenerla para no perder la cordura. Bruno prefiere engañarse, ocultarse lo que Johnny le ha revelado para mantenerse a salvo. A pesar de haberse acercado a una experiencia extrañadora, el crítico no logra salir de la inmovilidad del lugar, de lo *heimlich*, lo que está resguardado del movimiento espacial del mundo externo. Por esta razón, al quedarse Johnny dormido, Bruno toma nuevamente la palabra en un monólogo sobre el genio, lo

ordinario y al mismo tiempo excepcional de Johnny, así como la manera en que con su forma de vida y su música amenaza su propia estabilidad. No obstante, una vez más, Bruno sale a la calle y regresa con esto al orden “natural” de las cosas.

Sin mayores sobresaltos, la marquesa ayuda a arreglar el problema del incendio, de modo que Bruno se dispone a escuchar las grabaciones con Art y Dédée, quienes le cuentan la forma de resolución del problema y el estado de la recuperación de Johnny. Al escuchar *Amorous*, Bruno deduce el carácter de perseguidor de Johnny más allá de lo que los demás ven en la belleza formal de la pieza; es decir, Bruno vincula la grabación con la búsqueda metafísica o poética de Johnny más que con su avance en el lugar cercado de lo meramente musical. Además, en este apartado se repite la imagen cristianizada de Johnny cuando Bruno dice que “cada vez que Johnny sufre, va a la cárcel, quiere matarse, incendia un colchón o corre desnudo por los pasillos de un hotel, está pagando algo por ellos, está muriéndose por ellos” (168).

El último punto del desarrollo se da abruptamente con otra noticia, esta vez la de la muerte de Bee, hija de Lan y Johnny. Si anteriormente se habló de *Amorous* como culminación del viaje de Johnny hacia la muerte, la muerte de Bee escenifica la llegada, que en este caso no puede ser la muerte del propio Johnny debido a que esto apenas prepara su regreso. Aquí retorna el intertexto apocalíptico, pues Johnny repite dos metáforas opuestas del libro, una relacionada con la posibilidad de obtener un segundo nombre al vencer las diferentes pruebas y otro, más bien, con la muerte misma: “Bruno, ella era como una piedrecita blanca en mi mano. Y yo no soy nada más que un pobre

caballo amarillo, y nadie, nadie, limpiará las lágrimas de mis ojos” (170). La esperanza de un nuevo nacimiento para Johnny representada por su hija se convierte en la confirmación de su propio trayecto de muerte, a cuyo término está también negado su deseo de un espacio utópico. A continuación se exponen los dos pasajes bíblicos que justifican estas apreciaciones:

El que tiene oído, oiga lo que el Espíritu dice a las iglesias. Al que venciere, daré a comer del maná escondido, y le daré una piedrecita blanca, y en la piedrecita escrito un nombre nuevo, el cual ninguno conoce sino aquel que lo recibe (Ap. 2:17)

Miré, y he aquí un caballo amarillo, y el que lo montaba tenía por nombre Muerte, y el Hades le seguía; y le fue dada potestad sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con espada, con hambre, con mortandad, y con las fieras de la tierra (Ap. 6:8)

Las declaraciones de Johnny ponen de manifiesto la influencia que el imaginario cristiano tiene sobre su vida, pero para Bruno esto regresa nuevamente como un velo de su personalidad, pues más bien “ha sonado como una máscara que se pusiera a hablar, así de hueco, así de inútil” (170). También se encuentra aquí una referencia al poema de Dylan Thomas, no solamente en la mención explícita de la máscara sino en los insultos finales de Johnny, en los cuales Bruno halla su oración fúnebre por Bee. Al igual que en el poema, donde el ataque verbal del poeta debe ser protegido por una máscara, los insultos de Johnny hacia sus espías serían puestos bajo el resguardo de las palabras enigmáticas del *Apocalipsis*. Por tanto, confluyen una vez más los significados intertextuales de muerte y enmascaramiento dentro de la estructura apocalíptica de la dimensión intratextual.

La penúltima sección inicia el cierre del relato y ocurre quince días después, una vez que se ha publicado la biografía de Bruno y que Johnny ha vuelto a fumar, como si esto marcara su reingreso al lugar textual de las crisis del personaje. Por primera vez desde el inicio de la nouvelle, al comenzar esta sección predomina el futuro como tiempo verbal utilizado por el narrador. Este futuro, que solo aparece anteriormente en las alusiones de Johnny al *Apocalipsis*, hace dudar sobre la naturaleza de las acciones, ya que podrían interpretarse como una visión de Bruno o simplemente como un uso del futuro para referirse al pasado. No obstante, en ambos casos habría un influjo directo sobre el narrador de la forma dinámica y reversible de comprender el tiempo y la realidad que presenta Johnny.

En esta visión alucinatoria o de temporalidad plástica, Johnny aparece una vez más vinculado con el referente cristiano cuando se arrodilla frente a Bruno y este compara el deseo de levantarlo con querer mover a Cristo de la cruz (173). Asimismo, las palabras de Johnny durante su caminata posterior remiten a dos textos del *Apocalipsis*. Primeramente a *Apocalipsis* 8:11, donde se habla de la estrella llamada Ajenjo, la cual cae del cielo, amarga las aguas y mata a muchas personas: “Y el nombre de la estrella es Ajenjo. Y la tercera parte de las aguas se convirtió en ajenjo; y muchos hombres murieron a causa de esas aguas, porque se hicieron amargas”; finalmente, también al capítulo 11:8, en el cual se habla de los cadáveres de los que han sido vencidos por la bestia: “Y sus cadáveres estarán en la plaza de la grande ciudad que en sentido espiritual se llama Sodoma y Egipto, donde también nuestro Señor fue crucificado”. Resulta interesante recordar que, páginas atrás, Bruno habla de cómo “la plegaria reclama

instintivamente el caer de rodillas” (154), es decir, de la manera en que lo que se va a articular en la voz exige un cambio de posición física. Esto remitía a la necesidad de Bruno de salir de su determinación dialéctica, de la cual no sale, pues su cambio de posición se da únicamente al escuchar a Johnny. Ahora, sin embargo, Johnny sí se le presenta en otra posición, rogándole ser escuchado después de conocer el modo en que Bruno ha velado su figura en la biografía.

La plegaria de Johnny por una revelación justa de su imagen explica su fascinación por el último intertexto que aparece: la canción “The Cage” (1906) de Charles Ives, que tematiza la vida de un depredador en una jaula: “A leopard went around his cage/ from one side back to the other side; /he stopped only when the keeper came around with meat;/ A boy who had been there three hours/ began to wonder, ‘Is life anything like that?’”. El texto ya había identificado a Johnny con ese depredador que continúa viviendo únicamente en función de sus satisfacciones inmediatas, pero que nunca alcanza su libertad total. Sin embargo, se sabe que la biografía de Johnny no muestra esta faceta, sino únicamente la máscara de su genialidad: “Me he impuesto mostrar las líneas esenciales, poniendo el acento en lo que verdaderamente cuenta, el arte incomparable de Johnny” (180). A causa de esto, Johnny habla del libro de Bruno como si fuera un espejo en el que algo falta y, sobre todo, en el que sobra Dios. Para él, tanto el libro como ellos mismos son basura en el Sena. En este sentido, lo que el lector obtiene es una biografía oculta de Johnny que muestra lo fantástico de sus tonos más ordinarios.

Por último, Bruno relata su cotidianidad ya sin la presencia de Johnny y los demás músicos, la mayoría de los cuales ha regresado a Nueva York. Bruno sigue pensando en su biografía y en lo fiel que fue en ella a la figura de Johnny, considerando hacer adaptaciones para la segunda edición pero sin concretarlas. Bruno decide “seguir presentando a Johnny como lo que era en el fondo: un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto ajedrecista y tanto poeta del don de crear cosas estupendas sin tener la menor conciencia” (187). En medio de esto llega la última noticia con su muerte en casa de Tica, quien “hacía lo posible por tranquilizarlo y obligarlo a pensar en el futuro” (188). Según Tica, preguntaba mucho por Bruno y sus últimas palabras fueron “Oh, hazme una máscara”, como reza el poema de Dylan Thomas. El regreso, último lugar del relato, no acarrea solamente el retorno a lo propio del país natal, sino también del lugar de la muerte, tal como lo anunciaban sus palabras tras la muerte de Bee.

Como se puede notar, la intratextualidad y la intertextualidad estructuran y cohesionan el sentido del texto a través de la muerte, el enmascaramiento y el encarcelamiento simbólico del personaje. El espacio intratextual estructura estos significados por medio de su lógica apocalíptica en el sentido escatológico del final de las cosas que ellas adelantan y acarrear. Es el sentido del movimiento hermenéutico para Ette, que es un movimiento lineal hacia la muerte, cuyo avance llega con las noticias que van alcanzando a Bruno. Visto de este modo, el movimiento físico circular del personaje no coincide con su movimiento psíquico. Sin embargo, si se considera la lógica de la pulsión estudiada más adelante, se puede entender el viaje hacia la muerte

también como un movimiento circular de retorno a un estado placentero de quietud energética. Podrían combinarse ambos movimientos y proponerse que esta caída o regreso hacia la muerte se da a manera de espiral, haciendo girar al lector entre las máscaras de la interioridad de Johnny y las capas exteriores de su vida, donde se juega, finalmente, el sentido de su autenticidad en su capacidad de extrañarse mediante una salida de lo propio.

Capítulo 4 - Coordenadas cartográficas

Ette considera las dimensiones cartográficas como las primeras dimensiones del relato de viajes. Estas dimensiones se componen del registro y la evaluación cartográfica de los viajes, en los cuales el viajero se desplaza dentro de un sistema de coordenadas que abarca el plano horizontal del paisaje, contemplado en su mayoría a partir del desplazamiento por los ríos. Una tercera dimensión, que acá analizamos en conjunto con las dos primeras, es la dimensión vertical, producto del escalamiento de montañas. Esta dimensión tiene la particularidad de recrear el panorama topográfico y replantear el paisaje teórico del viajero.

Si en la experiencia del siglo XIX el desplazamiento partía del nivel del suelo para efectuar un ascenso posterior, podría pensarse que en el siglo XX esta relación se invierte: una gran parte de los relatos manifiestan un movimiento descendente que muestra el camino de regreso de las grandes ideas, la lenta disolución del paisaje de la teoría ilustrada y decimonónica. El recorrido por París de “El perseguidor” inicia en una pieza del quinto piso de la rue Lagrange y acaba en la orilla sur del Sena, camino hacia la plaza Saint-Michel. A la vez, se maneja un esquema vertical del espacio que contempla no solo el cielo y la tierra, lo alto y lo bajo, sino también lo subterráneo, de donde surge la intuición fundamental del personaje.

4.1 El lugar como enfermedad: una pieza de la rue Lagrange

La representación de espacios físicos en “El perseguidor” no es un eje del relato; sin embargo, su rol tampoco es secundario y más bien se articula con el resto elementos en

el nivel simbólico. En términos físicos, el paradigma del lugar dentro del texto lo aporta la pieza del hotel de la rue Lagrange, el primer escenario en el cual el lector encuentra a Johnny Carter dentro de la descripción de Bruno:

Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un patio casi negro, y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara. No hace frío, pero he encontrado a Johnny envuelto en una frazada encajado en un roñoso sillón que larga por todos lados pedazos de estopa amarillenta. Dédée está envejecida y el vestido rojo le queda muy mal; es un vestido para el trabajo, para las luces de la escena; en esa pieza del hotel se convierte en una especie de coágulo repugnante.
(131)

Como en las coordenadas del espacio literario, toda la representación se orienta hacia el sentido de la muerte que es, según de Certeau, característico del lugar (2000, p.130). En primera instancia, Bruno mira la puerta, señal de que encuentra la pieza cerrada y, como se aprecia en seguida, a oscuras. Esto tiene como consecuencia que cualquier acción cotidiana se vuelva imposible por falta de luz, de modo que para cuando Bruno ingresa, existe ya en la pieza una carencia de vida. La puerta misma carga con un valor simbólico casi omnipresente en la literatura de Cortázar, pues como espacio de tránsito siempre aparece vinculada al extrañamiento del lugar doméstico. El ejemplo paradigmático de este movimiento es el cuento “Casa tomada”, en el cual la familiaridad de la casa especialmente marcada por la larga ascendencia que la habitó y por el orden minucioso de las rutinas diarias se rompe por la acción de agentes desconocidos que irrumpen en ella y desplazan a la pareja de hermanos hacia la calle.

Tanto la primera como la última irrupción de los agentes que toman la casa se señala en el cuento por el cierre de una puerta.⁵⁶ En la primera ocasión, el narrador debe cerrar con llave la puerta de roble que divide la casa en dos. En la segunda, tanto este como Irene, su hermana, deben salir por la puerta de calle, cerrarla y tirar la llave a la alcantarilla para impedir la reversión del movimiento. Ya hemos analizado cómo el extrañamiento de Johnny se da a partir de un tránsito de la interioridad hacia la exterioridad, de la casa materna hacia la gran ciudad. Él mismo describe su búsqueda como el intento de apertura de una puerta: “Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita...” (184).

A lo largo de la descripción de la pieza, Bruno resalta tres colores que pueden asociarse a la muerte y la enfermedad: el negro, el amarillo y el rojo. Lo oscuro y cerrado de la pieza hace pensar en una tumba o un calabozo, mientras la estopa amarillenta del sillón y el vestido rojo de Dédéé sugieren los brotes de un cuerpo en descomposición. Lo inerte de la pieza se comprueba también en la temperatura del lugar, donde no hace frío pero tampoco calor: Johnny está envuelto en una frazada como un enfermo, sobre un sillón sucio y echado a perder.

Así, delimitado por la figura de la puerta, el adentro representado por la pieza concuerda con lo que Carmen de Mora (1980) denomina “espacio cerrado”, el cual

⁵⁶ En “Historia”, el extrañamiento del cronopio procede de la imposibilidad de encontrar la llave de la puerta de calle, lo cual convierte su casa en un laberinto, un lugar donde se busca cada cosa en su sitio propio pero nunca se encuentra y, por tanto, no se encuentra salida. En “Pérdida y recuperación del pelo” se deconstruye el tópico del laberinto doméstico a partir del seguimiento de un cabello anudado, inversión cómica del hilo de Ariadna. En “La puerta condenada”, el llanto siniestro del recién nacido se escucha detrás de la puerta. En “Mudanza”, la metamorfosis de los personajes ocurre en el momento en que tocan la puerta. Se pueden encontrar numerosos ejemplos con esta misma estructura.

resulta opresor, degradante y monstruoso. Además de lo señalado por la crítica, una de sus características principales es la de inmovilizar a los personajes. Bruno percibe la inmovilidad de la pieza en una jofaina: “Me he dado cuenta de que ni siquiera tienen agua corriente en la pieza; veo una palangana con flores rosadas y una jofaina que me hace pensar en un animal embalsamado” (136). El detalle del animal embalsamado no es gratuito si se toma en cuenta la forma en que Bruno compara a Johnny con un depredador, además de la inserción del intertexto musical de Charles Ives sobre el felino enjaulado. Visto de este modo, Johnny aparecería metaforizado por la jofaina, mostrando cómo las condiciones del lugar amenazan con petrificar su instinto vital.

Ahora bien, este “adentro” se encuentra fuera del sujeto, para el cual es un tipo de exterioridad, por lo cual debe analizarse su relación con el “afuera” en el sentido de un “espacio abierto” y con la interioridad subjetiva, que son la materia de los siguientes capítulos. Sin embargo, se puede afirmar por ahora que esta variante del lugar se presenta como una exterioridad limitante, como un contexto que corresponde a nivel interno con la oscuridad del yo y sus opresiones, instaladas en una pulsión de muerte. Por el contrario, los espacios abiertos, al permitir la movilidad del sujeto, podrían implicar relaciones distintas.

Las funciones que comporta la pieza del hotel las pueden cumplir otros “espacios cerrados” o lugares que se presentan en el relato. En una analepsis presentada en este mismo apartado de la nouvelle, Johnny recuerda la manera en que vivió su infancia en casa de sus padres, la cual se encuentra como origen de su recorrido:

En mi casa había siempre un lío de todos los diablos, y no se hablaba más que de deudas, de hipotecas. ¿Tú sabes lo que es una hipoteca? Debe ser algo terrible, porque la vieja se tiraba de los pelos cada vez que el viejo hablaba de la hipoteca, y acababan a los golpes. (137)

Las condiciones básicas de la casa paterna son deplorables. En primer lugar, la miseria económica, además de limitar las posibilidades materiales del personaje, favorece una situación de violencia. Aunado a esto, Johnny deplora la visión religiosa de sus padres: “De pelea en pelea, casi sin comer. Y para colmo la religión, ah, eso no te lo puedes imaginar” (137). De este modo, la miseria del adentro constriñe la libertad de los sujetos, tanto física y material como moralmente.

Este aspecto de la organización física del espacio en Cortázar tiene una estrechísima relación con la narrativa breve de Edgar Allan Poe, donde los espacios cerrados imponen un fuerte antagonismo frente al valor romántico de la libertad. De la misma forma que en Poe —tanto en sus cuentos como en su biografía—,⁵⁷ la estrechez del lugar se expresa en una crisis del personaje: la violencia que observa Johnny en su casa se canaliza posteriormente de dos modos: por una parte, mediante su lenguaje musical y, por otro, a través de sus “crisis violentas”. En “El perseguidor”, la gran crisis de la vida de Johnny tiene diferentes etapas, tal como ocurre con el *Apocalipsis*.

⁵⁷ En este sentido, la “Vida de Edgar Allan Poe” (Poe, 2011) escrita por Cortázar también resulta una pieza literaria representativa de esta faceta de la poética del extrañamiento. Tal como es narrada por el argentino, la biografía de Poe coincide en muchos puntos con la de Johnny Carter: ambos resienten la ausencia del padre, suplantado en el caso de Poe por la figura de John Allan; ello produce una sensación de extrañeza sobre la casa, que no se experimenta como propia: “Refugiado en casa de los Allan (que para Edgar, despierto ya a la realidad social, no era *su* casa), poco consuelo le esperaba”. (Poe, 2011, p.16).

La “primera gran crisis violenta” (152) es ubicada por Bruno en Baltimore sin que se detalle más de lo ocurrido. Lo único que se menciona, y que exalta los nervios de Tica, es que Johnny se encontraba sumamente drogado. Como esta, Bruno señala que Johnny ha tenido al menos una media docena de crisis en los Estados Unidos, antes de viajar a París. Estas crisis han ocurrido en Baltimore, en Nueva York y en San Francisco, todas ciudades importantes. Tomando esto en cuenta, las ciudades mencionadas deberían guardar una relación de semejanza con la pieza, la casa y los otros espacios de crisis para Johnny, por lo cual no es posible afirmar de inmediato que al hablar de las ciudades se trate de espacios en sentido estricto sino únicamente de “espacios abiertos”. Hasta el momento, con el dato de Bruno, únicamente podría considerarse el elemento de la droga y relacionar la adicción de Johnny con el sentido de la enfermedad que se construye dentro de la pieza. Todo hace pensar que el espacio es una utopía que, al igual que el deseo del personaje, no puede ser completamente alcanzado.

4.2 La fidelidad a la Tierra y la costra de la costumbre

El segundo “espacio cerrado” que se presenta en el texto es el estudio de grabación. En primera instancia Johnny no aparece allí, pues Bruno llega para conversar con los otros músicos. Estos le cuentan lo ocurrido en la grabación de la tarde anterior, en la cual Johnny ha grabado excelentes improvisaciones, todo lo cual le brinda una cierta tranquilidad que disminuye cuando se entera de un hecho inquietante: Johnny se estuvo paseando descalzo por el estudio.

Además de mostrar la posibilidad de que Johnny se haya estado drogando nuevamente, su gesto demuestra una necesidad de contacto con la tierra que Bruno descubre más adelante: “[...] Johnny no estaba loco cuando se sacó los zapatos en la sala de grabación. Johnny necesitaba en ese instante tocar el suelo con su piel, atarse a la tierra de la que su música era una confirmación y no una fuga” (154). Si se considera que Johnny, al quitarse sus zapatos, rompe con el protocolo de conducta esperable dentro de una sala de grabación, podría pensarse que con este hecho intenta transgredir las leyes del “espacio cerrado” o del lugar que la sala representa, pues ya se ha hecho notar la manera en que Johnny desprecia la genialidad de su música como una máscara más.

En este caso particular, lo que los demás músicos perciben como anómalo es el cuestionamiento de la costumbre en sí mismo, pues su acción no significa una ruptura de ningún otro orden. La costumbre puede entenderse tanto como un elemento cultural como uno doméstico (el hábito). En ambos casos se trata de un orden repetitivo que asegura una determinada forma de vida estable o incluso una identidad cultural o subjetiva. Al romper con el comportamiento acostumbrado, pactado socialmente y respetado por los demás músicos, Johnny pone en entredicho también la identidad de estos, que han depositado su confianza en este orden cerrado. Este recurso al escándalo de los acostumbrados es ampliamente utilizado por Cortázar, especialmente en *Rayuela* y *Libro de Manuel*. En este último, los personajes desarrollan diferentes estrategias de provocación por medio de acciones poco comunes (comer de pie en un restaurante,

saludar pomposamente a un chofer de autobús) que acaban tomando un matiz de resistencia política.

Bruno, por su parte, considera el hecho como una transgresión de un marco simbólico que tiene sus raíces en la concepción judeocristiana del mundo, según la cual el cielo representa el valor último y la tierra significa más bien perdición y muerte; para Johnny, en cambio, la tierra tendría mucho más valor que el cielo, pues habría una eternidad de la cual apropiarse en ella. A esta eternidad que Johnny refiere en sus discursos sobre el tiempo nos referimos con el concepto de espacio. Sea como sea, la conducta de Johnny en la sala de grabación pone en alerta a sus compañeros, quienes prefieren mantener el orden para continuar impulsando sus carreras.

