

Omar Espinosa Cisneros

EL CÓMPLICE,
EL PERSEGUIDOR

ARTE Y POÉTICA EN
JULIO CORTÁZAR



Ediciones de Medianoche
taberna libraria editores

46

Este libro se editó, en parte, gracias al apoyo de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas"



taberna librería editores

Primera edición, 2012

El cómplice, el perseguidor

Arte y poética en Julio Cortázar

© Omar Espinosa Cisneros

© Taberna Librería Editores

© Ediciones de Medianoche

Diseño de la colección Juan José Macías

Derechos reservados conforme la ley
ISBN: 978-607-9165-41-3

Taberna Librería Editores

Jazmín 106-A

Colonia Las Margaritas

98017, Zacatecas, Zacatecas.

tabernalibrariaeditores@gmail.com

Impreso y hecho en México

Omar Espinosa Cisneros

EL CÓMPLICE, EL PERSEGUIDOR

Arte y poética
en Julio Cortázar



Ediciones de Medianoche
taberna librería editores

46

*Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos.
Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta.
Me engañan y yo debo ser la mentira.
Me incendian y yo debo ser el infierno.
Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo.
Mi alimento es todas las cosas.
El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo.
Debo justificar lo que me hiere.
No importa mi ventura o mi desventura.
Soy el poeta.*

JORGE LUIS BORGES: *El cómplice*

PRÓLOGO

El ensayo que aquí comienza consiste en una fabulación teórica sobre la comprensión que Julio Cortázar tuvo del mundo, del hombre y de la palabra. Se trata de una aproximación hermenéutica a algunas de sus complicidades vitales y literarias, a algunas de sus obras (principalmente de juventud) en las que hizo explícitas sus nociones del arte; la poesía y la escritura, así como al antecedente que ellas representan para su *nouvelle* o cuento largo titulado *El perseguidor*.

El título: *El cómplice, el perseguidor. Arte y poética en Julio Cortázar* anuncia los tres aspectos de la obra de Cortázar que se tratan en el ensayo. El primer capítulo muestra la complicidad, la cercanía y la admiración que emparentaba a Cortázar con cuatro escritores rebeldes: Arthur Rimbaud, John Keats, Antonin Artaud y Friedrich Nietzsche. Se ha prestado especial atención a los ensayos críticos de juventud en que mostró empatía hacia Rimbaud, Keats y Artaud, tanto vital como artísticamente. En relación a Nietzsche, se ha mostrado la cercanía de Cortázar en lo que a la inocencia y a la contradicción se refiere. El segundo capítulo pretende acercarnos a una faceta de su escritura que ya no se limita a la crítica de ciertas obras, temas, autores y corrientes literarias, sino en la que él mismo tejió su propia comprensión sobre lo que es el arte, la escritura y la poesía. El tercer y último capítulo expone una interpretación filosófica y temática desde el propio y repetido tránsito por las palabras de los personajes del relato *El perseguidor*.

Mediante *El perseguidor*, Cortázar emprendía una búsqueda crítica y creativa, jazzística y poética que nos invita a sus lectores a la recreación continua del hombre y la realidad. En el relato, Cortázar arroja las preguntas: ¿qué es el tiempo? y ¿qué es el pensamiento?

También muestra los contrastantes modos de ser y habitar del artista, Johnny Carter, y del crítico de arte, Bruno. Según confesó el autor en una entrevista, mediante esta narración pretendía mostrar que las experiencias metafísicas no son exclusivas de gente con alto nivel intelectual, sino que afectan también a gente media, mediocre y de escasa sapiencia, como figuraba ser el cosmonauta Johnny Carter y como él se pensaba a sí mismo. La persecución de Johnny se parece a la suya. Tanto la música de Carter como la escritura de Cortázar buscan los pasajes que conducen desde lo físico hacia lo metafísico, desde el tiempo hacia lo eterno, desde lo habitual hacia el misterio extraordinario de las cosas.

Cortázar no fue cómplice exclusivo de los escritores que tratamos en el presente ensayo. Hemos escogido a éstos, y no a otros, para mostrar su complicidad personal hacia hombres románticos, surrealistas, y su cercanía hacia el modo en que un autor como Nietzsche piensa y vive, desde el arte. Cortázar, como los autores que se tratan en el primer capítulo, fue un perseguidor. Todo perseguidor es también siempre un perseguido, un afectado por su pasión singular. Ciertas sensaciones, ciertos extrañamientos y cierta falencia despertaron en Cortázar la afilada visión poética, muy distinta de la que es consciente y clara en razones. Quizás a ello se debió su variada escritura sobre el juego a tientas que conlleva el arte, así como sobre su predilección por la música, la escritura y la vida que corren el riesgo de improvisar. Hallaremos, a lo largo de este ensayo, la reiteración de la espontaneidad, del juego y del jazz como figuras centrales de su arte y poética.

INTRODUCCIÓN

Julio Cortázar fue un hombre que escribió poesía, teatro, cuento, novela, ensayo y textos caleidoscópicos e híbridos en los que mezcló los géneros instituidos. A él no le bastó con ser un crítico, un intelectual, un ser sapiente o racional. Tampoco se limitó a escribir literatura fantástica. Su arte siempre fue pensante y su crítica, creativa. Él, como otros hombres de sensibilidad contemporánea, quiso poner fin a la hegemonía de la razón y devolverles la oscura y lateral grandeza al mundo y a lo humano. Sus ensayos de juventud muestran agudas críticas contra el hiperracionalismo y tempranas complicidades hacia ciertos escritores marginales y excéntricos. Sus primeras obras publicadas fueron también un guiño a lo espontáneo, a lo irracional, a los románticos, a los surrealistas y a lo que Nietzsche ha llamado *lo dionisiaco*. Como veremos, Julio Cortázar se mantuvo fiel a sus intuiciones, desde su inicio literario, hasta el cenit de su obra. En *El perseguidor* parece reiterar la apuesta con una narrativa viva y vivaz, que relata la historia de un músico bastante cercano al modelo del artista romántico, a la visión suprarrealista del mundo, quien busca salir de sí y acceder a otro tiempo, a otra realidad más real que la habitual.

De cualquier manera, no era hacia una personalidad sufriente y desdichada a la que Cortázar se inclinaba. Johnny Carter no es Julio Cortázar, sino tan sólo uno más de sus engendros, de sus hijos fantásticos, nacido de la admiración y complicidad hacia hombres como Charlie Parker, Dylan Thomas, Friedrich Nietzsche o Friedrich Hölderlin, así como hacia aquellos artistas que han creído que lo automático del verbo y la fuerza de su espontáneo rayo han de ser emancipados del control racional.

El texto *Casilla de camaleón*, publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos* en 1967, comienza con una distinción entre aquellos que pretenden alcanzar una panoplia ideológica y estética (filósofos, reporteros, críticos y tesistas) y entre los artistas, quie-

nes no están interesados en poseer ideas sistemáticas y no temen contradecirse. En este texto, Cortázar tenía clara su complicidad por la poesía y estaba dispuesto a defenderla en contra de los comisarios de la filosofía. Ahí escribió: «Todo comisario está pronto a ver en el poeta al maricón o al cocainómano o al irresponsable de turno, y lo más espantoso es que alguna vez hubo un comisario llamado Platón».¹

A diferencia de lo que sucede casi siempre en la escritura estrictamente filosófica (el sistema, la razón suficiente, la no-contradicción), en la escritura poética sucede una extraña *persecución* en la que se es al mismo tiempo perseguidor y víctima. Acaso, para Cortázar, escribir poéticamente significaba corresponder, prestar oído al dictado espontáneo de las voces que nos hablan desde el oscuro sueño de los pulsos y la primitiva lucidez de los deseos. Acaso escribir poéticamente es devenir un heraldo, verter las palabras y las sentencias, hacerlas sonar y flotar agudas sobre una hoja en blanco. Desde su visión, en algo similar consistía la responsabilidad del poeta:

ese irresponsable por derecho propio, ese anarquista enamorado de un orden solar y jamás del nuevo orden o del slogan que hace marcar el paso a cinco o a setecientos millones de hombres en una parodia de orden.²