Hasta este punto, la muerte propia del lugar se ha insinuado en la relación tópica a través de diferentes aspectos que pueblan los espacios cerrados del cuento: la enfermedad, la falta de libertad económica y moral, la violencia, la adicción, la costumbre y la visión negativa de la tierra. Sin embargo, esto no es todo: a los días Bruno se encuentra con Art y este le habla del mal rato que pasaron con Johnny en una grabación posterior:

[...] no hacía más que hablar de no sé qué campos con urnas que había encontrado, y dale con las urnas durante media hora. Al final empezó a sacar montones de hojas que había juntado en algún parque y guardado en los bolsillos. (156)

Como se ve, ahora la conducta de Johnny interfiere con su trabajo y el de los demás músicos, y por esta razón se vuelve todavía más preocupante para ellos,

interesados en sacar provecho de su talento. Esta segunda crisis en el estudio resulta como una inversión de la primera: si en aquella Johnny se quitaba los zapatos para extrañar simbólicamente ese espacio cerrado, en esta introduce el “afuera” hablando de los campos con urnas y sacando las hojas que ha encontrado en el parque, como si quisiera contrarrestar así la artificialidad del estudio. Cuando finalmente lo convencen de tocar, logran grabar *Amourous*, la pieza que Johnny desdeña pero que los demás conciben como una genialidad.

Lo que ocurre después es una muestra del desprecio de Johnny por el lugar: en la oscuridad de la noche incendia la pieza del hotel y corre desnudo por los pasillos (158). Por su recurrencia al fuego y a la desnudez, esta tercera crisis muestra a Johnny como un bárbaro, un individuo en el cual la naturaleza y el instinto se rebelan contra la racionalidad. En este sentido, la razón se conforma como un atributo más del lugar. Como se ha expuesto anteriormente, este es un elemento que Cortázar cuestiona en su poética a través del concepto de participación y que presenta múltiples críticas a través de los diferentes cuentos. La razón, dentro de la propuesta cortazariana, puede llegar a significar una cárcel para el pensamiento y el arte.

4.3 El hábito y la muerte: el campo lleno de urnas

Todos estos componentes del lugar prefiguran la alucinación de las urnas, las cuales pueden imaginarse como cajas de cristal o como ataúdes, ya que la palabra se abre a los dos sentidos. No obstante, por lo que Johnny describe, se puede constatar que se trata de ataúdes. Aun así, la metáfora de un cubo transparente que simboliza la realidad de una

vida con sus libertades coartadas reaparece en otros textos. En el “Manual de instrucciones” de *Historias de cronopios y de famas* (1962) consiste en un ladrillo de cristal que representa el espacio propio en la cotidianidad y en *Rayuela* (1963) toma la forma de peceras que los personajes salen a ver bajo el sol, identificándose con los peces que parecen flotar encerrados en el aire. En las tres versiones se repite el recurso a la animalización: en la figura de Johnny se utiliza al mono y al felino, en “Manual de instrucciones” a un toro y en *Rayuela* a los peces. Como se mencionó antes, en estas imágenes lo artificial de la cultura y la cotidianidad se encarga de mutilar lo auténtico de los instintos y la intuición. En otras palabras, se muestra un panorama donde la naturaleza en sentido amplio (como φύσις) ha sido asfixiada por la cultura, generando una angustia existencial expresada como una nostalgia por lo auténtico.⁵⁸

Las metáforas anteriormente mencionadas resultan fundamentales para comprender la estructura del lugar. Así como la pieza del hotel y sus diferentes elementos, estos tropos remiten a la cotidianidad, la enfermedad y la muerte: a la cotidianidad porque es en este “paralelepípedo de nombre repugnante” (2011, p.13) donde se juega la vida cotidiana; a la enfermedad porque, en el caso de Johnny Carter, las urnas son producto de una alucinación de la droga o de su propia imaginación, aunque la costumbre misma pueda vislumbrarse como una especie de adicción o de

⁵⁸ Sarduy (1999, p.1386-1387) estudia elementos muy similares como parte de la artificialización barroca: “[...] el barroco en tanto que retorno a lo primigenio, en tanto que *naturaleza*. Para d’Ors, Churriguera «rememora el caos primitivo», «voces de tórtolas, voces de trompetas, oídas en un jardín botánico... No hay paisaje acústico de emoción más característicamente barroca... el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido)... el barroco «busca lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez...» Para d’Ors, como señala Pierre Charpentrat, «el barroco es, ante todo, como es sabido, libertad, confianza en una naturaleza de preferencia desordenada». El barroco en tanto que inmersión en el panteísmo: Pan, dios de la naturaleza, preside toda obra barroca auténtica”.

compulsión a la repetición; y, por último, a la muerte porque representan, por un lado, las limitaciones impuestas sobre nuestras propias vidas que llevan a la pérdida o desaprovechamiento de esta y, por otro, los ataúdes en los cuales finalmente acabamos, concretando simbólicamente este espacio de inmovilidad perpetua.

Visto más en detalle, en el “Manual de instrucciones” se presenta esta lucha del instinto contra la razón o la costumbre (el *λόγος*) a través de la metáfora de la tauromaquia (también presente en *Los reyes* por medio de la lucha de Teseo y el Minotauro en el laberinto), en la cual nosotros mismos somos el toro que lucha contra lo cotidiano como un redondel al que ha sido arrojado: “Pero como un toro triste hay que agachar la cabeza, del centro del ladrillo de cristal empujar hacia afuera, hacia lo otro tan cerca de nosotros, inasible como el picador tan cerca del toro”. (2011, p.13-14). De esta manera, la lucha contra lo cotidiano debe enfrentarse a sabiendas de que al final aguarda la muerte. En *Rayuela*, la visión de los peces presenta una gran simetría con la del toro, pero agrega un matiz distinto que contrasta el adentro de la pecera, marcado por lo detenido y finito del agua, con lo fluido e infinito del aire en el que parecen flotar: “[...] todas las peceras al sol, y como suspendidos en el aire cientos de peces rosa y negro, pájaros quietos en su aire redondo” (2007, p.161). La metaforización de los peces en pájaros y del agua en aire transforma, en el deseo de los personajes, su carencia de libertad en abundancia.

En “El perseguidor”, por su parte, Johnny explica su visión de otra manera:

Era así, fíjate: de cuando en cuando tropezaba con una urna, hasta darme cuenta de que todo el campo estaba lleno de urnas, que había miles de miles, y que dentro de cada urna estaban las cenizas de un muerto. Entonces me acuerdo que me agaché y me puse a cavar con las uñas hasta que una de las urnas quedó a la vista. Sí, me acuerdo. Me acuerdo que pensé. «Ésta va a estar vacía porque es la que me toca a mí». Pero no, estaba llena de un polvo gris como sé muy bien que estaban las otras aunque no las había visto. Entonces... entonces fue cuando empezamos a grabar *Amorous*, me parece. (159)

¿Por qué Johnny no encuentra una urna vacía para él? La carencia de una urna para Johnny introduce, en primera instancia, una interrogante alrededor de su propia muerte. ¿Señalan las cenizas una muerte prevista, como la del toro, o el desplazamiento indefinido de su muerte, es decir, su inmortalidad? Esta incógnita se puede aclarar bajo la consideración de que Johnny, en su alucinación, que se asemeja a un sueño, cree cavar su propia tumba, ya sea que las cenizas que encuentra sean suyas o de alguien más. Johnny cava su propia tumba solamente para encontrar que alguien ya ha muerto por él. La persona que muere en lugar de Johnny o por su causa es su hija Bee. A esto se debe que después de la alucinación comience la grabación de *Amorous*, la pieza que él identifica con la muerte de su hija.

Por otro lado, del mismo modo que el “ladrillo de cristal”, las urnas son invisibles y ocupan un campo abierto que van compartimentando imaginariamente de tal modo que Johnny tropieza con ellas aunque se encuentren enterradas. La invisibilidad de las urnas, el ladrillo y las peceras es un factor fundamental, pues representa la invisibilidad de los límites impuestos sobre los sujetos; en otras palabras, revelan que las personas se

encuentran dominadas por fuerzas que, en último término, desconocen. Además, si bien la pieza y el estudio funcionan como lugares cerrados e inmovilizan, la alucinación muestra que también se puede conformar un lugar imaginario con las mismas características sobre un campo abierto. En el caso del campo con urnas, se trata de un espacio distinto de un cementerio, pero que presenta rasgos otoñales a través de las hojas que caen y, por tanto, se torna funerario.

4.4 Contra la certeza

Después del incidente del hotel, Johnny es trasladado al hospital, haciendo mucho más evidente su condición de enfermo. Aquí es visitado por sus amigos y atendido de la mejor manera posible. Sin embargo, no es la primera vez que Johnny acaba en un hospital debido a sus crisis: ya ha estado antes en Camarillo y en Bellevue.⁵⁹ Entonces, cuando Bruno llega a conversar con él, su discurso se vuelca contra los médicos y enfermeros.

El rechazo de Johnny por los médicos se percibe desde la primera escena, cuando Dédée menciona al doctor Bernard. Para Johnny, el doctor Bernard es un "triste idiota" (135). Ya en el hospital, Johnny se molesta debido a las certezas de los médicos: "Bruno, ese tipo y todos los otros tipos de Camarillo estaban convencidos. ¿De qué, quieres saber? No sé, te juro, pero estaban convencidos. De lo que eran, supongo, de lo que valían, de su diploma" (160). Por este motivo, de alguna manera los médicos son sus

⁵⁹ La "estada" en Camarillo de Charlie Parker siguió al incendio de su apartamento.

enemigos, pues lo que para ellos es enfermedad o psicosis, para Johnny no es más que el producto de su intuición, la cual le provoca dudas perfectamente razonables.

De esta manera, la certeza se convierte en un componente más del lugar. No es casualidad que la crítica de Johnny se dirija hacia el discurso médico pues, tal como muestra Foucault (1997), este se ha encargado históricamente de producir la distinción entre razón y locura. Esta distinción médica produjo una serie de mecanismos orientados hacia la exclusión de la diferencia, entre los cuales figuran, precisamente, los hospitales psiquiátricos.

Así, el discurso de la razón es el de la verdad y la certeza en relación con la realidad. Los médicos se encuentran seguros de sí mismos, de lo que Johnny padece y de la realidad misma, pero él percibe la realidad de una forma despojada de toda certeza:

Seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. (160)

Bruno, por su parte, representa un orden burgués que se reúne en la figura del crítico musical, habituado al discurso de la razón y sus procedimientos. Por tanto, Bruno escucha a Johnny e intenta analizar sus palabras, pero esto únicamente le sirve para reafirmar sus propios prejuicios. Al salir del hospital, Bruno vuelve a ocupar un lugar en la “normalidad” de su vida y se compadece de Johnny de la misma manera condescendiente que exhiben los médicos: “Pobre Johnny, tan fuera de la realidad”

(164). Desde esta óptica, no existe ninguna diferencia entre Bruno y los médicos, pues ambos representan el mismo discurso de una racionalidad totalizadora.

Muy pronto, con la ayuda de Tica, Johnny es trasladado a otro hotel para continuar con su recuperación. A la certeza del hospital se le opone la duda suscitada por la recurrencia de las crisis. Con ironía, Bruno afirma dos veces que “lo del incendio se ha arreglado O.K.” (164) y sugiere todo lo contrario: todas las soluciones son parciales en lo que se refiere a resolver la problemática de Johnny. A su vez, esto debería advertir al lector de lo que viene: el agravamiento de su situación y su única solución posible.

La convalecencia de Johnny en el nuevo hotel significa una nueva lucha de su instinto contra su cultura: “toma leche a baldes y lee el *París Match* y el *New Yorker*, mezclando a veces su famoso (y roñoso) librito de bolsillo con poemas de Dylan Thomas” (165). Al igual que el tono irónico de Bruno, sus actividades ponen en evidencia que la estadía en el hospital no ha tenido mayor efecto: permanecen en él los dos elementos principales que lo ponen en crisis: las necesidades primarias y su intuición poética.

Con este panorama llega la noticia de la muerte de Bee en Chicago. Johnny parece tomarla con calma: pronuncia algunas frases en un tono “casi recitado” (170) y maldice a quienes se encuentran presentes. Las frases de Johnny remiten al *Apocalipsis*: Johnny compara a Bee con la piedra blanca de la victoria —es decir, de la vida eterna— y a sí mismo con el caballo de la muerte. Con estos símbolos, Johnny asume la muerte como destino ahora que su única victoria, al menos en apariencia, ha desaparecido.

4.5 El desprecio de Dios

Dos semanas después, en el Café de Flore, Johnny llega nuevamente drogado y vencido, anunciando su muerte. Sin embargo, como se mostró en el capítulo anterior, los verbos en futuro que emplea el narrador ponen en entredicho la factualidad de lo narrado, pues podría tratarse también de una alucinación. En primera instancia dice que Johnny, al entrar al café, “dibujará en el aire una especie de flecha y la sostendrá con las dos manos como si pesara una barbaridad” (171), refiriéndose quizá a la cruz del calvario. Posteriormente se hinca frente a Bruno con el gesto de una plegaria, como si este último fuera su Dios.

Más adelante, durante la caminata que sostienen en París en dirección al Sena, símbolo inequívoco del tiempo y de la muerte para Cortázar,⁶⁰ Johnny le confiesa a Bruno haber leído una parte de su biografía, en la cual encuentra numerosas imprecisiones con respecto al jazz, pero sobre todo con respecto a sí mismo. El saxofonista se molesta por la manera en que Bruno lo liga a la religión:

Y has tenido la desvergüenza de mezclarme con esa porquería, has escrito que mi infancia, y mi familia, y no sé qué herencias ancestrales... Un montón de huevos podridos y tú cacareando en el medio, muy contento con tu Dios. No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío. (181)

⁶⁰ El Sena sirve como motivo de especulación sobre la desaparición de la Maga en *Rayuela*. En “El río” se obtiene una versión desligada de la novela que cuenta sucesos con el mismo trasfondo. “Relato con un fondo de agua” también utiliza el río como agente de la muerte. Por otra parte, el río, junto con el fuego, son los símbolos heraclíteos más utilizados por Cortázar.

Con esto en mente, no sería ilógico imaginar que la escena de Johnny en el Café de Flore haya sido un reproche y una burla adelantada sobre la fijación religiosa de Bruno en su biografía. Cabe recordar que la religión forma parte del recuerdo violento que Johnny guarda sobre su pasado familiar. Si Johnny le da a Bruno, aunque sea momentánea y fingidamente, un estatuto de Dios, lo coloca como el creador de una imagen suya y, con esto, como el culpable de su muerte al convertirlo a él mismo en una figura fosilizada a través de la proyección que realiza en su libro.

El desprecio de Johnny por Dios tiene diferentes causas. La primera es la familiar, ya mencionada: la religión forma parte de un pasado violento entre sus padres y donde presumiblemente debía cumplirse estrictamente con una serie de costumbres y ritos. La segunda causa está vinculada con la misma duda que lo hace rechazar a los médicos: “Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos, déjamelos a Mahalia Jackson y al Papa, y ahora mismo vas a sacar esa parte de tu libro” (182). La última tiene que ver con la forma de acceso al espacio utópico, pues mientras la entrada al cielo cristiano depende del perdón y la gracia de Dios, la entrada al espacio depende de la voluntad del poeta en su insistencia para crearlo:

—Sobre todo no acepto a tu Dios —murmura Johnny—. No me vengas con eso, no lo permito. Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta. (185)

Al igual que Fausto, Johnny encuentra en la sexualidad y en la música el único medio para “abrir la puerta”, aunque esto pueda significar para él la condena de un Dios vengativo. Esta es la condena que culmina con la grabación de *Amorous* en París, con la muerte de Bee en Chicago y, finalmente, con la de Johnny en Nueva York. Por el contrario, para Johnny el momento culminante de extrañamiento es la noche de Nueva York en que tocaba con Miles Davis y Hal:

Aquella vez en Nueva York yo creo que abrí la puerta con mi música, hasta que tuve que parar y entonces el maldito me la cerró en la cara nada más que porque no he rezado nunca, porque no le voy a rezar nunca, porque no quiero saber nada con ese portero de librea, ese abridor de puertas a cambio de una propina, ese... (185).

La soberbia de Johnny demostrada en su desprecio de Dios marca el fin de la conversación nocturna entre él y Bruno, que acaba a la orilla del Sena. Poco después regresa a Nueva York y le sobreviene la muerte.

A lo largo de este breve recorrido por la representación de espacios físicos en “El perseguidor” se han constatado algunos de los componentes fundamentales del lugar: la relación de lo cerrado con la razón, la falta de libertad, la religión, la cultura, la costumbre, la violencia, la enfermedad y la muerte. Todos estos aspectos concurren en el marco de una gran ciudad: París. No es trivial, entonces, que en la carta de Baby Lennox ella afirme que Johnny, en sus últimos días, pensaba en la posibilidad de irse a vivir a México y trabajar en el campo (188).

En un sentido general, las grandes ciudades, como París, Nueva York o Chicago se han encargado de consumir la vida de Johnny. Se repite aquí una dicotomía clásica a

través de la oposición de la ciudad y el campo: civilización/barbarie, con la salvedad de que la literatura de Cortázar, como gran parte de la literatura del siglo XX, invierte el contenido de esta distinción e inserta la barbarie dentro de la civilización misma, representando las ciudades como centros cerrados que funcionan como grandes cárceles o laberintos que someten al ser humano a un tipo de antinaturalidad. Así, la ciudad simboliza todo aquello de lo cual no se puede escapar: la ciudad custodia el destino de los personajes cortazarianos, sin importar que se trate de una ciudad americana o europea.

Desde este punto de vista, la relación América-Europa en estos viajes se caracteriza por la sospecha y el desengaño. En un primer momento, los personajes buscan un mejoramiento de su situación mediante el traslado físico a las ciudades europeas: Johnny busca abrir por fin la puerta en París; sin embargo, la experiencia que les adviene equivale a la que originó el movimiento. Por esta razón acaban por regresar siempre a su país de origen y descubren que deben llevar a cabo una transformación en un plano metafísico, buscando la manera de mutar en sí mismos. No obstante, ante la imposibilidad de realizar esta mutación permanente, buscan salidas alternativas o se pierden definitivamente en la locura o la muerte.

Capítulo 5 - Coordenadas socioculturales

La evaluación del concepto de lugar en sus coordenadas socioculturales supone un análisis de diferentes categorías (de género, étnicas, de clase, etc.) que pueden ponerse en relación con diferentes elementos textuales (los personajes, lugares, lenguajes, entre otros). En el texto que nos ocupa se consideran una serie de representaciones que, a través de mecanismos diversos, acarrearán este contenido sociocultural.

Según Cortázar, “El perseguidor” fue un texto clave dentro de su obra para realizar una transición en su “visión de mundo” que le permitió descubrir al otro, al “prójimo”.⁶¹ De esta manera, Cortázar vinculó la narrativa de “El perseguidor” con el trayecto de su propio conocimiento, lo que ha dado lugar a un mito de dos Cortázar: la distinción de dos etapas en la vida y obra del autor, una de desvinculación con la “realidad” frente a otra de compromiso.

Sin embargo, el movimiento de una literatura supuestamente individualista o incluso narcisista hacia una literatura con un horizonte social es relativo en sus obras, pues tanto en los textos tempranos como en los más tardíos se puede rastrear un hilo común en relación con sus planteamientos, como se intenta demostrar a lo largo de este trabajo. Lo que sí sufre un cambio importante durante su carrera literaria son los recursos formales: Cortázar se mueve desde el complejo lenguaje simbolista de *Los reyes* (1949) hacia la franqueza de *Libro de Manuel* (1973) y sus últimas colecciones de

⁶¹ Se alude a una cita anterior: “En ‘El perseguidor’, hay una especie de final de una etapa anterior y comienzo de una nueva visión del mundo: el descubrimiento de mi prójimo, el descubrimiento de mis semejantes. [...] Fíjate, me di cuenta muchos años después que si yo no hubiera escrito ‘El perseguidor’, habría sido incapaz de escribir ‘Rayuela’. ‘El perseguidor’ es la pequeña ‘Rayuela’” (Ortega y Yurkievich, citados por Stassinis, 2007, p.8).

cuentos, sin que la simplificación de su lenguaje signifique una renuncia a la experimentación. Además, a partir de “El perseguidor” se comprueba una mayor profundidad psicológica de los personajes que se vio traducida en una mayor producción novelesca.

5.1 El mesías del bebop: la cristianización de Johnny Carter

En primera instancia, la utilización intencional de la palabra “prójimo” en su declaración refleja la importancia de la doctrina cristiana dentro del discurso socialista de los movimientos revolucionarios que se llevaron a cabo en América Latina a partir del ejemplo de la Revolución Cubana, con la cual coincidió la publicación de la nouvelle.⁶² La figura del prójimo representa fielmente la visión del otro dentro del socialismo: el otro es aquel que, siendo distinto, se encuentra cerca de mí, próximo, en tanto permanecemos atados por una variedad de lazos familiares, sociales y culturales. El socialismo predica una igualdad que cumple con la máxima cristiana: “Trata a tu prójimo como a ti mismo”.

Efectivamente, la utilización del intertexto bíblico dentro del código de la nouvelle carga con un contenido ético de clase.⁶³ Sabemos que, en el texto, Johnny es un artista con un pasado familiar cristiano que rechaza rotundamente y que se empeña en negar como causa de su situación. El rechazo de Johnny apunta directamente a

⁶² Probablemente, el ejemplo más notable es la Teología de la Liberación, surgida en Argentina durante los años cincuenta.

⁶³ Otros textos del autor con este abordaje de las representaciones religiosas son: “Apocalipsis de Solentiname”, de *Alguien que anda por ahí* (1977); “De la simetría interplanetaria”, de *La otra orilla* (1994, póstumo, escrito entre 1937 y 1945) y el poema “A un dios desconocido”, de *Salvo el crepúsculo* (1994).

elementos particulares de la vida cotidiana de los entornos urbanos que resaltan su aspecto de costumbre, esconden sus desechos o evitan un final violento.⁶⁴ Estos componentes se escogen estratégicamente para revestir a la cotidianidad de ese matiz negativo que la convierte en el modelo cortazariano del lugar. Al identificar estos elementos con la figura divina, Johnny denuncia el conformismo cotidiano de Bruno justificado por la doctrina cristiana de la tradición, la costumbre y la resignación. Bruno toma así el lugar de la clase burguesa acomodada y de la “civilización” europea cristiana en contraposición con la barbarie americana del músico. El origen europeo de Bruno se asume también por su residencia permanente en Francia y el idioma en que publica, pues se omite siempre su apellido y su nacionalidad. Bajo estos parámetros se erige como el narrador y personaje conservador en relación con las reglas del mundo cotidiano y, por consiguiente, con el *statu quo*. Bruno coincide, además, con dos valores de lo propio representados por la casa materna: la religiosidad y la preocupación por lo económico. En este sentido, la relación con Bruno resulta fallida en tanto el crítico representa el imaginario del cual Johnny pretende alejarse.

Las citas anotadas, además, permiten apreciar la forma en que el relato imbrica el discurso sobre la religión con una crítica de clase. En el discurso de Johnny, Dios se convierte en la piedra angular que distingue a los conformistas de los inconformistas. No los inconformes, pues estos se conforman eventualmente con el cumplimiento de las

⁶⁴ Nos referimos aquí a dos pasajes ya citados parcialmente: “De pelea en pelea, casi sin comer. Y para colmo la religión, ah, eso no te lo puedes imaginar” (137). “—Está lo que tú y los que como mi compañero Bruno llaman Dios. El tubo de dentífrico por la mañana, a eso le llaman Dios. El tacho de basura, a eso le llaman Dios. El miedo a reventar, a eso le llaman Dios. Y has tenido la desvergüenza de mezclarme con esa porquería, has escrito que mi infancia, y mi familia, y no sé qué herencias ancestrales... Un montón de huevos podridos y tú cacareando en el medio, muy contento con tu Dios. No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío” (181).

condiciones que buscan. El inconformista, no obstante, permanece en una búsqueda permanente.

El desarrollo de esta figura aparece posteriormente en el capítulo 74 de *Rayuela*: el inconformista se esboza como un buscador de lo puro o lo auténtico, ubicado polarmente entre lo desmesurado y lo anodino,⁶⁵ del mismo modo en que la literatura de Cortázar pasa sin sobresaltos de lo fantástico a lo trivial. Este es también el caso de Johnny: un día se quita los zapatos para tocar o llena el estudio de hojas secas, pero otro día incendia su cuarto. Su vaivén entre las “frecuencias altas y bajas”, presente en la música pero también en su movimiento por el eje vertical de la ciudad entre el métro y la pieza del hotel implica un rechazo de la calma y el adormecimiento que proporcionan los niveles medios de la superficie y que se justifican desde la moral dominante. El inconformista constituye el paradigma del revolucionario en la medida en que su

⁶⁵ “El inconformista visto por Morelli, en una nota sujeta con un alfiler de gancho a una cuenta de lavandería: «Aceptación del guijarro y de Beta del Centauro, de lo puro-por-anodino a lo puro-por-desmesura. Este hombre se mueve en las frecuencias más bajas y las más altas, desdiciendo deliberadamente las intermedias, es decir la zona corriente de la aglomeración espiritual humana. Incapaz de liquidar la circunstancia, trata de darle la espalda; inepto para sumarse a quienes luchan por liquidarla, pues cree que esa liquidación será una mera sustitución por otra igualmente parcial e intolerable, se aleja encogiéndose de hombros. Para sus amigos, el hecho de que encuentre su contenido en lo nimio, en lo pueril, en un pedazo de piolín o en un solo de Stan Getz, indica un lamentable empobrecimiento; no saben que también está el otro extremo, los arrimos a una suma que se rehúsa y se va ahilando y escondiendo, pero que la cacería no tiene fin y que no acabará ni siquiera con la muerte de ese hombre, porque su muerte no será la muerte de la zona intermedia, de las frecuencias que se escuchan con los oídos que escuchan la marcha fúnebre de Sigfrido.» [...] Para mi inconformista, fabricar alegremente un barrilete y remontarlo para alegría de los chicos presentes no representa una ocupación menor (bajo con respecto a alto, poco con respecto a mucho, etc.), sino una coincidencia con elementos puros, y de ahí una momentánea armonía, una satisfacción que lo ayuda a sobrellevar el resto. De la misma manera los momentos de extrañamiento, de enajenación dichosa que lo precipitan a brevísimos tactos de algo que podría ser su paraíso, no representan para él una experiencia más alta que el hecho de fabricar el barrilete; es como un fin, pero no por encima o más allá. Y tampoco es un fin entendido temporalmente, una accesión en la que culmina un proceso de despojamiento enriquecedor; le puede ocurrir sentado en el WC, y sobre todo le ocurre entre muslos de mujeres, entre nubes de humo y a la mitad de lecturas habitualmente poco cotizadas por los cultos rotograbados del domingo.» (Cortázar, 2007, p.547-548).

movimiento crítico no se detiene, sino que permanece a la zaga de un determinado movimiento social.

A pesar de su rotundo rechazo de la religión y el cristianismo, al propio Johnny se lo representa en el relato de Bruno con rasgos que lo divinizan comparándolo con Cristo. Por medio de esta estrategia, Bruno lo convierte al mismo tiempo en líder y mártir. Sobre la divinización de Johnny se mencionó anteriormente la alusión a la prueba de muerte de Jesús en medio de la broma que Johnny le juega a Bruno mostrándole sus genitales. También se señaló el momento en que se arrodilla ante Bruno y este ve en su gesto a Cristo crucificado. Asimismo, se puede mencionar ahora que las iniciales de su nombre, además de coincidir con las de Cortázar, también pueden aludir a Jesucristo. Estas son solamente tres de las comparaciones que el texto establece entre Johnny y Jesús, a través de las cuales el narrador construye su mirada sobre el saxofonista al tiempo que este se burla del moralismo de su biógrafo.

Simultáneamente, se puede notar que los círculos sociales de Johnny son casi como los de un profeta religioso: los demás músicos lo siguen adonde vaya, dan fe de sus milagros musicales y permanecen cerca de él durante los momentos de crisis. Bruno, empero, se siente como un *outsider* que valora desde afuera su forma de vida:

Envidio un poco esa igualdad que los acerca, que los vuelve cómplices con tanta facilidad; desde mi mundo puritano —no necesito confesarlo, cualquiera que me conozca sabe de mi horror al desorden moral— los veo como a ángeles enfermos, irritantes a fuerza de irresponsabilidad pero pagando los cuidados con cosas como los discos de Johnny, la generosidad de la marquesa. (150)

Uno de los ejemplos más claros de sus cualidades divinas —sus cualidades de víctima, profeta y benefactor— está en la martirización de Johnny, cuya constante crisis es expuesta por su biógrafo de la misma manera en que la doctrina cristiana exhibe la muerte de Cristo, esto es, como una muerte que se da en virtud del prójimo:

Me da rabia que Art Boucaya, Tica o Dédée no se den cuenta de que cada vez que Johnny sufre, va a la cárcel, quiere matarse, incendia un colchón o corre desnudo por los pasillos de un hotel, está pagando algo por ellos, está muriéndose por ellos.
(167-168)

Bruno perfila a Johnny, entonces, como quien muere por mostrar un camino de la eternidad a los demás, eternidad que ha descubierto intuitivamente en la expansión y abolición del tiempo por medio de la música. Es allí donde esta experiencia metafísica se puede comprobar: la velocidad vertiginosa de un solo de Johnny es suficiente para hacer resonar la eternidad en el espacio de un único compás. Su música va delante del tiempo, pero no solamente de un tiempo histórico en el que Johnny está a la vanguardia del jazz, sino del tiempo histórico que forma parte de la experiencia del ser de una época. Bruno, que está frente a la puerta que Johnny ha abierto sin poder entrar, entiende que hay algo que los demás no perciben, pero él mismo no sabe de qué se trata:

Art y Dédée no ven (me parece que no quieren ver) más que la belleza formal de *Amorous*. Incluso a Dédée le gusta más *Streptomicyne*, donde Johnny improvisa con su soltura corriente, lo que el público entiende por perfección y a mí me parece que en Johnny es más bien distracción, dejar correr la música, estar en otro lado.
(166)

Socialmente, la música ha hecho pasar a Johnny de ser un joven marginal a un líder musical, pero para él la música como tal no tiene ninguna importancia, como tampoco la tuvieron Lan ni sus hijos: “Bruno, yo creo que Lan y el jazz, sí, hasta el jazz, eran como anuncios en una revista, cosas bonitas para que me quedara conforme” (185). Lo que Johnny considera importante es la materialización de su deseo a través de una comprensión profunda de la naturaleza cambiante del tiempo. No obstante, ni Bruno ni los demás músicos lo siguen en este camino. Su interés se encuentra únicamente en la música de Johnny, capaz de conseguirles contratos y prestigio dentro de la escena musical. En este sentido, Johnny funciona para ellos como una especie de benefactor social al tiempo en que él mismo se empobrece, pues es a través de él que logran acercarse a una élite social y cultural. Prueba de ello es la presencia de la marquesa y del propio Bruno, perteneciente a la clase intelectual parisina.

Por todo ello, la fallida apertura social de Johnny coincide con su aislamiento. El perseguidor se encuentra solo en su indagación metafísica, a pesar de estar rodeado de una gran cantidad de amigos y mujeres. Bruno se lo recuerda cuando Johnny le expresa su deseo de regresar a Nueva York, pero Johnny parece comprender su situación mejor que nadie desde el momento en que, estando en Roma, envía una postal a Lan con un fragmento de Dylan Thomas: “estoy solo en una multitud de amores” (147-148).⁶⁶ En el transcurso de sus reflexiones, también el narrador hace constar su soledad en el texto: “Tengo la sensación de que está solo, completamente solo” (162). Finalmente, Johnny lo confirma: “Estoy tan solo como este gato, y mucho más solo porque lo sé y él no”

⁶⁶ Se trata del poema “On the Marriage of a Virgin”.

(182). La soledad de Johnny se debe a la incomprensión que sufre en sus círculos sociales. Bruno, quizá intuyendo esta problemática, lo equipara con el personaje bíblico, haciéndolo retroceder en el tiempo para mostrar la forma en que un hombre muere por una causa que los demás no comprenden.

Lo incomprendido de la experiencia temporal de Johnny ha formado parte de las fantasías de la ciencia ficción durante buena parte del siglo XX: si el tiempo y el espacio se pueden poner en movimiento tal como el músico lo experimenta en sus solos o en el métró, el sujeto mismo podría estar en uno o más lugares a la vez, por lo cual tendría la capacidad de desdoblarse en subjetividades múltiples. Después de leer su biografía, Johnny lo reafirma: “Bruno, el jazz no es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter” (182). No se trata aquí solamente de que Johnny suplante alguna de las figuras que, astutamente, el texto lanza como sus dobles (el autor, Cristo), sino de que la abolición de las fronteras temporales en favor de la eternidad implica también una transgresión de la frontera fundamental del sujeto, la identidad, que perdería su vigencia al pertenecer al lugar de lo propio y lo finito. La transformación de la naturaleza del tiempo y el espacio conducen a un cuestionamiento metafísico del sujeto como lugar de lo propio que caracteriza a la modernidad. Esta revolución hacia una subjetividad dinámica abriría necesariamente el campo para una transformación de la sociedad y de la cultura en términos globales.

La analogía se puede plantear de otra manera: si Jesús murió por rebelarse ante las costumbres y creencias de la Antigüedad, la pugna de Johnny lo enfrenta contra la moral conformista del capitalismo representada por Bruno y contra la crisis del sujeto

autorreferencial de la modernidad. Esto no quiere decir que Johnny esté más allá de la modernidad, pues muestra en sí mismo una serie de rasgos comúnmente asignados a ella: un desasosiego dirigido hacia el futuro; la búsqueda de una totalidad; el carácter inconcluso de su obra, entendida como un *work in progress*; una tensión entre el yo y el paisaje y una serie de movimientos espacio-temporales.⁶⁷ No obstante, el proceso de extrañamiento que lleva a cabo a través de su intuición y de su música, que Bruno intenta comprender a través de la figura cristiana, acaba por poner en un primer plano la crisis de la razón autorreferencial fundada el sujeto cartesiano y en la lógica temporal lineal de la promesa que se constituye en el relato moderno de ilustración y universalización.⁶⁸

5.2 El chimpancé que quiere aprender a leer: animalización e infantilización de Johnny Carter

Como hemos visto, la configuración de Johnny como mártir y rebelde por parte del narrador lo hace cumplir simultáneamente con los atributos de un benefactor y un revolucionario, tanto en un sentido musical como sociopolítico y cultural, ya que su búsqueda metafísica se presenta como un problema filosófico que repercute en la subjetividad de los personajes y se proyecta desde ahí hacia una multiplicidad de dimensiones. No obstante, la divinización de Johnny también significa una apropiación negativa por parte de Bruno, quien lo vuelve otro al despojarlo completamente de su

⁶⁷Ver Ette (2008), capítulo cuatro, “Escribir en la modernidad”, pp.143-165.

⁶⁸Habermas (2000, p.176) señala: “Puesto que la modernidad se mueve de tal suerte en horizontes de futuro abiertos, el *telos* de la dialéctica de la Ilustración no puede ser otra cosa en un principio que una promesa”.

humanidad y asimilarlo a sus propios valores cristianos, blancos y europeos. Esta enajenación se intensifica por medio de otros dos procedimientos: la animalización e infantilización de Johnny.

Bajo estas circunstancias, su mirada se asemeja a la mirada que los conquistadores y colonizadores europeos le impusieron a los habitantes americanos durante los siglos XV y XVI: en un primer momento, empujado por el afán de encontrar oro, Colón puso en movimiento el imaginario europeo para asignarles una imagen de bondad e inocencia como habitantes del paraíso —no en vano la primera visión de Johnny lo muestra desnudo—; acto seguido, se olvida de sus palabras y los retrata como ladrones y cobardes, invirtiendo su representación del bien hacia el mal e iniciando una serie de retratos negativos sobre los indios que se intensificarían en otras representaciones de la Conquista como las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés.⁶⁹ Del mismo modo, movido por un deseo de éxito literario equivalente a la búsqueda de oro, Bruno oscila entre el bien y el mal en su retrato de Johnny Carter. En sus palabras se resume la fórmula que guía su visión del otro: “[...] los veo como a ángeles enfermos [...]” (150).

Tomando en cuenta la tipología de relaciones con el otro que elabora Tzvetan Todorov (2003, p.195), la mirada de Bruno no logra cruzar el umbral del nivel praxeológico: después de haber pasado por el paradigma axiológico que establece una relación con el otro a través de un juicio de valor (el otro es bueno o malo), el procedimiento se decanta hacia una comparación con el propio sujeto, asimilando los valores del otro o imponiéndole los propios. En este caso, ambas formas de relación se

⁶⁹Ver Todorov (2003).

integran en el proceso de divinización de Johnny, pues debido a la bondad que su biógrafo le atribuye, este mismo le asigna la imagen que representa sus propios valores bajo la forma de Cristo.

Aunque centrada en la figura de Johnny, esta mirada también abarca a los demás músicos. Las reacciones de Bruno frente al círculo social de Johnny son muy similares a las que establece con él. Por una parte, envidia la igualdad con la que se tratan, haciendo notar así su pertenencia al mundo burgués de la desigualdad y las convenciones y proyectando una imagen idealizada de esta pequeña sociedad de músicos afroamericanos en París. A su vez, le resultan irritantes debido a su desorden moral y sus irresponsabilidades, como se evidencia en una cita anterior.⁷⁰ En su retrato inicial de Johnny, Bruno llega incluso al punto de sentir asco:

Y él lo sabía y se ha reído con toda su bocaza, obscenamente manteniendo las piernas levantadas, el sexo colgándole al borde del sillón como un mono en el zoo, y la piel de los muslos con unas raras manchas que me han dado un asco infinito.
(144)

A raíz de estas apreciaciones se puede constatar que su relación con la otredad que representa el grupo afroamericano se desarrolla entre el deseo y el rechazo, como un vaivén entre la asimilación y el distanciamiento: por un lado, el deseo de pertenecer y hacer propia esta diferencia y, por otro, el rechazo ante esta misma diferencia por resultar amenazante para la estabilidad de su propia identidad burguesa.

⁷⁰ “Envidio un poco esa igualdad que los acerca, que los vuelve cómplices con tanta facilidad; desde mi mundo puritano —no necesito confesarlo, cualquiera que me conozca sabe de mi horror al desorden moral— los veo como a ángeles enfermos, irritantes a fuerza de irresponsabilidad pero pagando los cuidados con cosas como los discos de Johnny, la generosidad de la marquesa” (150).

Si la divinización de Johnny es una forma de asimilación de la ética revolucionaria de Johnny por medio de la moral cristiana de su biógrafo, el siguiente procedimiento es otra forma de rechazo y afirmación de una supuesta superioridad cultural. En repetidas ocasiones, Bruno recurre a la animalización e infantilización de Johnny, a quien percibe como un niño, un mono o un salvaje: “Este mono salvaje es capaz de... (Habrá que hablar con Delaunay, sería lamentable que una declaración imprudente malograra un sano esfuerzo crítico que...” (177).

Las comparaciones de Johnny con un mono no hacen otra cosa que remitirlo a una naturaleza. Aquí surge un discurso a todas luces racista del narrador que salta a la superficie en otros momentos de la obra cortazariana: la naturalización de Johnny sirve para señalar una barbarie asociada a una supuesta incapacidad de razonar adecuadamente y mantener la compostura.⁷¹ Para ilustrar este punto es importante resaltar la profunda discriminación que sufrían las poblaciones negras en la década de 1950, cuando apenas surgían los movimientos por los derechos civiles en los Estados Unidos y la música representaba una de las pocas opciones para destacarse socialmente. En la Argentina de Cortázar, la población afrodescendiente había disminuido de forma drástica y sufrido un proceso de invisibilización sistemática que la hizo pasar como un país blanco durante muchos años, y donde los pocos afroargentinos reconocidos en la esfera pública habían sido, justamente, músicos o payadores.⁷² En general, la

⁷¹Por ejemplo el capítulo 15 de *Rayuela*, donde la Maga cuenta cómo fue violada por un negro en Uruguay o en “Carta abierta a la patria”, en la cual escribe una semblanza de una Argentina dividida por los prejuicios raciales: “Pobres negros que juntan las ganas de ser blancos/ pobres blancos que viven un carnaval de negros”.

⁷² Se pueden citar los nombres de Gabino Ezeiza, Higinioazón, Rosendo Mendizábal, entre otros.

invisibilización de la población negra continúa siendo un procedimiento común de las élites blancas a nivel mundial.

A los ojos de Bruno, Johnny sigue representando el espectáculo de un animal salvaje en un proceso de domesticación: “Creo que lo admiro todavía más por eso, porque es realmente el chimpancé que quiere aprender a leer, un pobre tipo que se da con la cara contra las paredes, y no se convence, y vuelve a empezar” (169). Bruno recurre a la misma imagen del animal enjaulado o de la naturaleza limitada por la civilización que surge del análisis del título (Johnny como depredador metafísico) y de elementos como el intertexto de “The Cage”. Esta comparación establecería la dominación de los instintos —a los que comúnmente se reducen los personajes negros— como un factor fundamental para la dominación social, motivo por el cual la intuición poética y la sexualidad son dos de los pilares del discurso sobre la liberación humana para Cortázar.

Aunado a esto, Bruno también se refiere a él como un niño, aunque lo coloca temporalmente en una posición de superioridad: “me doy cuenta de que lo que estoy pensando está por debajo del plano donde el pobre Johnny trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos” (137). La inferioridad que Bruno confiesa es de orden ético, pues comprende bien las limitaciones de su discurso crítico. Recordemos el texto ya citado de Wittgenstein, en el cual define la postura ética como una lucha contra los límites del lenguaje, representados en el texto citado mediante características infantiles. En este caso, es más ética la búsqueda de Johnny, ya que Bruno se conforma conscientemente con un lenguaje convencional incapaz de retar

estos límites. El músico, por el contrario, ni siquiera aparece como capaz de utilizar adecuadamente el lenguaje cotidiano. Para terminar de revelar el discurso racista del narrador, la infantilización de Johnny acentúa su dimensión emocional por encima de la racional, así como una inocencia primaria de “buen salvaje”.

A pesar de la conciencia que tiene sobre su propio discurso, el biógrafo no renuncia a sus privilegios sociales en la medida en que, al mostrar a Johnny como un infante, se legitima a él mismo como poseedor de la palabra. El infantilismo de Johnny se complementa con la visión de la barbarie para mostrar la imagen de una persona biológicamente inmadura y, por tanto, irresponsable e incapaz de pensar por sí misma: “No me voy a poner a decirle que su edad mental no le permite comprender que ese inocente juego de palabras encubre un sistema de ideas bastante profundo” (177). Por esta razón Bruno deslegitima las sospechas de Johnny a sabiendas de que están bien fundadas: “Pobre Johnny, tan fuera de la realidad. (Es así, es así. Me es más fácil creer que es así [...])” (164).

El saxofonista pasa a ser una suerte de Calibán afroamericano que debe ser silenciado para proteger el proyecto individual de Bruno: “Mientras no pase de las alucinaciones, lo peor sería que desmintiera las ideas del fondo, el sistema estético que tantos elogios...” (177). Los procedimientos discursivos a los que recurre Bruno se revelan como parte de los sentimientos contradictorios de inferioridad ética y superioridad intelectual, social y cultural. Es por ello que uno de los adjetivos más utilizados para referirse al músico y sus amigos sea “pobre”: “pobre Johnny” (137, 158, 164, 181, 185), “pobre Dédé” (140, 158) “su pobre inteligencia” (153), “pobre diablo”

(160, 163, 166, 187), “pobre vida” (163), “pobre saxofonista” (60), “pobre tipo” (169), “pobre Tica” (188), “pobrecita Baby” (188).

Johnny parece comprender las estrategias y limitaciones de Bruno, pues desde el inicio muestra una actitud a la vez desdeñosa y abierta: lo trata como a un amigo, pero también lo ridiculiza con sus actuaciones y lo compara con los mismos elementos de la cotidianidad que rechaza: “El compañero Bruno es fiel como el mal aliento” (132). A pesar de conocer sus restricciones, Johnny le expresa sus ideas a Bruno con la esperanza de que este logre darles forma en su biografía, la cual es un éxito literario pero un fracaso en lo que se refiere a transmitir la profundidad de vida del músico. Es por esta inadecuación entre su experiencia metafísica y el lenguaje del crítico que Johnny desdeña su imagen en la biografía de Bruno, reclamando airadamente ante lo que parece ser una profunda incompreensión: “No se puede decir nada, inmediatamente lo traduces a tu sucio idioma” (182).