Julio Cortázar creía que todo es escritura y fábula, que el hombre participa activamente de la recreación del mundo cuando escribe espontáneamente sobre el mismo. Para él, era posible decirlo, escribirlo todo sin saberlo. Bastaba con dejarse llevar por la visión de las palabras y concederle su libertad al mismo todo, a lo excepcional, a la lateralidad patente, al «paralaje verdadero». Consideraba necesario reventar así todo ingenuo realismo y agrandar la vivencia que tenemos de las cosas.

Sin duda, nos referimos a un autor que estuvo siempre dispuesto a afirmar su «nostalgia del reino». Y sin embargo, no creemos que su gusto por lo romántico o lo surrealista sea ninguna ingenuidad. Cortázar no creía que lo extraordinario, lo misterioso,

lo suprarreal sean revelaciones que podamos desentrañar de una vez por todas exaltando alguna cosa a método o sistema. No hay recetas para romantizar el mundo, tampoco para alcanzar una realidad más real en él. La llave mágica no está a disposición de alguien, es la inconclusión y la sorpresa, el pasaje hacia la puerta que nos lleva a reiniciar el juego, el festejo, el tiempo musical e imaginario de la creación poética.

Puede ser que haya otro mundo dentro de éste, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos en la atrofia ni en la hipertrofia. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. (...) Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla.³

JULIO CORTÁZAR, EL CÓMPLICE

En estos tiempos, todavía hay en el mundo, en las escuelas, en los propios talleres, en la calle, en los seminarios y en los cuarteles, seres jóvenes, puros, que se niegan a doblegarse.

ANDRÉ BRETON

El corazón es humano en tanto en cuanto se rebela (eso quiere decir: ser un hombre es no inclinarse ante la ley).

GEORGES BATAILLE

Julio Cortázar no fue un niño ordinario.⁴ Una singular condición lo distinguía de sus compañeros del colegio. Los recuerdos de infancia que compartía el escritor en una carta de madurez eran una sensibilidad excesiva y una tristeza frecuente.⁵ La vida del joven Julio se encauzaría hacia la literatura, universo fascinante en el que muy pronto halló «su propia condición».⁶ La misma soledad distintiva del que escribe significa el comienzo de ciertas complicidades con hombres de otro tiempo. Recordemos que para escribir, como «para jugar y para querer se precisan por lo menos dos».⁷

La lectura nunca representó algo solemne para él. Al contrario, lo que desde niño impulsaba el hábito de nuestro futuro autor era el gusto por asomarse a la posibilidad de otros mundos. Michel de Montaigne, Maurice Leblanc, Edgar Allan Poe, Julio Verne y Jean Cocteau fueron sólo algunos de los autores que lo marcaron desde su infancia y juventud.⁸ El mismo autor recordaba haber sido un niño de inquietudes metafísicas y fantásticas.⁹ Desde joven halló en el asombro y la perplejidad una agitación fascinante que no se tradujo al deseo de saber, sino al de crear poéticamente. Del

asombro (sea una pasión, un sentimiento, un influjo o un sufrimiento), han nacido los mitos, la filosofía, y el arte de Cortázar.

Más que una voluntad de verdad, parece que en él moraba una voluntad de juego. No fue uno de esos escritores que se contentan con el *establishment*¹⁰ de los círculos literarios, y por sí mismo reconoció su actitud rebelde.¹¹

A mí no me bastaba que me dijeran que eso era una mesa, o que la palabra 'madre' era la palabra 'madre' y ahí se acababa todo. Al contrario, en el objeto 'mesa' y en la palabra 'madre' empezaba para mí un itinerario misterioso que a veces llegaba a franquear y en el que a veces me estrellaba... En suma: desde pequeño, mi relación con las palabras, con la escritura, no se diferencia de mi relación con el mundo en general. Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas tal como me son dadas.¹²

Julio Cortázar fue un lector-cómplice, pero también un co-autor de obras junto con algunos hombres que pretendían *recrear al hombre y al mundo*.¹³ Al igual que Sartre, Cortázar esperaba dos cosas del lector-activo: que colaborara con el autor en la creación de la obra y que el libro lo liberara de ciertos enajenamientos. Como hemos anticipado en la *Introducción*, algunos de los enajenamientos que le interesaba destruir a Cortázar eran el hiperracionalismo, y el ingenuo realismo que no permiten que el hombre perciba su verdadera grandeza ni la verdadera amplitud del mundo.

Las complicidades de Julio Cortázar que aquí nos ocupan están fundadas en la afinidad, el gusto y el respeto que le inspiraron las palabras de otros hombres. No creemos que Cortázar haya guardado exclusiva complicidad hacia los autores que aquí tratamos, sino que en ellos encontró algunos de los rasgos que más tarde lo inspirarían a crear uno de sus personajes más interesantes, Johnny Carter, artista sobre el que trata el relato *El perseguidor*.

Nos ocuparemos en el presente capítulo de revisar algunas complicidades de Julio Cortázar hacia ciertos *perseguidores* «entre románticos y surrealistas, esos hombres que siempre están buscando un "conocimiento poético", satisfacer una intuición de algo

que escapa de lo empírico».¹⁴ Revisaremos algunos pensamientos de Julio Cortázar sobre escritores *rebeldes y marginales*,¹⁵ como lo son Arthur Rimbaud, John Keats, Antonin Artaud y Friedrich Nietzsche.

En el primer apartado veremos que Cortázar consideró a Arthur Rimbaud el hombre que encarnaba el origen de la poesía moderna. Lo admiró por su poesía vital y lo llamó «el Ícaro de carne y hueso».

En el segundo apartado veremos que Cortázar simpatizó con el espíritu romántico, aunque nos enfocaremos en explorar su complicidad hacia su poeta romántico favorito: John Keats, quien, según le parecía, habló mejor que nadie de la condición que distingue al poeta. Cortázar prestó atención al modo inocente y libre en que Keats se acercó a los mitos griegos, con una inclinación hacia lo dionisiaco. Lo que más le cautivó de él fue su noción del «carácter poético» como falto de «un carácter». El poeta, para Keats, es un camaleón que toma «parte en la existencia del gorrión».

En el tercer apartado revisaremos la simpatía de Cortázar hacia el surrealismo. El hombre surrealista cree que existe *cierta realidad* y que su misión está en encontrarla. La cosmovisión surrealista parte del intento por alcanzar la videncia que Rimbaud atribuyó al poeta. Cortázar consideró al surrealismo el primer esfuerzo colectivo por concebir, aceptar y asumir «la empresa del hombre desde y con la Poesía». También veremos que consideraba a Antonin Artaud un ejemplo del surrealista «en el más alto y difícil grado de autenticidad».¹⁶

En el cuarto apartado veremos que Cortázar y Nietzsche coinciden ampliamente al defender el derecho a contradecirse y la especial inocencia que distinguen al poeta. Además, ambos afirmaron al arte como juego y consideraron que la literatura debía ser musical.¹⁷

S 1. ARTHUR RIMBAUD, EL ÍCARO DE CARNE Y HUESO

*¿La voz del pensamiento va más allá del sueño? Si
en el nacer es rauda, si su vida es tan corta ¿de dónde
de viene el Hombre?*

ARTHUR RIMBAUD

El primer autor sobre el que nos habla Julio Cortázar en un texto publicado es Arthur Rimbaud. En el ensayo publicado a sus veintisiete años bajo el seudónimo «Julio Denis» reconocía, desde la primera línea, a Rimbaud como punto de partida para «esta Poesía nuestra», refiriéndose a la poesía moderna. Además, según nos dice allí, muchos poetas españoles e hispanoamericanos «guardan en la mano izquierda el corazón sangrante de Rimbaud y escuchan su latido, aunque muchos no hayan abierto jamás la página primera de *Les Illuminations*».¹⁸