Una vez más, el idioma de Bruno no es solamente el lenguaje frío y racional del crítico musical o literario, sino que también ocupa el lugar de enunciación del europeo cristiano y burgués que ubica a Johnny en las coordenadas de su propio sistema de valores. Ambas imágenes del saxofonista —tanto la divina como la salvaje— resultan ficticias: son el resultado del deseo de Bruno, quien ve en él todo lo que necesita para conseguir destacarse como crítico. Él mismo confiesa que el éxito de su libro depende del destino de Johnny (152), y ante la culpa que le genera su parasitismo e incompreensión llega incluso a definir escatológicamente el trabajo de la crítica:

Pienso melancólicamente que él está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final. Él es la boca y yo la oreja, por no decir que él es la boca y yo... Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar. (138)

A través de la mirada de Bruno se configuran dos polos socioculturales de superioridad e inferioridad que se imponen principalmente sobre la figura de Johnny, pero también en la de sus amigos y en la de Bruno mismo. El lugar sociocultural, entonces, se construye a partir de los mecanismos de distanciamiento y asimilación de Bruno, los cuales determinan el eje divinidad-animalidad de Johnny. Por medio de la bipolaridad de sus atributos, Johnny es sometido a un imaginario que intenta reverenciarlo o domesticarlo, eliminando así cualquier posibilidad de empatía con él y aislándolo lentamente de intercambios sociales efectivos. El aislamiento de Johnny asegura la neutralización de una visión espacio-temporal que socava las bases de la subjetividad autorreferencial moderna, la identidad y los privilegios de las formas burguesas de vida.

Capítulo 6 - Coordenadas temporales

Si hay un componente estrechamente ligado al espacio en términos físicos tiene que ser el tiempo: la ciencia ha demostrado que ambos conforman una unidad indisoluble. Más allá de eso, en la experiencia y el lenguaje común también existe una determinada espacialidad del tiempo y una temporalidad del espacio: llegamos sobre la hora, entramos en períodos, reconstruimos lugares, etc. En el texto que organiza este trabajo encontramos referencias a la espacialidad del tiempo:

Cuando el maestro me consiguió un saxo que te hubieras muerto de risa si lo ves, entonces creo que me di cuenta en seguida. La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. (137)

Por esta razón, la investigación debería dar cuenta de tantos tiempos como espacios: en primer lugar un análisis del tiempo como lugar y, más adelante, una indagación del mismo como espacio.

Ette propone analizar la dimensión del tiempo en los relatos de viaje a través de tres formas que permanecen en constante intercambio dentro de estas narraciones. El crítico alemán refiere que los viajeros, para empezar, cargan con su tiempo, el tiempo de su país de origen, del cual no lograban desapegarse en su época debido a las limitaciones de los desarrollos que existían en el campo de la navegación. Este tiempo material carga con el devenir histórico del país de procedencia del viajero, razón por la cual es una referencia ineludible dentro del código textual que se analiza.

Además de esto, el viaje produce su propia temporalidad en tanto se enmarca dentro de espacios variables: cada movimiento espacial inicia un período particular en la experiencia del viajero. En relación directa con esta temporalidad del viaje, Ette menciona cómo los distintos movimientos físicos producen, a su vez, desplazamientos temporales: los viajeros se trasladan al pasado o al futuro utilizando el presente como un punto de comparación que arroja luz sobre lo propio o lo ajeno, según el caso. Se puede citar, a modo de ejemplo, un pasaje en el cual Cortázar se traslada a su pasado argentino en un intento por explicar su situación presente desde Europa:

¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano? (2014, p.269)

De este modo, el tiempo tiene dos coordenadas fundamentales: una histórica que establece el tiempo como lugar (el tiempo del país de origen) y otra subjetiva en la cual se entrevé una espacialización del tiempo (el tiempo del viaje y los desplazamientos en el tiempo).

6.1 El lugar del tiempo

Las dos modalidades temporales señaladas están presentes en el “El perseguidor”. Johnny vislumbra al menos dos tiempos contrastantes: un tiempo cronológico, computable, y otro tiempo ucrónico, incontable, quizás incluso anacrónico. Esta

temporalidad tópica, paralelamente al resto de coordenadas, tiene un valor negativo para el personaje:

—Tú no haces más que contar el tiempo —me ha contestado de mal humor—. El primero, el dos, el tres, el veintiuno. A todo le pones un número, tú. Y esta es igual. ¿Sabes por qué está furiosa? Porque he perdido el saxo. Tiene razón, después de todo. (132)

Además de introducir una diferencia inmediata de él mismo frente a Bruno y Dédée, Johnny muestra su descontento con la experiencia tradicional del tiempo bajo el cual viven. Se trata de un tiempo que se deja contar sin problemas, que se divide según las categorías consabidas: pasado, presente, futuro, por medio de las cuales se desliza sin obstáculos hacia la muerte. Esto lo convierte, sin mayores cuestionamientos, en un tiempo racional y cultural, pues se basa en una convención social arraigada que lo divide como a cualquier objeto de producción o análisis.

Este tiempo racionalizado constituye también un tiempo para la vigilia y la memoria, por lo cual se castiga en él el olvido de un objeto como el saxo, cuyas funciones se reducen a una meramente utilitaria: es el instrumento de trabajo de Johnny y, por tanto, su pérdida resulta inaceptable. Más adelante se insiste en la marcada división interna de esta temporalidad y su oposición al olvido:

—¿Cómo lo mismo da? No es lo mismo. Pasado mañana es después de mañana, y mañana es mucho después de hoy. Y hoy mismo es bastante después de ahora, en que estamos charlando con el compañero Bruno y yo me sentiría mucho mejor si me pudiera olvidar del tiempo y beber alguna cosa caliente. (134)

Mientras tanto, a nivel colectivo, su convencionalidad hace posible que se continúen desarrollando todas las costumbres y tareas de la cotidianidad en las cuales se basa la cultura misma como sistema. Por tanto, se trata una vez más de un tiempo utilitario que se asienta como base abstracta del *establishment*. No solamente esto: en “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj”, el tiempo se concibe como un castigo y una verdadera amenaza para la libertad: “[...] cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire” (2011, p.29); asimismo, en “Instrucciones para dar cuerda al reloj” se subraya el vínculo con la muerte hacia la cual corre: “Allá en el fondo está la muerte, pero no tenga miedo. [...] El miedo herrumbra las áncoras, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj, gangrenando la fría sangre de sus pequeños rubíes” (2011, p.31).

Es debido a todas estas implicaciones que Johnny experimenta un determinado malestar en el tiempo —parafraseando a Freud— y lo rechaza como un signo más de la inautenticidad del hombre de su época: “Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así” (137). En otras palabras, Johnny considera que este tiempo convencional, racional y finito no corresponde en su esencia con lo humano, cuyos atributos deberían estar, entonces, del lado del instinto, la intuición y la inmortalidad.

Para Bruno, en cambio, la preocupación de Johnny por el tiempo no es más que una manía como tantas otras que posee el músico y que le dan un aire de gracia e interés intelectual: “Es una manía, la peor de sus manías, que son tantas. Pero él la despliega y

la explica con una gracia que pocos pueden resistir” (134). Sin embargo, esta manía forma parte de algo mucho más profundo que le desencadena crisis periódicas capaces de comprometer su salud y su trabajo. En otras palabras, lo que para Johnny ocupa la centralidad de su pensamiento o de sus intuiciones (pues afirma no pensar), para Bruno es solamente un capricho extravagante de su carácter.

El malestar que Johnny experimenta con el tiempo viene de su intuición de un tiempo otro o de una atemporalidad que analizaremos a la luz del concepto de espacio, no de lugar. No obstante, lo problemático de su experiencia no es solamente la división del tiempo o su arbitrariedad, sino su permanencia en el cambio. Como el fuego de Heráclito, el tiempo asegura una crisis permanente en la transformación y disolución de todas las cosas:

Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette, saliendo de los portales carcomidos, de los parvos zaguanes, del fuego sin imagen que lame las piedras y acecha en los vanos de las puertas, cómo haremos para lavarnos de su quemadura dulce que prosigue, que se aposenta para durar aliada al tiempo y al recuerdo, a las sustancias pegajosas que nos retienen de este lado, y que nos arderá dulcemente hasta calcinarnos. (2007, p.544)

Así, el tiempo tripartito se percibe como eterno en el sentido de que lo constante en su naturaleza es la pérdida y, en consecuencia, el sufrimiento. Por esta razón, los padecimientos incrementan la percepción de la eternidad del tiempo. El tiempo convencional impone la imagen de un pasado irrecuperable, un presente inaprehensible y un futuro negado por la muerte. En cierto modo, este es un tiempo que se comprime

hasta la nada, pues todo lo va transmutando y agrupando en ese pasado inerte: “—Por eso en casa el tiempo no acababa nunca, sabes. De pelea en pelea, casi sin comer. Y para colmo la religión, ah, eso no te lo puedes imaginar” (137).

¿Cuál sería el factor agravante de la religión que Johnny intenta expresar? Tratando de lidiar con el sufrimiento humano, la religión intenta superar la labor del tiempo por medio de un sistema de causas y efectos imaginarios, en términos de Nietzsche: Dios, el alma, el pecado, el cielo, el infierno, etc. O bien, como señala Bertrand Russell (2009, p.89), “la religión busca la permanencia en dos formas: en Dios y en la inmortalidad”. Ambas se pueden incluir dentro de un ámbito supraterráneo. Además de elaborar estos sistemas imaginarios, la religión establece una serie de preceptos morales supuestamente encaminados a la supresión de los padecimientos o al acercamiento de las personas a la eternidad misma, que es el objetivo final de su búsqueda. La estructuración imaginaria del mundo implica entonces una voluntad de dominio de las subjetividades que se impone por medio de la moral, de tal manera que no solamente se reafirma y transmite una experiencia dolorosa del tiempo sino que se instituye también una violencia sobre los cuerpos. Más adelante, cuando por fin conoce el libro de Bruno, Johnny reitera su desprecio por la religión.

6.2 El tiempo del país de origen

Ahora bien, regresando a Ette, ¿cuáles serían los tiempos de Johnny como viajero? Como quedó señalado anteriormente, existe un tiempo del país de origen que se carga durante toda la travesía, así como un tiempo del viaje independiente del tiempo

originario. El país de origen, en este sentido, representa lo propio que está sujeto al cambio en el transcurso del viaje. Sin embargo, no se trata de lo propio en un sentido meramente subjetivo, sino colectivo e histórico, pues el tiempo como lugar representa una construcción cultural, mientras que en el tiempo del viaje la subjetividad puede tener un rol más protagónico.

Si se habla del país de origen, al hablar de Johnny Carter se debería hablar de los Estados Unidos, su historia y su música. Efectivamente, el concepto de lugar implica la puesta en escena de lo propio en un sentido limitado, como es el caso de las fronteras nacionales. En el texto, los Estados Unidos representan un pasado que en ocasiones es un pasado idílico y en otras traumático, al igual que la casa familiar. No obstante, las referencias a Estados Unidos bajo este tipo de temporalidad escasean, al contrario de lo que ocurre con el tiempo del viaje.

Aun así, el texto deja muy clara la referencia a la posguerra, que implantó un espíritu de temor globalizado cuya causa fundamental fue la amenaza nuclear. Al constituirse como un tiempo amenazante, tal como lo elabora el autor en “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj”, el tiempo del país de origen se enlaza con el concepto de lugar. Esta sensación de amenaza encuentra también su expresión en la atmósfera apocalíptica del relato, con sus intertextos bíblicos y referencias bélicas —no en vano Dylan Thomas era parte del grupo de poetas británicos llamados apocalípticos—, así como en diferentes detalles del lenguaje empleado por Cortázar, desde el título del texto hasta fragmentos como el siguiente:

Este no es el momento de hacer crítica de jazz, y los interesados pueden leer mi libro sobre Johnny y el nuevo estilo de la posguerra, pero bien puedo decir que el cuarenta y ocho —digamos hasta el cincuenta— fue como una explosión de la música, pero una explosión fría, silenciosa, una explosión en la que cada cosa quedó en su sitio y no hubo gritos ni escombros, pero la costra de la costumbre se rajó en millones de pedazos y hasta sus defensores (en las orquestas y en el público) hicieron una cuestión de amor propio de algo que ya no sentían como antes. (147)

Es así como el tiempo de origen coincide en sus características con el tiempo convencional señalado al inicio: racionalizado, numérico, finito. El tiempo propio que, en este caso, fue un tiempo histórico global, fue un tiempo sumamente limitado y controlado, un tiempo sobre el cual el poder, detentador de la razón bajo la forma de la ley, ejerció toda su fuerza. Siguiendo a Ette, se ubicaría en la tercera fase de globalización acelerada, en la cual Estados Unidos juega un papel de suma importancia como potencia emergente: “Estados Unidos desarrolla una supremacía continental en el mismo continente americano, que desde finales del siglo XIX se manifestaba en una preponderancia económica en América Latina y también —a la vista de todos— en las intervenciones militares” (Ette, 2009, p.222).

A esta fase pertenecen, además, las dos guerras mundiales e innumerables disputas entre países. Por ello, tanto local como internacionalmente se destacó una gran violencia y autoritarismo. La Guerra Fría supuso un peligro constante de guerra, con el agravante de que la capacidad destructiva de las potencias militares era suficiente para romper el equilibrio de grandes sectores del globo, dentro de los cuales el país de origen del músico era una de las principales amenazas. Todo ello contribuyó a la generación de ese clima apocalíptico ya mencionado, frente al cual muchos artistas respondieron con

lenguajes que se opusieron a los diferentes poderes a través de la experimentación y liberación de las formas.

Por esta razón, el texto traslada el ambiente generalizado hacia el lenguaje del músico y habla del “nuevo estilo de la posguerra” como una explosión fría y silenciosa donde cada cosa quedó en su sitio pero la costra de la costumbre se rajó en mil pedazos; en otras palabras, el arte de posguerra no significó una modificación abrupta del orden (cada cosa quedó en su sitio), pero sí una ruptura violenta de las capas superficiales que impedían elaborar caminos para buscar órdenes distintos. De esta manera, Johnny Carter se muestra como un artista en guerra con su tiempo, que es el tiempo de la angustia y de la amenaza histórica global. Aunque Bruno señala una pequeña victoria de Johnny a través de su arte, conforme el texto avanza su música se parece cada vez más a la oración fúnebre de Dylan Thomas.

6.3 El tiempo del viaje o tiempo del extrañamiento

Asimismo, el texto plantea una relación entre Carter y Cortázar que no se debe pasar por alto. Como se señaló a propósito de las coordenadas genéricas, “El perseguidor” también se escribe desde una clave autobiográfica, no solamente a través de la similitud entre las iniciales y los nombres del personaje y el autor, sino también por medio del calco de algunos de sus momentos vitales. Este factor nos pone de cara al tiempo del viaje, un tiempo que conforma su propio trayecto y que se distingue por una predominancia del factor individual sobre el colectivo, pero siempre desde una perspectiva global.

Carter, como Cortázar, es un artista que viaja de América a Europa y se instala en París para continuar con su búsqueda artística. No obstante, el viaje de Johnny a París marca tanto su consagración como el inicio de su decadencia personal. Este paralelismo que el texto construye entre la figura de Carter y Cortázar, sumado a la naturaleza de las relaciones en un mundo donde las fronteras nacionales se disuelven, da pie para que se pueda considerar a través de su figura la dinámica de la relación América-Europa, más que únicamente la que mantienen los Estados Unidos o Argentina con Francia durante la segunda mitad del siglo XX. En otros términos, el vínculo personaje-autor establece la necesidad de un análisis de relaciones globales por encima de las locales.

Ahora bien, mientras que la llegada de Cortázar a Francia se debió a las circunstancias políticas de Argentina bajo el dominio de Juan Domingo Perón, el viaje de Charlie Parker se debió únicamente al éxito que tuvo en los Estados Unidos. El de Johnny Carter, aunque no es ampliamente comentado, parece construirse de la misma manera. Sin embargo, en medio de los motivos políticos de uno y musicales del otro, su viaje tiene que ver también con un deseo insatisfecho y con el deseo de quienes lo rodean buscando su propio éxito. En este sentido, ambos viajes son inicialmente introspectivos y afectan la dimensión cultural solo de manera secundaria, a diferencia de los relatos propios de viajeros que se mueven con este objetivo particular o de aquellos que emprenden viajes de manera forzada.

A pesar de esto, no deja de ser significativo que se represente el momento de su segundo viaje a Europa, pues el Viejo Mundo, cuna de la cultura occidental, ha constituido históricamente un lugar de consagración para cualquier artista. Para este

momento, Johnny ya era un saxofonista muy reconocido y los demás esperan que pueda mantenerse a la altura de sus éxitos anteriores: “Marcel está seguro de que Johnny va a repetir su formidable éxito de 1951, cuando vino por primera vez a París. Después de lo de ayer está seguro de que todo va a salir bien” (152). No obstante, este éxito no va a repetirse salvo por la grabación de *Amorous*, de tal modo que lo que el texto narra es un retorno fallido a Europa.

Como señalamos, existe otro motivo para sugerir la relación entre Carter y Cortázar, que también plantea una relación de semejanza entre un artista de Suramérica y uno afronorteamericano. Como señalamos, "El perseguidor" presenta el final de la vida de Johnny, su decaída física y mental iniciada y terminada en los Estados Unidos, con Francia como punto de inflexión. El texto presenta dos datos contradictorios sobre la llegada de Johnny a Francia: al inicio refiere que Johnny estuvo en París durante el cuarenta y nueve o el cincuenta; más adelante, menciona que la primera vez que se presentó fue en el cincuenta y uno. Sin embargo, esta última no es la fecha del primer concierto de Charlie Parker en París, realizado en mayo de 1949, sino más bien del año de llegada de Julio Cortázar a la capital francesa. Así, el escritor y el músico coinciden en una figura híbrida que simboliza al artista en sus diferentes dimensiones y lo ubica en relaciones tanto transnacionales como transcontinentales y, sobre todo, globales, sin contar la relación transgenérica ya mencionada entre el cuento, la novela, la autobiografía y la crítica.

Para continuar analizando esta figura híbrida quizá sea necesario considerar las implicaciones del traslado de Cortázar a Europa. Para ello resulta fundamental

considerar la carta que le escribió en 1967 a Roberto Fernández Retamar: “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”. Es importante señalar que, aunque las condiciones de vida bajo la autoridad de Perón en Argentina fueron determinantes para la salida del escritor, él mismo afirmó que su salida del país se dio por voluntad propia: “No solamente no he vuelto al pago sino que Francia, que es mi casa, me sigue pareciendo el lugar de elección para un temperamento como el mío [...]” (2014, p.271). Para él, Francia poseía las condiciones necesarias para continuar desarrollándose como escritor y, más adelante, cuando tuvo la oportunidad de volver a Argentina, decidió no hacerlo. Sin embargo, en su carta elabora todo un aparato retórico para legitimar su situación personal de escritor latinoamericano en Francia, aduciendo que su traslado a Europa lo ayudó a descubrir su realidad como latinoamericano, muy especialmente a partir de la experiencia de vivir la Revolución Cubana desde Europa a través de informaciones que consideraba libres de la influencia estadounidense que imperaba en América Latina.

Consecuentemente, Cortázar afirma que su acercamiento a Cuba no es producto de una visión latinoamericana, sino más bien europea, y que su impulso es más ético que intelectual (2014, p.266); en otras palabras, defiende a Europa como una suerte de campo neutral desde el cual logró tener una visión más objetiva de los acontecimientos de la Revolución y una mayor libertad para expresarse según sus convicciones, sin la presión por defender un bando político. Aun así, a raíz de este acontecimiento iniciado en 1953 y culminado en 1959, también año de publicación de “El perseguidor”, Cortázar coloca sus esperanzas para Latinoamérica sobre las espaldas de la Revolución y se

asume como un escritor de intuiciones socialistas, pues confiesa ser ignorante en temas de filosofía política. Asimismo, agrega con mucha más claridad el elemento ético a su poética: de ahí en adelante no puede continuar como un escritor que ignore la realidad latinoamericana en favor de discusiones puramente intelectuales o simples juegos: “De mi país se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad” (2014, p.272).

La carta de Cortázar enlaza su traslado personal con un descubrimiento sobre lo propio, mezclando con ello los dos tiempos que aparecen en el paisaje teórico esbozado: el tiempo del país de origen con el tiempo del viaje. Esta imbricación de los tiempos tiene como consecuencia un cruce en el flujo del conocimiento: a través de su juego retórico, Cortázar erige a Europa como lugar para el conocimiento sobre América Latina, una posición que puede leerse como eurocéntrica y que le conseguiría no pocos detractores y críticos; al mismo tiempo, coloca el caso cubano como un modelo para el resto de América Latina y del mundo, ya que, desde su perspectiva, el socialismo era un proyecto universal para la humanidad en general.

Pasando de Cortázar a Carter, podríamos afirmar que la búsqueda de libertad del músico se asemeja en gran medida a la que el argentino buscó en Europa. Ahora bien, ¿descubre algo Johnny en Francia sobre sí mismo? Ya al inicio del relato, Johnny le confía a Bruno su deseo de regresar a Nueva York librándose de Dédée. Bruno le recuerda que en París tiene más amigos, pero Johnny cambia de tema, quizá sospechando sobre los intereses que estos esconden. Sin que esto se mencione

directamente, podemos inferir que París ha sido una influencia negativa para la salud y la música de Johnny, que consiguió su mejor forma tocando en Nueva York. En este caso, Europa tomaría la imagen de un lugar de degeneración que muestra el carácter fallido de su retorno a París.

A lo anterior se debe objetar que, si Johnny descubre algo sobre sí mismo, es que su vida como músico y como hombre no tiene sentido fuera de su país de origen y de la ciudad que lo formó como artista, donde está su familia y su cultura, pues siempre carga con su pasado en sus viajes interiores y en su música. Este descubrimiento pasa por un sentimentalismo que Bruno considera falseado en el momento en que Johnny deplora la muerte de su hija Bee en Chicago. Empero, a raíz de la noticia, París obliga a Johnny a mirar hacia el pasado y se convierte también un lugar de redescubrimiento de lo propio, volviendo así al eje de revelación/enmascaramiento que se presentó al inicio del desarrollo.

Así las cosas, tanto para Cortázar como para Carter, Europa funciona como un espejo que facilita el descubrimiento de su propia imagen que, distorsionada o no, siempre pasa por el filtro de lo otro. Al relacionarse, entonces, con esta otredad, entablan también una relación nueva con lo propio y consigo mismos. Este modelo de conocimiento contrasta con aquellos que limitan la posibilidad de definición de lo propio dentro de barreras locales, nacionales o regionales, como reclaman diferentes sectores de la crítica, especialmente los estudios poscoloniales. En este caso, por el contrario, se revalida la posibilidad —y, quizá, la necesidad— de explorar lo propio a través de lo otro, pues sin un conocimiento suficiente de la diferencia resulta imposible producir una

nueva. Dicha fundamentación del conocimiento en la otredad se configura como un elemento propio del extrañamiento.