Julio Cortázar es uno de los escritores que han iniciado su oficio desde el horizonte que reconoce a Rimbaud como paradigma de la poesía moderna. Para Rimbaud, el poeta es un vidente, un mago que percibe más que la apariencia. Recordemos lo que en una carta dirigida a Paul Demeny escribió el francés:

El poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y sistemático desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas del amor, del sufrimiento, de la locura; busca en sí mismo, agota en sí mismo todos los venenos, para guardar de ello sólo las esencias. Inefable tortura que necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, en que se transforma, entre todos en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, ¡y el supremo Sabio! ¡Porque alcanza lo desconocido! ¡Porque ha cultivado su alma, ya rica, más rica que nadie! Llega a lo desconocido y aunque enloquecido, terminará por perder la inteligencia de sus

visiones. ¡Las habría tenido! Que estalle en su salto hacia las cosas inauditas e innominables: otros trabajadores vendrán, jemezarán por los horizontes donde él se ha desplomado!¹⁹

Tres años antes de la publicación del ensayo *Rimbaud*, Julio Cortázar había publicado en 1938 la colección de sonetos *Presencia* bajo el mismo seudónimo, y años más tarde diría al respecto que se trataba de poemas «muy mallarmeños y felizmente olvidados».²⁰ El trance de tres años supone una maduración para el joven Julio, quien en el ensayo *Rimbaud* contrastaba las obras de los dos franceses. En palabras del mismo Julio:

Ocurre que Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre. Su problema no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debía constituir las llaves.²¹

Julio Cortázar asumió como suya una empresa vital antes que una literaria o artística, y a pesar de haber publicado tres años antes aquellos sonetos de declarada influencia mallarmeña, en el ensayo *Rimbaud* se volvió críticamente contra el rigor formal y la *arquitecturada* perfección.²² Estas virtudes ya no bastaban para un autor como él, quien diría que Mallarmé traicionaba lo vital y daba la espalda al mundo para buscar lo absoluto.²³

En un plano meramente formal, Jacques Rivière comentó la complejidad de construcción en la poesía de Rimbaud y dijo que ella era ejemplo de «una arquitectura sabia, tan sabia como la de Mallarmé» quien «utiliza en pleno los recursos del pensamiento y del idioma para acercarse al misterio de la Poesía».²⁴ Cortázar, por su parte, detectó un cierto *icarismo* en ambos autores pues, según su parecer, se habían elevado demasiado alto y la violencia súbita de su caída habría de ser proporcional. Los distinguió a partir de algunos de sus rasgos singulares y se inclinó jubilosamente por Rimbaud: «Él es el Ícaro de carne y hueso que se aplasta sobre las aguas y, salvado por una inercia de vida, quiere alejarse de lo que considera clausurado para siempre».²⁵ Según esta complicidad

de Cortázar hacia Rimbaud, no basta con una búsqueda estética si no involucra lo que hay de *vital* en nosotros. Mallarmé consideraba que la realidad debía culminar en el libro, y Cortázar fue perfilando su obra hacia la dirección contraria, la culminación del libro en la realidad.²⁶ Fue en un viaje a Cuba en el año 1961 cuando Cortázar, según sus propias palabras, salió de su contexto de pequeño burgués estetizante, para descubrir «lo que era América latina».²⁷ Cortázar, al igual que Rimbaud o los surrealistas, se preocupó por lo *vital* y por el mundo, a diferencia de Mallarmé, quien sólo se inquietaba por lo Ideal.²⁸ La toma de distancia con relación a Mallarmé, a quien consideraba un escritor «tradicional» o «vocacional»,²⁹ fue parte del tránsito que debía andar para desarrollarse como escritor. Quizá haya sido el refinado gusto por la pluma que raspa, por la escritura que se traza con sangre de hombre (filiación que emparenta también a Nietzsche), lo que llevó a Cortázar a preferir la historia de sangre que nos legó Rimbaud sobre la obra de su estimado Mallarmé.³⁰