Capítulo 7 – Coordenadas psíquicas

7.1 Las formaciones inconscientes, el fantasma y la pulsión

Este trabajo pretende analizar la poética de Cortázar desde la perspectiva de la geografía literaria y los estudios transareales. Sin embargo, es un hecho que durante el siglo XX la literatura comenzó a explorar con mucha más fuerza el espacio de la subjetividad, frecuentemente en relación con el espacio físico. Además de constituir un espacio en sí misma, la subjetividad es también portadora de un saber sobre el espacio. Por esta razón, se ha hecho indispensable incluir una terminología y un análisis de los aspectos que permiten darle forma a la interioridad de los personajes y explicar su funcionamiento en relación con el concepto central del trabajo.

En el marco teórico se ha ubicado fundamentalmente el concepto de pulsión con sus cuatro componentes: fuerza, fuente, objeto y fin. Sin embargo, para comprender la pulsión es necesario reconocer el fantasma inconsciente, pues es en el fantasma que se puede ubicar el objeto que causa el deseo, el objeto *a*. En el último encuentro de Bruno con Johnny Carter se menciona lo siguiente:

Por la rue de l'Abbaye vamos bajando hasta la plaza Furstenberg, que a Johnny le recuerda peligrosamente un teatro de juguete que según parece le regaló su padrino cuando tenía ocho años. Trato de llevármelo hacia la rue Jacob por miedo de que los recuerdos lo devuelvan a Bee, pero se diría que Johnny ha cerrado el capítulo por lo que falta de la noche. (175)

Este breve recuerdo bien podría entenderse como una definición del fantasma: un teatro de juguete capaz de evocar todo tipo de recuerdos y contenidos profundos. Como señala Juan David Nasio (2007, p.29): “un fantasma implica una escena, personajes —en general escasos—, una acción, una emoción dominante y la presencia en la escena de una parte definida del cuerpo”. En una sesión psicoanalítica, la escena del fantasma se repite en el relato del analizando, en sus comportamientos y en sus formaciones inconscientes. Desde esa óptica, el relato, la conducta y las formaciones del inconsciente son los umbrales de acceso a un saber sobre el deseo.

El concepto de lugar que estructura parte de este trabajo supone la unión de dos o más términos que señalan un orden de elementos con sitios propios. Este modelo puede analizarse en dos niveles psíquicos dentro de “El perseguidor”: considerando la estructuración psíquica de cada personaje según su relación con el deseo (la escena del fantasma como lugar psíquico), o bien considerando la relación entre Bruno y Johnny vinculada con la economía de la segunda tópica freudiana, formada por las regiones del yo, el superyó y el ello. El primer nivel considera a cada personaje por separado: Bruno como representante de un deseo neurótico imposible y Johnny como perseguidor incansable de una unidad con rasgos psicóticos, pero que no deja de manifestar un deseo obsesivo. El segundo esquema se desprende del anterior y conforma otro lugar psíquico donde cada uno opera como una fuerza determinada dentro del sistema, un lugar en el cual la tensión entre ambos personajes mantiene ordenado el campo de lo propio: frente a la instancia superyoica de la moral social de la época, Bruno representa el orden represivo del yo mientras que Johnny aparece como fuerza pulsional del extrañamiento.

7.2 La relación Bruno-Johnny como relación analítica

La relación de Bruno con Johnny en “El perseguidor” presenta algunas características similares a la relación del analista con el analizando. La primera es fundamental: este último confía al analista todo lo que sabe y también todo lo que no sabe (Nasio, 2007, p.22). Desde el inicio del relato, Johnny asume una posición de no-saber: “Yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada” (135). Colocado en este lugar, acude a Bruno en repetidas ocasiones, pues sabe que este lo escucha atentamente con el afán de reconstruir su historia en una biografía. Por esta razón, cada vez que Johnny está en algún problema, Dédée llama a Bruno como si este fuera su médico personal, incluso antes de llamar a un médico, a quien Dédée no busca sino hasta que Bruno está en la pieza.

Lo que mantiene enfermo a Johnny no es solamente la droga, como sospecha Bruno, sino la imposibilidad de salir del lugar en los escenarios fantasmáticos de sus intuiciones metafísicas. Esto hace que la biografía no signifique nada para Johnny, a quien le interesa más hacerse escuchar por Bruno que ver publicada una historia de su vida. Bruno, no obstante, carga siempre consigo un cuaderno de notas que no deja de parecerse al cuaderno del analista: “El compañero Bruno anota en su libreta todo lo que uno le dice, salvo las cosas importantes”. (183)

Cuando Bruno se dirige a él por primera vez, sus palabras también se asemejan a las palabras de un analista que intenta suscitar el discurso de su paciente: “Hace rato que

no nos veíamos —le he dicho a Johnny—. Un mes por lo menos” (132). Efectivamente, su provocación da resultado y Johnny comienza a discurrir sobre el tiempo. Que el analista suscite el discurso del analizando es fundamental para la relación analítica: el discurso como fuente de goce solo se puede articular en tanto el analista ocupe el lugar del objeto *a*, esto es, que lo suplante, pues nunca llega a serlo. El analista “es el *otro*, resueltamente singular que, a medida que evoluciona la cura, llega a ser parte integrante de mi vida psíquica” (Nasio, 2007, p.23).

Dicha relación también se puede invertir: Johnny también funciona como el analista de Bruno en tanto lee y discute la biografía, que si bien trata sobre sí mismo, es también un relato que codifica la historia personal de Bruno. En algunas ocasiones, Bruno muestra la misma postura de no-saber acerca de Johnny, pero conforme avanza el relato cambia de posición y desarrolla la mirada alienante que se analizó en un capítulo anterior. Asimismo, Johnny se comporta con Bruno como un analista, escuchándolo atentamente y lanzándole preguntas que este debe responder por sí mismo durante el tiempo que duran sus separaciones, de las cuales se diría que puntúan el relato de Bruno. Por último, Johnny también lleva un librito con notas, su poemario de Dylan Thomas, ante el cual Bruno muestra cierta curiosidad pero no llega nunca a conocer. En qué medida ocupan Bruno y Johnny el lugar del objeto *a* es una pregunta que deberá resolverse en la observación de sus discursos, de los cuales se desprenden formaciones inconscientes que permiten interpretar sus estructuras subjetivas.

7.3 El fantasma persecutorio de Bruno: represión moral y pulsión de muerte

Comenzando con Bruno, una primera observación consiste en acentuar su rol dominante como narrador, pues esta asignación le brinda la palabra durante la mayor parte del relato, ante la cual quien entra en la posición de escucha del analista es el lector. La palabra, desde un punto de vista psicoanalítico, es ya un signo de poder y de goce fálico que pone a Bruno en una posición de control típica del obsesivo, pero al mismo tiempo lo oprime con la fuga constante de su objeto. Como señalan Cavallari y García (1996, p.269), Bruno es el perseguidor de Johnny Carter. Así se evidencia una primera forma de la relación analítica: Johnny ocupa un lugar de objeto para Bruno.

La escena fantasmática de Bruno es su escena de lo propio, la misma de la narración donde están él, Johnny, Dédé y los demás músicos. Su condición de biógrafo de Johnny lo ubica constantemente en ese lugar persecutorio del saxofonista, del cual los demás son partícipes y cómplices:

En el fondo somos una banda de egoístas, so pretexto de cuidar a Johnny lo que hacemos es salvar nuestra idea de él, prepararnos a los nuevos placeres que va a darnos Johnny, sacarle brillo a la estatua que hemos erigido entre todos y defenderla cueste lo que cueste. (152)

A raíz de esto, en cada una de las secciones que componen la diégesis Bruno intenta resolver algún enigma relacionado con su objeto fugitivo: ¿qué es Johnny?, ¿cómo consigue la droga?, ¿qué hay detrás de su fachada de músico?, ¿qué significan sus alucinaciones?, ¿qué siente?, ¿cómo hablar sobre Johnny?, ¿son sus sentimientos

auténticos?, ¿qué piensa sobre su biografía? Todas estas preguntas, implícitas o lanzadas sin un orden predeterminado, sirven para que Bruno discorra alrededor de la figura de Johnny y lance a través de su elaboración los diferentes contenidos de su saber inconsciente.

Cuando Bruno se pregunta por la naturaleza de Johnny apunta indirectamente a la radical diferencia que este supone frente a sí mismo: es el otro que permite su análisis y el objeto de su deseo de conocimiento: “seguía mis palabras y mis gestos con una gran atención distraída, como un gato que mira fijo pero se ve que está por completo en otra cosa; que es otra cosa” (132). La imagen del gato, animal asociado a la magia y a la hechicería, simboliza la capacidad de Johnny para intuir una otredad no desconocida para Bruno, sino más bien inconsciente, reprimida por un principio de realidad:

Pero es lo de siempre, he salido del hospital y apenas he calzado, en la calle, en la hora, en todo lo que tengo que hacer, la tortilla ha girado blandamente en el aire y se ha dado vuelta. Pobre Johnny, tan fuera de la realidad (164)

Este principio regulador del goce de Bruno, sin embargo, le hace pensar que la única causa posible de los discursos e intuiciones de Johnny es la droga, aunque él insista en distanciarlas: “Te juro que ese día no había fumado ni un pedacito, ni una hojita —agrega como un chico que se excusa—” (142). Bruno carga una censura moral sobre la droga que lo hace considerar a Johnny y los demás músicos como adictos que él se imagina bajo la forma de “ángeles enfermos” (150). De esta manera, la moralidad rígida de Bruno le enmascara la experiencia del músico y le impide participar —no

solamente reconocer— de la otredad que este encarna y le pone frente a los ojos en cada uno de sus actos fallidos.

Sin embargo, el argumento moralizante es también una máscara de los intereses económicos de Bruno, a quien no le convienen las crisis del músico, pues la adicción de Johnny le produce los mencionados actos fallidos y hace que este sustituya la producción musical por un síntoma, un comportamiento extraño o una elaboración verbal, relevando a Bruno, no solamente de sus diversos goces fálicos de la palabra sino también de lo que la palabra simboliza para él: una remuneración: “El fracaso de Johnny sería malo para mi libro (de un momento a otro saldrá la traducción al inglés y al italiano), y probablemente de cosas así está hecha una parte de mi cuidado por Johnny” (152-153). Así, en la escritura biográfica, Bruno se ve afectado por las crisis de Johnny al tener que suprimir todos los detalles que considera propios de una vida “lamentable” que contradicen el retrato del genio musical que intenta vender: su promiscuidad, su esquizofrenia y su adicción. En la narración novelesca, cuando ocurren estos episodios, Bruno se ve obligado a ceder la palabra a Johnny para luego desmentir sus apreciaciones basado en su argumentación realista y, finalmente, en la crítica musical, donde sus reseñas se pierden cada vez que Johnny abandona una grabación o un concierto. Todo ello implica una detención de las actividades de Bruno y atentan contra su interés personal, de tal manera que Johnny representa —no *es*— el objeto *a* para Bruno en tanto encubre los significantes de la palabra y el dinero.

Se sabe que Cortázar fue un gran lector de Freud, quien en su sistema de fases libidinales ligó los rasgos adultos de la avaricia, el orden y la testarudez, todos presentes en Bruno, al proceso de simbolización del erotismo anal infantil, en el cual se presentaba frecuentemente la equivalencia entre heces, regalos y dinero. Dicho esto, no sorprenden las construcciones de la crítica representada por Bruno referidas a la analidad: “Pienso melancólicamente que él está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final. Él es la boca y yo la oreja, por no decir que él es la boca y yo...” (138). En este segmento se suprime precisamente el significante del cuerpo que se pone en juego tanto en el fantasma como en la pulsión. La segunda metáfora de la crítica empleada por Bruno reproduce la estructura del deseo como una dona: un espacio con un centro vacío (el objeto *a*) bordeado por el sujeto. Esta metáfora es la del satélite: “No es extraño, no es necesario ser mujer para sentirse atraído por Johnny. Lo difícil es girar en torno a él sin perder la distancia, como un buen satélite, un buen crítico” (167).

Otra consecuencia del principio de realidad que rige la psicología de Bruno es la forma en que continuamente señala una supuesta falsedad de Johnny, no solamente dando a entender que se trata de un enfermo víctima de alucinaciones sino también juzgando sus actuaciones musicales como una fachada y sus palabras como frases huecas. La primera de estas formas es utilizada en la sección del hotel: “Como hace rato que conozco las alucinaciones de Johnny, de todos los que hacen su misma vida, lo escucho atentamente pero sin preocuparme demasiado por lo que dice” (137). La segunda durante el concierto en la sala Pleyel: “Sé muy bien que para mí Johnny ha dejado de ser un jazzman y que su genio musical es como una fachada, algo que todo el

mundo puede llegar a comprender y admirar pero que encubre otra cosa” (153). La tercera cuando Johnny evoca el *Apocalipsis* tras la muerte de Bee: “Personalmente me repugnan las frases baratas, pero todo esto que ha dicho Johnny, aparte de que me parece haberlo leído en algún sitio, me ha sonado como una máscara que se pusiera a hablar, así de hueco, así de inútil” (170).

No obstante, todas estas acusaciones acarrearán un contenido inconsciente en el deseo de Bruno, sobre el cual recaen con toda la fuerza del fantasma, pues tal como uno de ellos, admite sentirse vacío e incorpóreo al lado de Johnny: “Tengo la sensación de que está solo, completamente solo. Me siento como hueco a su lado. Si a Johnny se le ocurriera pasar su mano a través de mí me cortaría como manteca, como humo” (162). Bruno se siente vacío cerca de Johnny porque Johnny provoca en él el sentimiento de la falta; Johnny le muestra a Bruno el deseo mostrándose a sí mismo como objeto. Justamente, mientras el crítico señala las alucinaciones de Johnny como “fantasmas de la marihuana” (168), también entiende que estos fantasmas pueblan su vida más profunda de una manera que solamente él experimenta:

Pero se diría que Johnny me deja en prenda esos fantasmas, me los pone como otros tantos pañuelos en el bolsillo hasta que llega la hora de recobrarlos. Y creo que soy el único que los aguanta, los convive y los teme; y nadie lo sabe, ni siquiera Johnny.
(168)

Como ha señalado la crítica, el texto evidencia los mecanismos según los cuales se persigue lo mismo que se reprime.⁷³ En el caso de Bruno, Johnny toma el lugar del objeto *a*, encubriendo también un valor material que se muestra entre el cinismo y la culpa (Johnny paga por los pecados de quienes lo rodean), pero que se reprime a través de diferentes estrategias discursivas que reducen a Johnny a una otredad radical, alienada y, por tanto, ilegítima. Entre todo esto, la persecución como acción dominante de la escena fantasmática de Bruno se realiza siempre bajo la atmósfera de duda sobre la posibilidad inminente de la muerte de Johnny. Por una parte, el riesgo continuo de Johnny le genera ansiedad a Bruno, quien siempre sale a verlo “en seguida”; por otro, él mismo desea la muerte del músico:

Y todo eso lo sostengo desde mi cobardía personal, y quizá en el fondo quisiera que Johnny acabara de una vez, como una estrella que se rompe en mil pedazos y deja idiotas a los astrónomos durante una semana, y después uno se va a dormir y mañana es otro día. (150)

Este doble matiz de la escena revela la forma en que trabajan en Bruno el placer y el goce. Ambos se relacionan directamente con la muerte de Johnny, de la misma manera en que los “examinadores” desean la muerte del poeta en “O make me a mask”. La ansiedad de Bruno por seguir a Johnny cada vez que le ocurre algo expone su relación con el goce, ya que el goce se define como “el estado que se sitúa más allá del

⁷³ “Concretamente, la estructura del relato cortazariano parece caracterizar a dicha sociedad como una formación histórica que reprime lo que persigue y persigue lo que reprime. Dicho en otras palabras: la sociedad capitalista tiende hacia “algo” que le falta; pero le falta justamente porque esa misma sociedad se ha constituido sobre la base estructural de la negación de ese “algo” que busca y que ni siquiera puede nombrar, puesto que al negarlo lo ha transformado en lo Otro de sí misma. A nuestro juicio, es la circularidad de este juego recíproco lo que se simboliza mediante el proceso de la relación Bruno/Johnny tal como esta se representa a lo largo del relato”. (Cavallari y García, 1996, p.269)

placer o, para retomar los términos de Freud, es una tensión, una tensión excesiva, un máximo de tensión, mientras que el placer, en el extremo opuesto, es una reducción de las tensiones” (Nasio, 2007, p.42). Por el contrario, la muerte de Johnny, al reducir esta tensión al mínimo, significaría un placer para Bruno, acentuado en la cita por la alusión al descanso.

El goce persecutorio de Bruno estructura su relación fantasmática con Johnny desde un “atrás” y un “debajo” que lo colocan, como crítico y biógrafo, en una posición de inferioridad y retraso frente a la vanguardia del artista. Como se hizo notar anteriormente, el objeto constituido por Johnny se traspone con una simbolización monetaria que tiene su fuente en una pulsión anal de control articulada por medio de las diferentes estrategias de represión que presenta el personaje. Esta forma represiva afecta el fin de la pulsión asegurándole un trayecto (*aim*) que, en el movimiento de persecución del objeto, se acerca a este y regresa al sujeto o, como lo platea la metáfora del satélite, mantiene una distancia prudente. En este sentido, la pulsión de Bruno no es una pulsión de extrañamiento sino una pulsión de autoconservación donde el narcisismo juega un papel fundamental: a través de su fantasma de persecución, Bruno no persigue a Johnny sino que se persigue a sí mismo. Este retorno al sujeto completa la estructura de equivalencia del sujeto y el objeto propia del fantasma.

7.4 El polimorfismo de Johnny y la pulsión de extrañamiento

A diferencia del de Bruno, el discurso de Johnny no es dominante en la narración; sin embargo, está mucho más cargado de imágenes. Este se puede apuntar como un primer

rasgo contrastante entre ambos personajes: el discurso de Johnny es esencialmente metafórico mientras el de Bruno pretende ser, en lo fundamental, un discurso inmediato y “verdadero” que recurre a este mecanismo solo excepcionalmente: “Vaya si lo he oído; vaya si he tratado de escribirlo bien y verídicamente en mi biografía de Johnny” (137). Ya se han señalado algunas implicaciones de esta relación en el capítulo sobre las coordenadas imaginarias.

La causa más evidente de esta diferencia consiste en que Johnny intenta satisfacer por medio de la palabra la misma necesidad que se le presenta en la música, esto es, la de acceder, habitar y comunicar una experiencia trascendental del tiempo en su cambio constante o, dicho de manera más simple, la de experimentar el tiempo sincrónicamente, entendido este como un tiempo espacializado: plástico, plural y móvil. Esta necesidad de dar cuenta de una vivencia real del tiempo, en el sentido que Lacan dio a lo Real como imposible, empuja a Johnny inconscientemente hacia un lenguaje metafórico que oscila entre el recuerdo vívido, la ensoñación, el sueño y la alucinación, todas formaciones del inconsciente o del objeto a , también denominadas por Nasio como psicosis alucinatorias de deseo (2007, p.38).

Antes de analizar estas formaciones, cabe detenerse brevemente en un acto fallido de Johnny que desata el movimiento de los personajes en la primera escena: el olvido del saxo. El primer encuentro de Johnny con Bruno está motivado aparentemente por la enfermedad del músico, enfermedad que es desmentida más adelante: “No era gripe. Vino el médico, y en seguida empezó a decirme que el jazz le gusta enormemente, y que

una noche tengo que ir a su casa para escuchar discos. Dédée me contó que le habías dado dinero” (151). Se infiere, por un lado, que la necesidad económica forma parte del problema inmediato de Johnny y Dédée. Por otra parte, la pareja también busca el involucramiento de Bruno en la búsqueda de un saxo para Johnny por medio de Rory Friend. Así, Bruno resulta “el proveedor del magnífico saxo con el cual Johnny acaba de grabar cuatro o cinco de sus mejores improvisaciones” (148).

No obstante, lo importante de esta escena es la causa del olvido de Johnny. Es de conocimiento común que, en psicoanálisis, tal como lo planteó Freud en “Psicopatología de la vida cotidiana” (1901), el olvido se relaciona con el mecanismo fundamental de la neurosis: la represión. Suárez-Galbán analiza esta pérdida del saxofón como una pérdida del “instrumento que lo vuelve a su vez en instrumento”, por medio de la cual “rechaza una vez más ese mundo inhumano que lo reconoce sólo como productor de música, no como hombre total” (1986, p.52). Aunque esta última apreciación pueda ser acertada, pues es evidente la forma utilitarista en que se mira a Johnny, los elementos textuales no parecen avalar la significación negativa que Suárez-Galbán le impone al instrumento. En primer lugar, el saxo significa para Johnny su forma de contacto con la música, su medio para salir o entrar en el tiempo:

Cuando el maestro me consiguió un saxo que te hubieras muerto de risa si lo ves, entonces creo que me di cuenta en seguida. La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así. (137)

La música, función extrañadora que aparece desde *Los reyes*, saca a Johnny del tiempo que hemos llamado propio: el tiempo computable marcado por la pobreza familiar, la religión y la violencia. O bien, lo introduce en un tiempo auténtico y utópico donde esto no existe más que como recuerdo: “No creas que me olvidaba de la hipoteca o de la religión. Solamente que en esos momentos la hipoteca y la religión eran como el traje que uno no tiene puesto” (138).

Johnny, además, compara la música con los sueños, preparando el terreno para metáforas que bien podrían calificarse de surrealistas. En su percepción onírica de la música, el saxofonista encuentra un elemento inquietante que no alcanza a ser nombrado: “Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo” (135). Este algo es el elemento portador del extrañamiento. En el caso de Johnny, el extrañamiento puede ser inquietante e incluso angustiante, pero en otras ocasiones puede ser un elemento tomado con total naturalidad por los personajes (“Casa tomada”, “La caricia más profunda”) o introducido jovialmente desde una posición lúdica (*Historias de cronopios y famas*). El concepto que Freud elabora para explicar el sentimiento de angustia ligado con lo siniestro producido al transformarse lo familiar, lo íntimo o lo propio en algo desconocido, ajeno o infamiliar es el concepto de lo *unheimlich*. Para ello, Lacan acuñó el término de lo éxtimo: aquello que siendo lo más propio del sujeto le es desconocido.⁷⁴

⁷⁴ “Lacan acuñó el término *extimité*, aplicando el prefijo *ex* (de *exterieur*, “exterior”) a la palabra francesa *intimité* (“intimidad”). El neologismo resultante, que puede traducirse como “extimidad”, expresa bien el modo en que el psicoanálisis problematiza la oposición entre lo interno y lo externo, entre contenedor y contenido (véase S7, 139). Por ejemplo, lo real está tanto dentro como fuera, y el inconsciente no es un sistema psíquico puramente interior sino una estructura intersubjetiva (“el

En nuestro caso, utilizamos el concepto de extrañamiento para intentar desligar la experiencia de lo éxtimo del sentimiento de lo siniestro, no siempre presente en la escritura de Cortázar.

Así, el rechazo de Johnny por el saxo se relaciona con la experiencia extrañada de la música y el deseo. Más particularmente, en la lucha de Johnny con su saxo influye lo fallido de sus interpretaciones: “Lo que yo toco es Bee muerta, sabes, mientras que lo que yo quiero, lo que yo quiero... Y por eso a veces pisoteo el saxo y la gente cree que se me ha ido la mano en la bebida” (183). Dicho de otra manera, el saxofón evidencia la constante pérdida del objeto de deseo y lo inalcanzable de su causa, el objeto *a*. Por ello, la pérdida del saxofón no representa otra cosa que la pérdida del objeto que le da forma a la meta (*goal*) de circulación de la pulsión. El extrañamiento, por su parte, podría definirse como la toma de consciencia de la pérdida inevitable del objeto, ese darse cuenta de que hay algo y que ese algo constituye un vacío. Bruno lo explica de otro modo: “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” (154).

El factor que cumple para Johnny con todas las características del objeto *a* es el tiempo. Sintomáticamente, antes de comenzar a discutir sobre este punto, Johnny muestra la equivalencia inconsciente que realiza entre el saxo como instrumento para

inconsciente está fuera”). Asimismo, el Otro es “algo extraño a mí, aunque está en mi núcleo” (S7, 71). Además, el centro del sujeto está fuera; el sujeto es ex-céntrico (véase E, 165, 171). La estructura de la extimidad se expresa perfectamente en la topología del TORO y de la BANDA DE MOEBIUS” (Evans, 2007, p.86).

alcanzar su objeto y el tiempo como tal: “Y hoy mismo es bastante después de ahora, en que estamos charlando con el compañero Bruno y yo me sentiría mucho mejor si me pudiera olvidar del tiempo y beber alguna cosa caliente” (134). La equivalencia entre el saxo y el tiempo permite así la realización de la pérdida del objeto *a*, aunque él mismo sugiera la posibilidad de haberlo encontrado en el *métro*: “El *métro* es un gran invento, Bruno. Viajando en el *métro* te das cuenta de todo lo que podría caber en la valija. A lo mejor no perdí el saxo en el *métro*, a lo mejor...” (139).

Lo que Johnny encuentra en el *métro*, sin poder atraparlo, es ese espacio vacío del extrañamiento causado por la pérdida del objeto. El testimonio de ese espacio y el significado fantasmático que tiene para Johnny se encuentra en las visiones del músico, construidas como metáforas inconscientes que utiliza para intentar mostrárselo a Bruno. La primera metáfora es la del ascensor:

Pero no, yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. Es como en un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno, y la ciudad se queda ahí abajo, y tú estás terminando la frase que habías empezado al entrar, y entre las primeras palabras y las ultimas hay cincuenta y dos pisos. Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo, si te lo puedo decir así. (138)

La experiencia del extrañamiento de Johnny sugiere un cambio de lugar. Nosotros diríamos que implica el movimiento desde el lugar hacia el espacio. En esta primera metáfora, la verticalidad del movimiento separa al personaje de la superficie de la ciudad, reconocida entonces como lugar, campo mapeado cuyos elementos se

caracterizan por ocupar un sitio propio. A esta superficie cuadriculada de la ciudad pertenece también la escena familiar del tiempo propio, ya mencionada a propósito del saxo que, metaforizado por el ascensor, se convierte en una máquina para viajar en el tiempo. El viaje temporal de la música se expresa por medio de su elasticidad como lenguaje: el fraseo musical no se da en el lugar superficial ocupado por la ciudad o la lengua sino en el espacio subterráneo o celeste del *métro*, los pisos altos y la música.

La segunda metáfora acentúa con más fuerza el elemento del viaje:

Me empiezo a dar cuenta poco a poco de que el tiempo no es como una bolsa que se rellena. Quiero decir que aunque cambie el relleno, en la bolsa no cabe más que una cantidad y se acabó. [...]. Pero lo mejor no es eso. Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. (138-139)

La valija de Johnny, símbolo de su gira por Europa y presumiblemente una de sus poquísimas pertenencias, se convierte en una inversión del sombrero de un mago: en lugar de sacar de ella innumerables objetos, estos entran allí ocupando todos un mismo sitio; es decir, en ella no hay ya un sitio propio para cada cosa, sino que la expansión del lugar que representa da paso para que en su espacialidad coexistan una infinidad de elementos. El truco de la valija, como él lo llama, rompe una vez más con la racionalidad positiva del lugar y se inclina por la percepción mágica y onírica del espacio liso, no euclidiano, de la temporalidad musical.⁷⁵

⁷⁵ “Pierre Boulez ha sido el primero que ha desarrollado un conjunto de oposiciones simples y de diferencias complejas, pero también de correlaciones recíprocas no simétricas, entre espacio liso y espacio estriado. Ha creado esos conceptos, y esas palabras, en el campo musical, y los ha definido precisamente a

Además del motivo del viaje, la valija agrega un factor obviado hasta el momento: la significación del traje. La valija, metáfora del tiempo, puede contener una cantidad limitada de trajes hasta que se expande como efecto del *bebop*. Pero esta línea de lectura no acaba allí: en el discurso de Johnny, el traje representa su escena familiar, su contexto de procedencia, su sitio más propio y al mismo tiempo extraño:

No creas que me olvidaba de la hipoteca o de la religión. Solamente que en esos momentos la hipoteca y la religión eran como el traje que uno no tiene puesto; yo sé que el traje está en el ropero, pero a mí no vas a decirme que en este momento ese traje existe (138)

El traje pone en movimiento el saber sobre lo propio y lo extraño de Johnny desde la dialéctica del ser y las apariencias, que se conjuga con la noción intertextual del enmascaramiento. El traje, al cubrir el cuerpo, funciona como la máscara que cubre el rostro. En otras palabras, lo que en un principio aparece como más propio para el sujeto, el ser constituido desde su pasado, puede multiplicarse, sustituirse y ser contenido aún por ese espacio infinito del tiempo en expansión. De aquí lo “auténtico” de la provocativa desnudez de Johnny —al desnudarse se despoja de lo propio inauténtico— y su fijación con respecto a un supuesto vestido de Lan que visualiza durante su viaje en el *métro*.

varios niveles, para explicar a la vez su distinción abstracta y las combinaciones concretas. Al nivel más simple, Boulez dice que en un espacio-tiempo liso se ocupa sin contar, y que en un espacio-tiempo estriado se cuenta para ocupar. Hace así sensible o perceptible la diferencia entre multiplicidades no métricas y multiplicidades métricas, entre espacios direccionales y espacios dimensionales. Los hace sonoros y musicales. Y sin duda, su obra personal está hecha con esas relaciones creadas, recreadas musicalmente” (Deleuze y Guattari, 2002, p.486).

Al inicio del relato, Bruno describe el vestido de Dédée: un vestido rojo “para las luces de la escena” que en medio de la oscuridad de la pieza le parece un “coágulo repugnante” (132). Johnny, por su parte, describe su visión de Lan “con un vestido verde que se ponía cuando iba al Club 33 donde yo tocaba con Hamp” (141) y se detiene en sus detalles: “Veía el vestido con unas cintas, un moño, una especie de adorno al costado y un cuello...” (141). Sin embargo, más adelante equivoca sistemáticamente el color del vestido, sustituyéndolo por el rojo de Dédée: “*Por ejemplo el vestido rojo de Lan —está diciendo Johnny. [...] Tenía como un olor a perro [...] y es lo único que vale en ese disco*” (177). “Me acuerdo en Nueva York, una noche. Un vestido rojo. Sí, rojo, y le quedaba precioso” (184).

El vestido verde de Lan, perteneciente a la escena de lo propio, ha sido extrañado por la irrupción de la otra escena, la escena inconsciente de lo otro, portadora de la verdad del sujeto. El vestido, al igual que el saxo, funciona como un objeto de deseo que se bordea y se pierde para consolidar un deseo imposible: “en realidad me estaba paseando alrededor del vestido de Lan y lo miraba despacito” (141). Así, el disco es valioso para Johnny solamente en la medida en que recupera el olor a perro del objeto perdido.

Un repaso de la secuencia indica que el saxofón funciona como un ascensor para expandir el tiempo e impide su obtención final como equivalente del objeto *a*; es decir, el tiempo es el objeto de la represión. Este objeto causa del deseo toma una metáfora espacial por medio del truco de la valija, dentro de la cual lo propio simbolizado por el

traje sufre un proceso de extrañamiento que equivale incluso a una anulación ontológica: el traje no existe en la temporalidad cinética del espacio. El truco de la valija, a diferencia del lenguaje musical, es descubierto en el *métro*, cuya precisión lo señala como paradigma del tiempo propio:

Y después me ha vuelto a suceder en todas partes. Pero —agrega astutamente— sólo en el *métro* me puedo dar cuenta porque viajar en el *métro* es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando... (142-143)

De esta manera, el saxo, el ascensor, la valija y el *métro* anudan el fantasma persecutorio de Johnny, en el cual se pueden perder igualmente todos los objetos de la pulsión: la mirada en los colores, la voz en el ascensor, el olfato en el vestido, etc., pues el personaje mantiene un polimorfismo referente al objeto *a*. No obstante, en la pérdida del tiempo propio lo que cae es el sujeto mismo, extrañado por la estructura porosa del espacio. Por esta razón, la ley de participación que rige el proceso de extrañamiento presenta la misma fórmula metafórica del fantasma, en la cual el sujeto se iguala al objeto. La diferencia notable entre los personajes, en todo caso, se encuentra en el objeto ante el cual se sitúan: mientras Bruno quiere atrapar a Johnny, Johnny quiere atrapar el tiempo. En otras palabras, Bruno elige un objeto parcial mientras que Johnny sigue sin reparos al objeto *a*, por lo cual el primero pretende haberlo alcanzado y se mantiene satisfecho, mientras que el segundo debe permanecer buscando. Esto explica el hecho de que Bruno sea un personaje sedentario y Johnny sea un personaje nómada.

Finalmente, la pérdida del tiempo como objeto *a* retorna como pulsión de muerte, ya que la búsqueda es una tarea imposible que acaba con la vida del personaje. La concepción elástica del espacio-tiempo de Johnny hace recordar dos cuadros de Dalí referidos a este tema: *La persistencia de la memoria* (1931), también conocido como *Los relojes blandos* y *Disolución de la persistencia de la memoria* (1952-1954), ambos anteriores a “El perseguidor”. En ellos la muerte domina el panorama: *La persistencia de la memoria* presenta una urna rectangular, la tierra desierta, un árbol sin hojas, un rostro sobre el suelo; la *Disolución de la persistencia de la memoria* multiplica estas imágenes para convertir la tierra en ese campo lleno de urnas que alucina Johnny y en el cual lo único que busca es el lugar donde va finalmente a descansar, sin encontrarlo. Contra la proliferación de este lugar de la muerte, el extrañamiento, la metáfora y el enmascaramiento son un último argumento a favor de la vida. Por ello, ante la inminencia de su muerte, Johnny reanuda el poema de Dylan Thomas, “O make me a mask”, pidiendo protección por última vez y aceptando por fin el carácter fallido, pero necesario, de su búsqueda.

V. Conclusiones

La presente investigación se ha propuesto describir una poética de Julio Cortázar en relación con sus dimensiones y dinámicas espaciales. Para ello, se ha considerado uno de sus textos fundamentales, “El perseguidor”, el cual ha debido entenderse como lo que Michel de Certeau llama un relato de espacio o un relato de viajes: una estructura narrativa cuyos códigos regulan movimientos o cambios de espacio “bajo la forma de lugares puestos en series lineales o entrelazadas: de aquí (París) se va para allá (Montargis); este lugar (una pieza) incluye otra (un sueño o un recuerdo); etcétera” (De Certeau, 2000, p.127).

Estas estructuras pueden presentar modalizaciones múltiples, de tal manera que el movimiento no pertenece únicamente a la dimensión física sino a todas las posibles dimensiones estructurales del relato. Con miras a la modalización de las dimensiones textuales se presentó una síntesis de las nueve dimensiones del relato de viajes establecidas por Ottmar Ette en el libro *Literatura en movimiento* (2008), agregando una dimensión omitida por el teórico alemán: la dimensión psíquica. Estas dimensiones, que se han trabajado bajo el término de coordenadas para distinguirlas de las dimensiones propias del movimiento espacial, funcionan como códigos que permiten acercarse al texto desde sus esferas más generales hasta las más específicas como si se tratara de círculos concéntricos.

Así, traduciendo las categorías de Ette en términos de Gérard Genette, se comenzó por reflexionar sobre aspectos architextuales (coordenadas genéricas e imaginarias —enunciativas—) antes de analizar otros tres tipos de transtextualidad (coordenadas del espacio literario: paratextuales, intertextuales y metatextuales). Lo anterior abarca los primeros tres capítulos del texto. Los otros cuatro capítulos cubren los elementos internos del texto, compuestos por las coordenadas cartográficas, las socioculturales, las temporales y las psíquicas.

Siguiendo la visión teórica de Ette, el análisis de las diferentes dimensiones, códigos o coordenadas del relato de viajes implica un intento de desarrollar una poética del movimiento, es decir, una terminología y unos principios teóricos capaces de dar cuenta de este, como serían los conceptos de movimiento, dinámica y movilidad (Ette, 2009, p.60). Es aquí donde la noción de extrañamiento juega un rol fundamental, pues opera como una articulación conceptual capaz de integrar tres componentes básicos del espacio desde una perspectiva cortazariana: la dimensión del lugar o dimensión tópica (de Certeau), la dimensión del movimiento o dimensión cinética (Ette) y la dimensión dinámica (Freud/Lacan). El extrañamiento toma forma a partir de la interacción de estas tres dimensiones dentro de las diferentes coordenadas textuales y se encamina a la configuración de lo que de Certeau señala con el término de espacio: un sistema de movilidades en constante entrecruzamiento. Dicha movilidad permanente es, en última instancia, lo que define a un texto literario.

Entonces, por un lado, una poética del extrañamiento es un modelo de análisis que pretende responder a la necesidad de descomposición terminológica del movimiento a través de su punto de partida (tópico), su impulso (dinámico) y su trayectoria (cinética). Por otro lado, se trata de la lectura y sistematización de los principios que organizan un texto o un conjunto de textos, es decir, lo que se ha señalado también como una teoría interna del objeto literario. En este sentido, un concepto multidimensional como el de extrañamiento permite integrar no solamente los códigos textuales internos sino también un cuerpo crítico sumamente heterogéneo que se ha desarrollado alrededor de ellos y se ha acumulado a lo largo de décadas de estudios sobre Cortázar.

El análisis de cada coordenada dio como resultado un modelo poético independiente, pero que al entrelazarse con las demás coordenadas permite visualizar la sistematicidad de la escritura de Cortázar. En primer lugar, “El perseguidor” permitió cuestionar desde la práctica literaria las nociones genéricas tradicionales de cuento, novela y poesía, un debate que el autor abrió desde sus primeros textos y continuó llevando a lo largo de su carrera con mayor o menor intensidad. Cortázar utilizó las características determinantes de cada género particular para demostrar su coincidencia en un efecto de extrañamiento en el lector.

Así, la noción de límite propia del cuento propicia una fragmentariedad narrativa cuya función coincide —paradójicamente— con la que da consistencia a la novela: la apertura. De este modo, lo mismo que queda sugerido en el cuento a través de un tema excepcional se puede desarrollar en la novela gracias a su capacidad de extensión. La

brevedad del cuento hace necesaria la concentración de la fuerza extrañadora en el tema, en este caso una figura extraordinaria de la escena musical, mientras que la extensión de la novela es capaz de generarla desde el tratamiento mismo del lenguaje. Esto explica el dominio de lo fantástico y lo absurdo en las formas breves en contra de lo digresivo y exploratorio de la novelística.

El poema, por su parte, presenta una tercera característica compartida con el cuento: la esfericidad, lograda a través de su simetría y autarquía, elementos que le permiten crear la ilusión de un “mundo” ficcional o poético autónomo, tanto desde el punto de vista de las acciones como de las palabras. Dicho de otro modo, el cuento y el poema se pueden definir por su cohesión estructural y semántica, lo cual Cortázar incluye dentro de la dimensión del ritmo o *swing*, ilustrado magistralmente por la intuición musical de Johnny Carter. El *swing*, que coincide con el movimiento de vaivén, se da como una fuerza que mantiene el avance de la escritura a partir de la combinación de los factores estructurales y semánticos con elementos prosódicos.

Otros factores genéricos que se pueden confrontar a través del texto son aquellos referidos a la biografía, la autobiografía, la crítica e incluso el policiaco, de los cuales se utilizan herramientas dentro del texto. Todo ello contribuye a la configuración del género como una primera forma del lugar: un campo de sitios o rasgos propios que se desestabiliza a través de un movimiento de vaivén cuyo resultado es un espacio de entrecruzamiento: la nouvelle.

Por tratarse del nivel más abstraído de la materialidad del texto y, por tanto, del mundo de los personajes, las coordenadas genéricas no se prestan al análisis de la pulsión de extrañamiento más allá de dos elementos: la búsqueda del extrañamiento como efecto en el lector a través de la apertura, donde la generación de un espacio equivale a la irrupción del objeto *a*, o bien del movimiento pulsional escenificado en la práctica de escritura: una necesidad de balanceo entre dos puntos —un género y otro, un sujeto y un objeto, lo propio y lo ajeno— para mantener una tensión que logre conjugarlos frente a una tercera instancia bordeada por el movimiento. Sin embargo, es claro que el cuestionamiento de las categorías genéricas se basa en un rechazo de la seguridad brindada por la tradición literaria en favor de una liberación extrañadora de la escritura que encuentra su fundamento en una visión de la realidad no como hecho dado sino como posibilidad poética.

La segunda de las coordenadas se relaciona con esta misma crítica de la tradición desde el uso del lenguaje. En este caso, se elabora un rechazo del uso científico o enunciativo que constituye la forma y el estilo literario en oposición con el uso poético. Para Genette, este uso enunciativo representa el criterio de literariedad diccional. Cortázar se enfrenta a la dicción, a la cual compara con una cárcel, por medio de un uso poético del lenguaje encarnado en el personaje excepcional de Johnny, el cual contrasta con Bruno al optar por una práctica metafórica que se desentiende de la noción de verdad sostenida por su biógrafo. Por tanto, el lenguaje y las acciones de Johnny exigen una participación más analógica que racional del lector en el mundo narrado.

Al mismo tiempo, la figura de Bruno se desdobra en un yo narrado y un yo narrador. El yo narrado implementa un efecto de realidad, principalmente a través de la onomástica de la ciudad, los personajes relacionados con la música y las grabaciones de Johnny, todo lo cual le brinda un marco de verosimilitud biográfica a los hechos y reflexiones de la narración. Por otra parte, el yo narrador se distancia de la postura realista del yo narrado e ironiza su oficio crítico y biográfico poniéndolo en un nivel inferior al del artista. De este modo, el vaivén entre dicción y ficción aparece también a lo interno de la figura de Bruno.

Lo anterior presenta su contraparte en un efecto de ficcionalidad logrado a través del permanente recurso al símil y la metáfora dentro de la nouvelle, dominantes en el discurso de Johnny pero también presentes en el de Bruno. Su manera de utilizar los tropos es antagónica: Bruno suele comparar a Johnny con animales o con elementos divinos, mientras que Johnny más bien establece relaciones de semejanza o igualdad entre la superrealidad que intuye y su vida cotidiana. En ambos casos se muestra una tendencia a atenuar la relación entre los dos elementos que componen cada tropo como una manera de señalar la ambigüedad de estas relaciones y la duda constante que experimentan los personajes frente a sus objetos en el discurso: Bruno frente a Johnny y Johnny frente a la realidad misma o el tiempo. Esto, a su vez, diferencia sus visiones del lenguaje y la realidad: Bruno ubica a Johnny dentro de una realidad que no es problemática, donde Johnny es el problema mismo, mientras que el músico permanece extrañado frente a lo desconcertante de los niveles fundamentales de lo real.

Esta diferencia también divide la situación narrativa, pues el lector debe decidirse entre la aproximación realista de Bruno y la visión extrañada de Johnny. En esa dirección, el texto —al igual que muchos otros del autor— se mantiene inclasificable dentro de los límites de la crítica: no es ni un texto realista ni un texto fantástico. Su distanciamiento de ambas corrientes demuestra la insistencia de Cortázar en el proyecto poético antirrealista y antiliterario que planteó desde *Teoría del túnel*.

Las coordenadas del espacio literario muestran el funcionamiento semántico y estructural del vaivén por medio de los niveles paratextuales, intertextuales e intratextuales. Los dos paratextos iniciales sitúan inmeditamente los pares semánticos que dominan el texto: el título condensa una relación de oposición entre la guerra y el juego también presente en el título de la colección y en otras obras del mismo autor. La guerra y el juego comparten la búsqueda de un espacio utópico, representado en este caso por el cielo; sin embargo, difieren notablemente en sus medios. Para Johnny Carter, este espacio utópico debe inventarse en la tierra, por lo cual recurre al juego de la música como arma principal y se enfrenta con el discurso cristiano que lo busca en un espacio supraterráneo.

Convertida a la vez en juego y guerra, la persecución de un espacio y un tiempo plásticos plantea una dinámica particular con el término freudiano *Trieb*, traducido inicialmente como instinto y posteriormente como pulsión. Lo que distingue a la pulsión del instinto es su estructuración por medio del significante, razón por la cual Johnny recurre al lenguaje musical y a la intuición como medios de acceso a un espacio

trascendental, pues en el lenguaje ordinario y la percepción racional siempre queda un resto inaprehensible ante el cual finalmente se mantiene sometido.

El paratexto siguiente, uno de los tres epígrafes, establece el texto como homenaje de un músico del cual solamente se muestran las iniciales. Este personaje velado es Charlie Parker, muerto en 1955. Seguidamente aparece un epígrafe del *Apocalipsis*: “Sé fiel hasta la muerte”, que atrae la atención ahora sobre el sentido de revelación de la palabra griega y, de nuevo, sobre la muerte, característica del lugar. Como la memoria, la revelación procura contrarrestar el efecto del tiempo en relación con la muerte. Sin embargo, una vez más, la revelación de Johnny será una inversión del discurso de lo sagrado, no solamente religioso sino literario (el discurso de la tradición).