Julio Cortázar nunca le perdió el respeto; pero tomó una distancia crítica respecto de Mallarmé. El compromiso de un hombre como Arthur Rimbaud con la vida lo conmovió y lo motivó a ensayar sobre él en tanto hito de la literatura moderna. En ese ensayo escribió: «La aventura de Rimbaud es un punto de partida para la desgarrada poesía de nuestro tiempo, que supera en conciencia de sí misma a cualquier momento de la historia espiritual».³¹

Rimbaud, como Cortázar, era «un hombre ansioso de vivir».³² Veremos que ciertos románticos, surrealistas o un cronopio tan singular como Friedrich Nietzsche experimentaron la misma ambición vital.

§ 2. EL ROMANTICISMO Y EL POETA COMO CAMALEÓN, SEGÚN JOHN KEATS

Dejemos vagar a la Fantasía a través del pensamiento extendido fuera de ella: abramos de par en par la puerta de esa jaula de la mente, ella saldrá hacia lo alto, como una flecha hacia las nubes.

JOHN KEATS

Cortázar dijo que en el Romanticismo hay una singular rebeldía que puede tomar dos vertientes: la blasfemia desesperada y la lucha a favor de una reforma social y espiritual. De cualquier manera, la *rebeldía* del Romanticismo no es un capricho, pues además de que «reivindica los derechos individuales del escritor y, por ende, al libro como expresión de una conciencia»,³³ nace de un instinto crítico y creativo. Para Cortázar no se trataba de resaltar un individualismo, sino de que los derechos individuales de cada escritor lleven en sí el brillo de la pluralidad, de la multiplicidad que, según Safranski, constituye la auténtica riqueza de *lo humano*.³⁴ En un afán por restituir el tesoro vital del hombre, tanto Rimbaud como el Romanticismo, y más tarde el Dadaísmo y el Surrealismo, se oponían a quienes intentaban imponer a la razón como criterio supremo de lo humano. Acaso lo verdaderamente humano, a diferencia de lo que ha pretendido el humanismo, es la pluralidad que aprecia lo sensible y lo intuitivo. Cortázar nos recuerda la palabra de Novalis: «No sólo la facultad de reflexión funda la teoría. Pensar, sentir, y contemplar hacen una sola cosa».³⁵ Esto significa que el pensar y las teorías requieren de los planos primordiales que a menudo han sido descuidados en Occidente, como son *el sensible* y *el intuitivo*. Según Safranski, fue Novalis mismo quien, anulando la distancia entre la vida y la literatura, dio la mejor definición de lo romántico: «En cuanto doy alto sentido a lo ordina-

rio, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia infinita a lo finito, con ello romantizo (*ich romanitisiere*).³⁶

En el significado del verbo romantizar (*romantisieren*) se hace evidente que el Romanticismo se refiere a una actitud ante el mundo que no puede ser simplemente superada como postura o escuela. Ella exige una alquímica acción en la cual lo extraordinario, lo desconocido y lo infinito de las cosas se hagan patentes, resurjan. Se trata de una visión del mundo que abre lugar a lo maravilloso, a lo fantástico y a lo poético que también fascinó a Cortázar. Según Scholz, la concepción poética de Cortázar se origina en los principios románticos de la exploración y del contacto mágico-mítico con la esencia de las cosas.³⁷ Cortázar compartió con el romanticismo el gusto por las zonas abisales del hombre, por lo irregular, lo excepcional y lo singular. También la esperanza que lo impulsaba a proseguir su viaje lo emparentaba con el espíritu del romántico: la creación de un nuevo hombre.

Herder, quien había compartido amistad y estudios con Kant, consideraba a la razón como un momento secundario de «lo vivo», y al referirse a ella como una «razón posterior» hacía evidente el privilegio concedido a la intuición que lo distinguía de su ex compañero de Königsberg.³⁸ El viaje del Romanticismo iniciado por Herder exploraría la *vía intuitiva* tras juzgar como insuficiente la vitalidad de «la razón abstracta». En su apuesta por restituir la *vía intuitiva* al hombre desde lo poético, Julio Cortázar se asemeja al espíritu romántico.