Esta última inversión tiene lugar en el tercer epígrafe: las primeras palabras de un poema de Dylan Thomas que, estructurado como una oración, pide resguardo en una guerra ante los críticos, los poetas y ante Dios mismo, es decir, contra la amenaza de la verdad, del sentido o del Ser. Es importante recordar que la acción amenazante de revelar algo oculto es también propia del movimiento de lo *unheimlich*, análogo al del extrañamiento. En estos niveles, la revelación del músico implica un movimiento de apertura del espacio y del sentido a través del juego, mientras que su oposición a la axiología cristiana lo emparenta también con el mito fáustico.

De manera similar, el nivel intratextual muestra el extrañamiento como un movimiento del personaje desde la intimidad de lo propio hasta la extimidad de lo ajeno, ambos visibles en su interpretación del tiempo. A nivel simbólico, este desplazamiento

recurre a la misma estructura descendente del *Apocalipsis*, mientras que a nivel narrativo presenta los mismos lugares del relato de viajes: la despedida de lo propio —la casa materna, la tradición, la costumbre— por medio de la música, la culminación del viaje en la grabación de *Amorous*, la llegada en la muerte de Bee y, finalmente, el regreso de Johnny a Nueva York que acarrea su propia muerte. A nivel semántico se puede agregar un juego permanente de enmascaramiento de los personajes, especialmente de Johnny, pues su auténtico ser permanece oculto durante todo el relato: por momentos lo esconde la voz de Bruno y en otros su propia voz lo asemeja a un farsante; entre tanto, él reniega de la imagen que se le construye y, antes de morir, repite la plegaria de Thomas: O make me a mask.

Estas coordenadas combinan tres movimientos distintos: la línea, el vaivén y el círculo. No obstante, los tres movimientos tienen implicaciones similares: el ocultamiento de la “verdadera cara” del personaje, su retorno a lo propio y su muerte. En otras palabras, convergen en la negación final del deseo trascendente de un espacio utópico que, sin embargo, moldea al personaje como un ser excepcional. En este sentido, el extrañamiento de Johnny Carter es análogo a la locura de Don Quijote: ambas condiciones revelan una trama ficcional inventada por los personajes para sostener valores opuestos a su tradición cultural, filosófica y artística.

Las coordenadas cartográficas imponen otra forma de salida hacia lo abierto, comenzando el relato en la interioridad de una pieza oscura que invoca la enfermedad y la muerte, pero que con el movimiento del personaje se va desplazando progresivamente

a otros lugares cerrados hasta que finalmente salen al gran espacio de la ciudad. Entre los demás lugares destacan la casa paterna, marcada por la violencia, la pobreza y la religiosidad; la sala de grabación, lugar de la artificialidad y la convención; los hospitales, regidos por la racionalización y la certeza; por último, el café, donde Johnny se burla de la magnanimidad del crítico. Cada uno de estos lugares se puede asociar con macrorrelatos como los de la religión, la ciencia y el progreso.

Todos estos lugares cerrados son propios de la ciudad, permanentemente en crisis, y se vinculan de diferentes formas con la muerte, sintetizada bajo la alucinación de las urnas, dentro de las cuales Johnny no encuentra un lugar para su propio cuerpo. La angustia de estas y otras imágenes hacen que el saxofonista intente abrir los lugares a través de juegos como la sexualidad, la música, las drogas o la llana imaginación. En su lugar sobreviene la muerte de su hija. Después de esto, que suscita su última crisis, y en medio de una caminata por la ciudad, Johnny comienza su alegato contra la figura de un salvador que es, precisamente, la imagen que Bruno le impone en su biografía. Para Johnny el espacio utópico no vale como producto de la voluntad de un ser superior sino solamente por su articulación con el deseo y las acciones que el sujeto lleva a cabo para alcanzarlo. Así acaba un viaje que, por un lado, fracasa en conseguir su objeto utópico y, por otro, lo encuentra en el deseo mismo.

Este elemento se amplía con el análisis de las coordenadas socioculturales, a partir de las cuales se desarrolla un debate sobre la visión del otro que prevalece en el discurso de los personajes principales. Inicialmente, desde su postura amistosa, Johnny

rechaza la imagen de Dios por considerarla una máscara del conformismo cotidiano de Bruno, representante de la lógica pequeñoburguesa europea. De este modo, su ética de contrastes soslaya de antemano una crítica de clase contra Bruno, quien se conforma con el estado habitual de las cosas bajo un pragmatismo más bien cínico.

Bruno, por su parte, complementa el trabajo de cristianización de Johnny ya efectuado en el texto desde las iniciales del músico y la desnudez en que se encuentra durante la primera sección del relato. El crítico amplía esta construcción del personaje en un vaivén entre la asimilación y el distanciamiento, la búsqueda y el rechazo, el deseo y el asco, lo cual evidencia el rol significativo de Johnny en términos pulsionales. Primeramente elabora una descripción del saxofonista como una especie de líder profético revolucionario dentro de un campo musical con tintes políticos. Asimismo, le diseña una imagen de mártir frente las personas que lo rodean aprovechándose de su amistad y su talento.

Lo anterior precede a otra serie de referencias a Johnny tendientes a divinizarlo, especialmente en comparación con ángeles. No obstante, Bruno también oscila entre este imaginario divino y una degradación del músico a través de dos procedimientos racistas: uno de animalización y otro de infantilización. El primero retrata a Johnny como un animal en proceso de domesticación, un chimpancé que quiere aprender a leer. Es por ello que el instinto sexual juega un papel fundamental como agente liberador en la poética cortazariana. El segundo mecanismo deslegitima sus apreciaciones y lo despoja

de la palabra con el pretexto de una falta de inteligencia causada por el dominio de lo emocional sobre su —supuestamente— pobre racionalidad.

Así, el texto opone dos visiones del otro. En primera instancia, una visión aburguesada, etnocéntrica y racista de Bruno que no supera el nivel praxeológico del cual habla Todorov, el que después de mirar al otro solamente a partir de valoraciones morales encuentra un límite en su asimilación a los propios valores. Siguiendo el modelo del viaje, se trataría de una visión circular. En contraste, la visión de Johnny no se desarrolla con el mismo nivel de detalle, pero se opone evidentemente a la de Bruno: lo trata como a un amigo, confía en él y lo acepta, a pesar de que rechaza sus argumentos. Johnny procura participar de la perspectiva del otro, pues no encuentra la misma estabilidad en lo propio que da lugar al movimiento circular. Su desconfianza en los espejos lo impulsa una vez más hacia la figura del vaivén.

El estudio de las coordenadas temporales muestra el contraste entre un lugar del tiempo y un tiempo espacial: el tiempo propio y el tiempo del viaje. El lugar del tiempo se caracteriza por la reafirmación de la temporalidad tradicional: computable, numérica, racionalizada, progresiva. El tiempo espacial se forma mediante el entrecruzamiento de un tiempo particular del viaje y los desplazamientos en el tiempo tradicional que este hace posibles.

El tiempo propio, constituido históricamente, representa un pasado a la vez traumático e idílico para Johnny, pero también toma un aspecto amenazante en el contexto de la posguerra, dominado militarmente por su país de origen. Esta amenaza es

mantenida en el texto por los semas de la guerra y por la generación de un ambiente apocalíptico frente al cual Johnny responde por medio de una música que actúa como “una explosión fría y silenciosa”. En otras palabras, Johnny Carter es representado como un artista en guerra con su tiempo, que es un tiempo de muerte tal y como se elabora también desde el espacio literario.

Adicionalmente, el tiempo del viaje parte de la relación Carter-Cortázar para colocar lo otro —en este caso, Europa— como una fuente válida de conocimiento sobre lo propio, tanto en un nivel interior al sujeto como en su relación con la colectividad, pues ambos efectúan un viaje que pretende no solamente servir para la consagración artística sino también para el descubrimiento de un sí mismo desde la participación en la experiencia de la alteridad. Para Cortázar acarrea el reconocimiento del destino latinoamericano que vio en la Revolución Cubana, mientras que Johnny intenta avanzar hacia otro destino humano desde la noción dinámica del tiempo que elabora a través de su música.

Durante su viaje, el lugar del tiempo propio contrasta con el tiempo plástico que Johnny consigue vislumbrar por medio de la música, un tiempo sincrónico que de lograr mantenerse cotidianamente haría posible una expansión del tiempo en la vida de las personas. Dentro del espacio de este tiempo móvil, Johnny pone en suspenso el tiempo tradicional y se transporta a diferentes momentos significativos de su vida. Sin embargo, su vivencia no es comprendida ni experimentada por los demás, por lo cual la gira resulta fallida y precipita su pronto regreso a Nueva York.

Por último, las coordenadas psíquicas exponen las diferencias entre Johnny y Bruno a partir de la dinámica analítica de su relación, donde cada uno puede leerse como analista del otro: Johnny penetra en el deseo de Bruno desde su práctica de escritura mientras que Bruno lo hace escuchando a Johnny en sus momentos de crisis.

Como agente dominante de la narración, Bruno enfrenta siempre un enigma sobre Johnny, que para él hace las veces de objeto *a*. Mientras resuelve cada uno de estos problemas, elabora un discurso sobre su objeto que deja ver parte de su contenido inconsciente, del cual el músico es pieza clave como portador de un saber otro reprimido por Bruno. Para esto, el biógrafo se vale de un principio de realidad que justifica su dominio de la palabra, así como la censura moral y las acusaciones de falsedad y alienación que hace recaer sobre Johnny. Todo ello, a la vez, esconde sus intereses económicos, pero no evita que el músico provoque en él un sentimiento de falta que lo lleva al mismo tiempo a la angustia y a un deseo de que Johnny muera. De este modo, la pulsión de Bruno no tiende a su extrañamiento sino a su autoconservación.

En contraste, Johnny se rige bajo un principio metafórico que llena de imágenes su discurso. Estas imágenes oscilan entre el recuerdo, el sueño, la ensoñación diurna y la alucinación. No obstante, la metáfora fundamental para el deseo de Johnny se relaciona con su olvido: Johnny olvida su saxo porque este representa su objeto en constante pérdida: el tiempo, y con el tiempo el propio ser. Más adelante lo metaforiza de diferentes maneras, todas ligadas al movimiento como condición de su espacialidad: el

métro, representante de lo subterráneo, un ascensor que apunta a lo celeste y una valija interminable para moverse entre estos mundos.

La valija, además, incorpora el problema de la autenticidad: para Johnny el traje representa su pasado, el tiempo propio o, en suma, el lugar. El truco de la valija le permite cambiar infinitamente de trajes, es decir, metaforizarse, tomar otras formas o, siguiendo el principio de Keats, participar de otras “esencias”, tal como le ocurre al vestido de Lan en su recuerdo. Las metáforas que constituyen su fantasma, a diferencia de lo que ocurre con Bruno, mezclan todos los sentidos, de modo que no rige en él una sola parte del cuerpo. Su pulsión de extrañamiento es constituida, entonces, por un principio metafórico que lo mantiene como un ser polimorfo.

En síntesis, el estudio de las siete coordenadas permite dar forma al concepto de extrañamiento desde una multiplicidad de ángulos que se integran en las tres dimensiones planteadas desde el inicio. Así, se pueden plantear siete representaciones del lugar: el género, la forma, los espacios cerrados, el yo, el tiempo propio, el conformismo, la muerte. Podría afirmarse que estos lugares se mantienen cohesionados por sus fuerzas propias: el efecto de realidad, la alienación física y social, la autoconservación y la represión del otro, el sentido de la guerra, la racionalización del tiempo.

No obstante, siempre surge una fuerza opuesta que los pone en crisis al crear una tensión entre el lugar y el espacio a través de la oposición de lo propio y lo ajeno, expresada bajo el movimiento del vaivén, es decir, de un desplazamiento del sujeto hacia

lo ajeno que retorna con un saber sobre lo propio. En el vaivén, por tanto, lo propio no desaparece, sino que entra en un juego de intercambios y superposiciones con lo ajeno. Lo propio desaparece únicamente en la línea, que es el movimiento de la trascendencia, pero la línea convierte su destino, una vez más, en lugar. El extrañamiento, sin embargo, debe permanecer en el vaivén para asegurar la movilidad fundadora del espacio. Para ello hace de la falta su condición básica e intenta producirla en todos los niveles del relato, así como en la experiencia del lector, que es su fin último.

Podría afirmarse entonces que, como sistema de oposiciones, el lugar es un lenguaje, y por ello resulta siempre arbitrario. Lo propio, que es su elemento, se revela una y otra vez como máscara. La posibilidad de ponerlo en crisis a través de las diferentes formas del extrañamiento esconde una clave ética que se basa en un sustrato filosófico. Así, cualquier realidad e identidad es una máscara y la responsabilidad más inminente del ser humano consiste en tomar conciencia de esa limitación fundamental, aceptando la necesidad de transformarse constantemente en el movimiento y la metaforización de lo propio.

De esta manera, la poética cortazariana hace del extrañamiento un núcleo desde el cual logra mantener su simetría y la coherencia interna de un proyecto que atraviesa dimensiones múltiples amparado en la apertura de lo poético, cuya práctica escritural no solo rompe las barreras genéricas sino que aporta una perspectiva ética de relación con lo y el otro, una visión política, una postura epistemológica y una interpretación metafísica. Esta pluralidad de códigos muestra la complejidad y las implicaciones de un

fenómeno literario transgenérico, transareal y transcultural. Asimismo, es posible definir esta poética como una práctica generadora de espacios y movi­lidades a través de la dinamización de los diferentes lugares de lo propio, con el dominio del vaivén o *swing* impulsado por la fuerza del extrañamiento. Esta poética se suma a una crítica de la subjetividad moderna dominada por la racionalidad y prefigura algunos elementos importantes de lo que hoy en día se conoce como literatura global o literatura sin residencia fija.

La carencia de esta explicación integradora de la poética de Cortázar ha sido causada por un tratamiento fragmentado e impreciso de sus textos, asimilados a otros proyectos en los cuales no tuvo interés en inscribirse ni llegó a desempeñar un rol protagónico. Igualmente, la noción de continuidad en su poética combate también un mito alimentado por el mismo autor: el mito de los dos Cortázar, uno en Argentina, que consideraba que “la realidad debía acabar en un libro”, y otro en Francia, convencido ahora de que “un libro debería acabar en la realidad”. La lectura atenta de sus textos demuestra que su compromiso tomó diferentes formas, pero mantuvo su contenido a lo largo de los años. Su rasgo característico, como se ha dicho ya, es el extrañamiento como falta, la conciencia de la falta e incluso su deseo mismo traducido en una sospecha permanente sobre las estructuras indisolubles del lugar o, si se quiere, del poder que lo conforma. Esta forma de entenderlo permite a su vez revalorar el papel político de Cortázar, cuya interpretación ha pesado sobre un gran número de sus críticos, quienes lo acusaron de mistificación, falta de compromiso y abandono de lo propio latinoamericano. La historia ha demostrado que sus reservas eran válidas, y parte de esto

explica la vigencia de sus textos frente a aquellos escritos por muchos de sus compañeros de generación.

Finalmente, una reorganización del conocimiento a lo interno y externo del texto bajo el signo del movimiento tiene la ventaja de evitar la detención de los sentidos a través de lecturas reduccionistas, unívocas y finales, como ha sido el caso con muchos autores ahora canonizados al igual que el argentino. En consecuencia, esta nueva circulación de sentidos favorece el cuestionamiento de las lecturas que han dominado en el campo de la crítica y la apreciación de nuevas aristas tanto de los textos particulares como de la obra en general.

VI. Referencias

Bibliografía

- Aguilar, Alma Rosa. (2005). Juegos referenciales y configuraciones espaciales en el universo cortazariano: «Ahí pero dónde, cómo». *Letras*, 2 (38), 49-73.
- Aínsa, Fernando. (julio-diciembre, 1973). Las dos orillas de Julio Cortázar. *Revista Iberoamericana*. XXXIX (84-85), 425-456.
- Aínsa, Fernando. (1985). América y Europa: las dos orillas de la identidad en la obra de Julio Cortázar. Significación del viaje iniciático. *Inti: revista de literatura hispánica*, 22. Consultado el 16 de octubre de 2014 en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/7/>
- Aínsa, Fernando. (2003). *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza: Presas Universitarias de Zaragoza.
- Alazraki, Jaime. (1990). ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, 19 (2), 21-33.
- Alazraki, Jaime. (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- Alazraki, Jaime. (1994). Prefacio. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (pp.7-11). España: Anthropos.
- Alazraki, Jaime. (1994). Cuento: introducción. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (pp.57-74). España: Anthropos.

- Alazraki, Jaime. (1994). Imaginación e historia en Julio Cortázar. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (pp.299-322). España: Anthropos.
- Alazraki, Jaime. (1994). La postmodernidad de Julio Cortázar. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (pp.353-365). España: Anthropos.
- Amorós, Andrés. (2007). Introducción. En Cortázar, Julio. *Rayuela* (pp.15-88). España: Ediciones Cátedra.
- Barthes, Roland. (1972). El efecto de realidad. *Lo verosímil* (pp.95-101). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, Roland. (1987). *El placer del texto. Lección Inaugural*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. (1994). De la obra al texto. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (pp.64-102). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Barthes, Roland. (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. (2005). *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borello, Rodolfo. (1980). Charlie Parker: «El perseguidor». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (38), 573-594.
- Bratosevich, Nicolás. (1975). Técnicas de la rebeldía en Julio Cortázar. *Julio Cortázar. Antología* (pp.16-79). Barcelona: Edhasa.
- Carbajal, Eduardo; D'Angelo, Rinty & Marchili, Alberto. (1986). *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Carmosino, Roger. (1986). Formas de manifestación de la otredad en la cuentística cortazariana. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar* (pp.137-150). Vol I. Madrid: Editorial Fundamentos.

- Cavallari, Hector Mario & García, Graciela. (1996). Escritura y desfeticización: en torno a "El perseguidor" de Julio Cortázar. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 22 (43-44), 267-277.
- Certeau, Michel de. (2000). Relatos de espacio. *La invención de lo cotidiano* (pp.127-142). México: Universidad Iberoamericana.
- Cervera, Vicente. (1992). Una poética del espacio en Buenos Aires. *Anales de literatura hispanoamericana*, 21, 345-355.
- Chiarini, Paolo. (1994). *Bertolt Brecht*. Barcelona: Nexos.
- Consentino, Juan. (1999). La estructura del aparato psíquico: el tiempo de la excitación. *Construcciones de los conceptos freudianos I* (pp.135-156). Buenos Aires: Manantial.
- Corbatta, Jorgelina. (1986). El tema del viaje en tres textos de Julio Cortázar: «Los Premios», «La autopista del sur» y «Los astronautas de la cosmopista». *Revista de Lingüística y Literatura*, 7 (9), 15-29.
- Cortázar, Julio. (1970). *Los reyes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio. (1971). Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (pp.38-77). México: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio. (1973). Algunos aspectos del cuento. En Ortega, Julio (Ed.). *La casilla de los Morelli* (pp.133-152). Barcelona: Tusquets.
- Cortázar, Julio. (1993). *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio. (1994). *Salvo el crepúsculo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Cortázar, Julio. (1994). Teoría del túnel. En Yurkiévich, Saúl (Ed.). *Obra Crítica I* (pp. 15-56). México: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. (1994). Notas sobre la novela contemporánea. En Yurkiévich, Saúl (Ed.). *Obra Crítica II* (pp.84-89). México: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. (1994). Situación de la novela. En Yurkiévich, Saúl (Ed.). *Obra Crítica II* (pp.117-133). México: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. (1994). Para una poética. En Yurkiévich, Saúl (Ed.). *Obra Crítica II* (pp. 143-155). México: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. (1996). Carta del camaleón. *Imagen de John Keats* (pp. 490-498). México: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. (2007). *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cortázar, Julio. (2011). Del sentimiento de no estar del todo. *La vuelta al día en ochenta mundos* (pp.32-42). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio. (2011). El sentimiento de lo fantástico. *La vuelta al día en ochenta mundos* (pp.68-76). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio. (2011). Vida de Edgar Allan Poe. En Poe, Edgar Allan. *Cuentos I*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cortázar, Julio. (2011). *Cuentos completos 1*. México: Punto de lectura.
- Cortázar, Julio. (2011). *Cuentos completos 2*. México: Punto de lectura.
- Cortázar, Julio. (2011). *Cuentos completos 3*. México: Punto de lectura.
- Cortázar, Julio. (2014). *Las armas secretas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Cortázar, Julio. (2014). Del cuento breve y sus alrededores. *Último round* (Tomo 1, pp.59-82). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio. (2014). Cristal con una rosa dentro. *Último round* (Tomo 2, pp.128-129). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio. (2014). Acerca de la situación del intelectual latinoamericano. *Último round* (Tomo 2, pp.265-280). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (2002). Lo liso y lo estriado. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 483-509). España: Pre-Textos.
- Delgado, Leonel. (2015). Julio Cortázar, viajero en el trópico: promesa vanguardista y cultura transnacional frente al proyecto político sandinista. *Cuadernos de Literatura*, XIX (37), 83-101.
- Derrida, Jacques. (2003). *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. México: Siglo XXI.
- Dirscherl, Klaus. (otoño-primavera, 1985). De la crisis del individuo a la búsqueda de una identidad múltiple en *Rayuela*. *Inti: revista de literatura hispánica*, (22). Consultado el 6 de noviembre de 2014 en <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/11>
- Ducrot, Oswald & Todorov, Tzvetan. (1985). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- Ette, Ottmar. (2008). *Literatura en movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ette, Ottmar. (2009). *Del macrocosmos al microrrelato*. Guatemala: F&G editores.

- Ette, Ottmar. (2010). Literature as Knowledge for Living, Literary Studies as Science for Living. *Publications of the Modern Language Association of America*, 125 (4), 977-993.
- Evans, Dylan. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Argentina: Paidós.
- Fernández, Héctor. (2008). La crítica de Nietzsche contra Occidente en *Rayuela* de Julio Cortázar. *Veritas*, III (18), 97-126.
- Ferré, Rosario. (1987). *La filiación romántica en los cuentos de Julio Cortázar*. Tesis doctoral. University of Maryland College Park.
- Fiddian, Robin William. (1985). Religious Symbolism and the Ideological Critique in “El perseguidor” by Julio Cortázar. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9 (2), 149-163.
- Figuerosa, Cristo & Valderrama, Carmen. (1984). Rayuela o el ser en la novela. *Universitas humanística*, 13 (22), 23-48.
- Filer, Malva. (1986). Spatial and temporal representation in the late fiction of Julio Cortázar. *Centennial review of arts and science*, 30 (2), 260-268.
- Fordham, John. (24 de setiembre de 2009). 50 great moments in jazz: Charlie Parker teams up with Ross Russell. *The Guardian*. Recuperado de: <http://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/sep/24/jazz-charlie-parker-ross-russell>
- Foucault, Michel. (1997). *Historia de la locura en la época clásica*. Tomos I y II. España: Fondo de Cultura Económica.

- Franco, Jean. (1975). *Introducción a la literatura hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- Freud, Sigmund. (1981). Lo siniestro. *Obras Completas*. (Tomo III, pp.2483-2505). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freyre, Maynor. (2012). En pos del perseguidor. En Popovic, Pol y Chávez, Fidel (Coord). *Julio Cortázar: perspectivas críticas: ensayos inéditos* (pp.265-290). México: Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- Gallego, Alejandro. (2011). *Cortázar, la sospecha de una realidad que se extiende*. Tesis para optar al título de Master en Literatura. Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.
- García Márquez, Gabriel. (2010). La soledad de América Latina. *Yo no vengo a decir un discurso* (pp.21-29). México: Random House Mondadori.
- García, George. (2006). *La posmodernidad y sus modernidades: una introducción*. San José: EUCR.
- García, Néstor. (1968). *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Genette, Gérard. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Editorial Lumen
- Genette, Gérard. (2001). *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gerónimo, Miriam di. (2000). Poética del cuento de Julio Cortázar. *Revista de literaturas modernas*, 30, 67-86.

- Gerónimo, Miriam di. (2005-2006). Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar. *Cuadernos del CILHA*, 7/8, 91-105.
- Goloboff, Mario. (2004). Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar. En Jitrik, Noe (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina* (pp.277-304). Vol. 9. Buenos Aires: Emecé.
- González, Eduardo. (julio-diciembre, 1973). Hacia Cortázar, a Partir de Borges. *Revista Iberoamericana*, XXXIX (84-85), 503-520.
- González, Ernesto. (1981). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- Grivel, Charles. (1992). *Fantastique-fiction*. París: PUF.
- Habermas, Jürgen. (1989). *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Tecnos.
- Habermas, Jürgen. (2000). Concepciones de la modernidad. Una mirada retrospectiva a dos tradiciones. *La constelación posnacional. Ensayos políticos* (pp.169-198). Barcelona: Paidós
- Hanns, Luiz. (2001). *Diccionario de términos alemanes de Freud*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen.
- Harss, Luis. (1981). Julio Cortázar o la cachetada metafísica. *Los nuestros*. México: Hermes/Sudamericana.
- Heidegger, Martin. (2009). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Ana María. (julio-diciembre, 1979). Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar. *Revista Iberoamericana*, XLV (108-109), 475-492.

- Hoyos, Camilo. (2010). *Imagen literaria de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta Rayuela de Julio Cortázar*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Hudde, Hinrich. (1986). El negro fausto del jazz. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar* (Vol II, pp.37-47). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Jackson, Rosie. (2001). Lo 'oculto' de la cultura. *Teorías de lo fantástico* (pp.141-152). Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Juan-Navarro, Santiago. (1992). Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar". *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XVI (2), 235-252.
- Kristeva, Julia. (1999). *Sentido y sinsentido de la rebeldía*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Lacan, Jacques. (2010). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Leal, Luis. (julio-diciembre, 1973). Situación de Julio Cortázar. *Revista Iberoamericana*, XXIX (84-85), 399-409.
- Leclerc, Ivor. (2004). *The Nature of Physical Existence*. New York: Routledge.
- Lima, Laila & Siqueira, Heloisa. (2012). O estranhamento cotidiano: uma leitura dos contos de Julio Cortázar. *Caderno Seminal Digital*, 17 (17), 46-52.
- Madera, Vilma. (1976). «Isla a mediodía», de Julio Cortázar. *Ceiba*, 5 (8), 53-61.
- Mahlendorff, Andrea. (2000). *Literarische Geographie Lateinamerikas*. Berlín: Tranvía.

- Maradei, Guadalupe. (2013). Metamorfosis del espacio urbano y proyecto creador en dos relatos de Julio Cortázar. *Question*, 1 (37), 109-123.
- Marco, Joaquín. (1987). *Literatura Hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*. Madrid: Espasa Calpe.
- Martín, Pablo. (2004). Julio Cortázar y la literatura potencial. *La siega*, (4), 1-10.
- Menton, Seymour. (2002). *Caminata por la narrativa latinoamericana*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Mesa, Daniel. (2005). De la Casa (tomada) al café (Tortoni). Historia de los dos que se entendieron: Borges y Cortázar. *Variaciones Borges*, 19, 125-148.
- Mesa, Daniel. (2015). Para salir del centenario cortazariano (y llegar por fin a Julio Cortázar). *Iberoamericana*, XV (57), 193-204.
- Monballieu, Aagje. (2011). Bibliography Cortázar. Consultado el 26 de octubre de 2014 en: <http://www.philosophy.ugent.be/aagiemonballieu/file/4>
- Mora, Gabriela. (1987). Horacio Quiroga y Julio Cortázar: teóricos del cuento. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XI (3), 559-572.
- Mora, Carmen de. (1980). La fijación espacial en los relatos de Julio Cortázar. *Cuadernos hispanoamericanos*, (364-366), 342-353.
- Nandorfy, Martha. (2001). La literatura fantástica y la representación de la realidad. *Teorías de lo fantástico* (pp.243-261). Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Nasio, Juan David. (2007). *El placer de leer a Lacan. 1. El fantasma*. Buenos Aires: Gedisa Editorial.
- Nietzsche, Friedrich. (2010). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Edimat.

- Ovares, Flora & Rojas, Margarita. (1999). Espacios de tránsito en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar. *Letras*, 1 (31), 5-23.
- Oviedo, José Miguel. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Oviedo, José Miguel. (2006). The modern essay in Spanish America. En González Echevarría, Roberto y Pupo-Walker, Enrique (Eds). *The Cambridge History of Latin American Literature*, (vol. II, pp.365-424). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ortega, Julio (ed.). (1973). *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets.
- Paley, Martha. (julio-diciembre, 1973). Bibliografía de y sobre Julio Cortázar. *Revista Iberoamericana*, XXXIX (84-85), pp. 698-726.
- Peris Blanes, Jaume. (2011). El perseguidor, de Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37 (74), 71-92.
- Picón, Evelyn. (1975) *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos.
- Pinheiro, Roberto. (mayo-agosto, 2005). El concepto de inautenticidad en Heidegger y Cortázar. *Revista Letras*, (66), 111-126.
- Prada, Renato. (1977). *La autonomía literaria*. México: Universidad Veracruzana.
- Preminger, Alex (ed.). (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press.
- Quiroga, Horacio. (1987). *Cuentos escogidos*. San José, Costa Rica: Editorial Fernández Arce.

- Rama, Ángel. (1981). Julio Cortázar, constructor del futuro. *Texto crítico*, 7 (20), 14-23.
- Redondo, Nilda. (s.f.). El lugar y la patria en Julio Cortázar. *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de la Pampa*, (8), 167-192.
- Roas, David. (2001). La amenaza de lo fantástico. *Teorías de lo fantástico* (pp.7-44). Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Roas, David. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Ross Russell. Founder of Dial Records became Bird's Biographer. (2000). *The Last Post*. Recuperado de <http://www.jazzhouse.org/gone/lastpost2.php3?edit=951985219>
- Russell, Ross. (1996). *Bird lives! The Hard Life & Hard Times of Charlie (Yardbird) Parker*. Boston: Da Capo Press.
- Sabaj, Omar & Landea, Denisse. (2012). Descripción de las formas de justificación de los objetivos en artículos de investigación en español de seis áreas científicas. *Onomázein*, 1 (25), 315-344.
- Sánchez, Elizabeth. (2012). Formas jazzísticas en la narrativa de Cortázar. *Julio Cortázar: perspectivas críticas: ensayos inéditos* (pp.49-74). México: Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- Sarduy, Severo. (1999). El barroco y el neobarroco. *Obra completa* (Tomo II, pp.1385-1404). Madrid: ALLCA XX.
- Selnes, Gisle. (2005). Borges y Cortázar: ¿Laberinto de influencias o conversación infinita? *Variaciones Borges*, 20 (1), 59-86.

- Soifer, Miguelina. (1986). Cortázar, «Casa tomada»: casa desertada. *Letras*, (35), 173-184.
- Sopranzi, Michela. (2010). *Julio Cortázar: un escritor sistémico*. Tesis para aspirar al grado de Doctora en Filosofía. Universidad de Viena.
- Sosnowski, Saúl. (julio-diciembre, 1973). Los Ensayos de Julio Cortázar: Pasos Hacia su Poética. *Revista Iberoamericana*, XXIX (84-85), 658-666.
- Standish, Peter. (2001). *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Stassinou, Anton. (2007). *En busca del tiempo elástico. Una lectura de El perseguidor de Julio Cortázar*. Kandidatuppsats i spanska vid Institutionen för spanska, portugisiska och latinamerikastudier. Universidad de Estocolmo.
- Suárez-Galbán, Eugenio. (1986). Cortázar como negro: «El perseguidor». *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*. (Vol II, pp. 49-58). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Todorov, Tzvetan. (2003). *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Valéry, Paul. (1975). *Introducción a la poética*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.
- Verani, Hugo. (1979). Las máscaras de la nada. **Apocalipsis** de Dylan Thomas y **El perseguidor** de Julio Cortázar. *Cuadernos Americanos*, 227 (6), 234-247.
- Von Werder, Sophie. (2010). Espacios, desplazamientos y pérdidas en *Rayuela*. *Lingüística y literatura*, (58), 15-26.

Wittgenstein, Ludwig. (1965). A lecture on Ethics. *The Philosophical Review*, 74 (1), 3-12.

Yurkievich, Saúl. (julio-diciembre, 1973). Julio Cortázar: al Unísono y al Dísono. *Revista Iberoamericana*, XXIX (84-85), 411-424.

Discografía

Bird in Paris [Vinilo]. Reino Unido: Spotlite. (1949).

Filmografía

Lavolé, L. & Pragier, I. (Productores). Safaa Fathy. (Director). (1999). *D'ailleurs, Derrida*. (Documental). Francia: Gloria Films.

VII. Índice onomástico

- “
- “A un dios desconocido”, 193
 “Ahí pero dónde, cómo”, 62
 “Algunos aspectos del cuento”, 7, 101, 102, 104, 107
 “Apocalipsis de Solentiname”, 193
 “Axolotl”, 30, 60
 “Carta del camaleón”, 77
 “Cartas de mamá”, 60, 61
 “Casa tomada”, 31, 61, 174, 236
 “Casilla del camaleón”, 44
 “De la simetría interplanetaria”, 193
 “Decálogo del perfecto cuentista”, 107
 “Del cuento breve y sus alrededores”, 48, 75, 106, 109, 111
 “Del sentimiento de no estar del todo”, 5, 76
 “Diario para un cuento”, 101
 “El efecto de realidad”, 132
 “El Minotauro”, 29
 “El otro cielo”, 60
 “El perseguidor”, 31
 “El río”, 188
 “El sentimiento de lo fantástico”, 86
 “Final del juego”, 31
 “Historia”, 175
 “Instrucciones para dar cuerda al reloj”, 211
 “Klactoveesedstene”, 131
 “La amenaza de lo fantástico”, 6
 “La autopista del sur”, 31
 “La caída de la Casa de Usher”, 47
 “La caricia más profunda”, 23, 236
 “La casa de Asterión”, 28
 “La foto salió movida”, 23
 “La inmiscusión terrupta”, 105
 “La isla a mediodía”, 30, 60
 “La noche boca arriba”, 138
 “La noche bocarriba”, 23, 30, 60
 “La puerta condenada”, 23, 60, 175
 “La señorita Cora”, 31
 “Las armas secretas”, 31
 “Las babas del diablo”, 60
- “Las puertas del cielo”, 61
 “Lejana”, 60
 “Los limpiadores de estrellas”, 10
 “Los venenos”, 31
 “Lover Man”, 132
 “Manual de instrucciones”, 104, 105, 182, 183
 “Mudanza”, 175
 “No se culpe a nadie”, 31
 “Notas sobre la novela contemporánea”, 121
 “O make me a mask”, 65, 149, 232
 “On the Marriage of a Virgin”, 198
 “Para una poética”, 8, 46
 “Pérdida y recuperación del pelo”, 175
 “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj”, 211, 214
 “Psicopatología de la vida cotidiana”, 235
 “Recortes de prensa”, 31
 “Relato con un fondo de agua”, 188
 “Reunión”, 31
 “Situación de la novela”, 115
 “The Cage”, 170, 204
 “Todos los fuegos el fuego”, 60, 101, 138
 “Torito”, 31, 105
 “Vida de Edgar Allan Poe”, 177
- 6
- 62/Modelo para armar*, 56
- A
- Aguilar, Alma Rosa, 61, 62
 Aínsa, Fernando, 4, 12, 22, 56, 57, 59, 60, 62, 91, 92, 94, 146
 Alazraki, Jaime, 26, 29, 31, 34, 36, 54
Alguien que anda por ahí, 193
 Amorós, Andrés, 4, 25, 30, 140
Anales de Buenos Aires, 29
Apocalipsis, 65, 129, 149, 150, 155, 156, 168, 169, 177, 187, 231, 251, 252
 Aristóteles, 72, 118
 Armstrong, Louis, 131

B

Barthes, Roland, 42, 73, 120, 127, 128, 132, 147
 Baudelaire, Charles, 109
Bestiario, 27, 32, 54, 64
 Blakey, Art, 130
 Borello, Rodolfo, 68, 69, 133
 Borges, Jorge Luis, 27, 28, 29, 30, 34, 145
 Bratosevich, Nicolás, 5, 19, 51, 52, 54, 76
 Brecht, Bertolt, 76, 77
 Breton, Andre, 39
 Bruno, Giordano, 65

C

Calvino, Italo, 32
 Carpentier, Alejo, 92
Cartas de Relación, 201
 Carter, Benny, 114
 Castro, Fidel, 31
 Cavallari, Héctor y García, Graciela, 67, 227
 Cazón, Higinio, 203
 Certeau, Michel de, 12, 13, 82, 83, 92, 122, 147, 174, 244, 245
 Cocteau, Jean, 28
 Collazos, Óscar, 43, 140
 Cortés, Hernán, 201

D

Dalí, Salvador, 243
 Darwin, Charles, 65
 Davis, Miles, 131, 160, 190
 Defoe, Daniel, 10
Del macrocosmos al microrrelato, 73
 Delaunay, Charles, 131
 Delgado, Leonel, 62
 Denis, Julio (pseudónimo), 28
 Derrida, Jacques, 82
 Dickens, Charles, 28
 Dirscherl, Klaus, 4
Disolución de la persistencia de la memoria, 243
Doctor Fausto, 66, 153
 Duchamp, Marcel, 32
 Ducrot, Oswald, 72
 Ducrot, Oswald & Todorov, Tzvetan, 2

Dupré, Marcel, 131

E

Eckstine, Billy, 131
El Doctor Fausto, 63
El examen, 101
 Ette, Ottmar, 12, 13, 15, 17, 73, 74, 75, 80, 85, 92, 94, 95, 99, 106, 117, 118, 119, 121, 127, 128, 133, 135, 144, 157, 171, 173, 200, 208, 213, 215, 244, 245
 Ezeiza, Gabino, 203

F

Fantastique-fiction, 60
Fausto, 65, 154
 Feather, Leonard, 131
 Fernández Retamar, Roberto, 219
 Fernández, Héctor, 4
 Ferré, Rosario, 5
Ficción y dicción, 117
 Figuerosa, Cristo y Valderrama, Carmen, 4
 Filer, Malva, 61
Final del juego, 32, 156
 Flaubert, Gustave, 132
 Foucault, Michel, 73, 186
 Franco, Jean, 32
 Freud, Sigmund, 15, 83, 84, 87, 148, 230, 235, 236, 245
 Fuentes, Carlos, 140

G

García Canclini, Néstor, 5, 37, 38, 47, 53
 García Márquez, Gabriel, 139, 140
 García, George, 142
 Gavoty, Bernard, 131
 Genette, Gérard, 99, 117, 118, 145, 245
 Gerónimo, Miriam di, 27
 Gide, André, 10, 28, 29
 Gillespie, Dizzy, 131
 Goethe, Wolfgang von, 64, 154
 Goloboff, Mario, 4, 33, 34
 González Bermejo, Ernesto, 7
 González, Eduardo, 27
 Gorriti, Juana Manuela, 29
 Greimas, A.J., 110
 Greimas, Algirdas Julien, 60

Grivel, Charles, 60
Guevara, Ernesto "Che", 31, 69

H

Habermas, Jürgen, 126, 200
Haig, Al, 131
Hampton, Lionel, 131
Harss, Luis, 28
Heidegger, Martin, 83
Heráclito, 212
Hernández, Ana María, 44, 45, 46, 47, 48
Historias de cronopios y de famas, 9, 104, 182
Historias de cronopios y famas, 236
Hodeir, André, 131
Hodges, Johnny, 114
Holmberg, Eduardo Ladislao, 29
Hoyos, Camilo, 58
Hudde, Hinrich, 63, 64, 65, 66, 68, 153, 154
Humboldt, Alexander von, 117, 126

I

Imagen de John Keats, 11, 44, 46
Introducción a la literatura fantástica, 9
Ives, Charles, 131, 170, 176

J

Jackson, Mahalia, 131
Jackson, Rosie, 6
Jakobson, Roman, 118
Jarry, Alfred, 28, 52

K

Kant, Immanuel, 15
Keats, John, 28, 44, 45, 46, 48, 52, 65, 77, 78, 258
Koenigswarter, Pannonica von, 131, 162
Kristeva, Julia, 17, 144

L

L'arte dei rumori, 131
La casilla de los Morelli, 19
La otra orilla, 10, 193
La persistencia de la memoria, 243

La vuelta al día en ochenta mundos, 9, 44, 51, 101
Lacan, Jacques, 15, 87, 234, 236, 245
Las armas secretas, 20, 100, 146
Lawrence, D.H., 47
Leal, Luis, 32
Leclerc, Ivor, 81
Levin, Samuel, 110
Lewis, John, 131
Lezama Lima, José, 28
Libro de Manuel, 101, 179, 192
Lima, Laila & Siqueira, Heloisa, 31, 53, 54
Literatura en movimiento, 73, 106, 244
Los pasos perdidos, 92
Los premios, 56, 101
Los reyes, 27, 28, 32, 38, 56, 59, 145, 151, 183, 192, 236

M

Mallarmé, Stéphane, 220
Mann, Thomas, 28, 63, 64, 66, 153, 154
Maradei, Guadalupe, 62
Marco, Joaquín, 27
Marlowe, Christopher, 64, 154
Martín Sánchez, Pablo, 32
Mendizábal, Rosendo, 203
Menton, Seymour, 30, 31, 32
Mesa, Daniel, 27
Monk, Thelonious, 131, 162
Mora Valcárcel, Carmen de, 59, 175
Moretti, Franco, 113

N

Nandorfy, Martha, 6
Nasio, Juan David, 224
Nerval, Gérard de, 65
Nietzsche, Friedrich, 213
Noble, Ray, 131
Novalis, 65

O

Octaedro, 54
Ortega, Julio, 9, 16, 19, 55
Oulipo, 32, 34
Ovares, Flora & Rojas, Margarita, 4, 60, 81
Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, 70

Oviedo, José Miguel, 33, 42

P

Panassié, Hugues, 131
 Parker, Chan, 131
 Parker, Charlie, 68, 69, 105, 114, 131, 133,
 148, 149, 154, 185, 217, 218, 251
 Perec, Georges, 32
 Peris Blanes, Jaume, 69, 70
 Perón, Juan Domingo, 217, 219
Petits Poèmes en prose, 118
 Picón Garfield, Evelyn, 30, 33, 39, 41
 Picón, Evelyn, 49
 Pinheiro, Roberto, 4
 Poe, Edgar Allan, 10, 28, 44, 45, 47, 48,
 177
 Pozuelo Yvancos, José María, 110, 111
 Prada, Renato, 3
 Preminger, Alex, 2

Q

Queneau, Raymond, 32
 Quiroga, Horacio, 107

R

Ravel, Maurice, 130
Rayuela, 5, 9, 30, 36, 47, 55, 56, 58, 59, 62,
 92, 103, 106, 110, 112, 145, 146, 154,
 179, 182, 183, 188, 195, 203
 Redondo, Nilda, 61
 Reisner, Robert, 68
 Rimbaud, Arthur, 65
 Roas, David, 6, 8
 Russell, Bertrand, 213
 Russell, Ross, 68, 131, 132
 Russolo, Luigi, 131

S

Sabaj, O. y Landea, D., 2
Salvo el crepúsculo, 193
 Sarduy, Severo, 144, 145, 182
 Schlögel, Karl, 74
 Shklovski, Viktor, 10, 76

Solano, Silvia, 156
 Sopranzi, Michela, 31
 Sosnowski, Saúl, 41, 42, 43, 45, 48
 Standish, Peter, 5
 Stevenson, Robert Louis, 28
 Suárez-Galbán, Eugenio, 66, 67, 235
 Supervielle, Jules, 29

T

Tate, Allen, 47
 Taylor, Billy, 131
Teoría del túnel, 35, 52, 119, 250
Territorios, 101
The nature of physical existence, 81
Thesée, 29
 Thomas, Dylan, 65, 149, 151, 155, 168,
 171, 198, 214, 216, 226, 243, 251, 252
 Todorov, Tzvetan, 9, 54, 72, 201, 255
Todos los fuegos el fuego, 54

U

Último round, 48, 145
Un tal Lucas, 105
 Uslar Pietri, Arturo, 29

V

Valéry, Paul, 2, 118, 121
 Vargas Llosa, Mario, 140
 Verani, Hugo, 65, 66
 Vian, Boris, 154

W

Werder, Sophie von, 58
 Wilde, Eduardo, 29
 William Fiddian, Robin, 65, 68
 Wittgenstein, Ludwig, 89, 204
 Woodhouse, Richard, 44, 46

Y

Young, Lester, 131
 Yourcenar, Marguerite, 10
 Yurkievich, Saúl, 49, 50, 54