De los poetas del romanticismo, Julio Cortázar se interesa especialmente por John Keats. Según nos dice, el romántico inglés accedió a Grecia antigua (que Cortázar considera «la patria de los exiliados»³⁹) gozando inocente y plenamente de sus mitos, a los que se aproximó desde la dimensión dionisiaca. Esto marcaría, desde su interpretación, un contraste entre Keats y un poeta como Shelley, quien se ocupaba de los valores apolíneos por excelencia.⁴⁰ «Todos somos griegos» [*We are all Greeks*], decía Shelley, pero *ser griego* no significaba únicamente aquella «noble sencillez y silenciosa grandeza» en la que creía Winckelmann.⁴¹ Casi un siglo

antes de que Nietzsche hablara de la importancia de *lo dionisiaco* en la cultura griega, Schlegel nos avisaba que en ella había «un trasfondo extático, salvaje, cruel, y también pesimista».⁴²

Cortázar sabía que, además de John Keats, Friedrich Hölderlin encarnó un testimonio romántico incomparable de retorno a lo griego y una visión sin abstracción en la que dirigía una «obediencia identificación intuitiva».⁴³ Sería a partir de una dirección intuitiva semejante que, para John Keats, la espontaneidad y la exuberancia jugarían un papel fundamental en la poesía:

Pienso que la poesía debe sorprender por su espléndida exuberancia y no por sus singularidades; (...) Si la poesía no nace espontáneamente como las hojas nacen del árbol, es mejor que no nazca de ningún modo.⁴⁴

En perfecta adecuación al espíritu romántico, en una carta dirigida a Bailey y fechada el 22 de noviembre de 1817, escribió Keats que sus únicas certezas eran «la santidad de las afecciones del corazón» y «la verdad de la Imaginación»:

Lo que la Imaginación llama Belleza debe ser Verdad —sea que haya existido antes o no— pues tengo la misma idea de todas nuestras pasiones que del Amor: todas ellas son, en su forma sublime, creadoras de la esencial Belleza.⁴⁵

Para Keats no es la abstracción racional la que accede a la «Verdad», sino «la Imaginación» y su «Belleza». A ella son trasladadas las afecciones del mundo sobre nosotros en tanto sublimaciones. En el libre juego de lo imaginario sobreviene la intocable verdad de la belleza. La belleza ocuparía el lugar primordial en la poética de John Keats, quien eliminó el último peldaño de la progresión platónica.⁴⁶ A diferencia de Shelley, Wordsworth y Coleridge, a él no le interesaba la moral.⁴⁷

«Beauty is truth, truth beauty, —that is all
Ye know on earth, and all ye need to know».⁴⁸

[La belleza es verdad, verdadera belleza, —eso es todo
Lo que sabes en la tierra, y todo lo que necesitas saber.]

En otra carta que envió a su amigo Bailey y que, según Cortázar, merecería ser tan leída como la «Carta del vidente» [*Lettre du voyant*] de Rimbaud antes citada, Keats confiesa no haber esperado nunca otra felicidad que la del instante presente, a lo que añade: «si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte de su existencia y picoteo el suelo...»⁴⁹ El rasgo camaleónico del poeta consiste en poder salir de sí mismo, en acceder a lo que le inspira, en lanzarse a las cosas con su palabra y fundirse en ellas, hacia esa bella con-fusión de los agentes en que desaparece el yo, quien siendo todo y nada, se sabe el camuflaje de sí mismo. La dicha del presente evoca, reúne a los gorriones sin distinción. El recuerdo de los gorriones venideros y la expectativa de los que han pasado se encuentran en este y cada *ahora*. En otra carta dirigida a su amigo Richard Woodhouse, escribió John Keats:

En cuanto al carácter poético en sí... no tiene un yo, es todo y es nada; no tiene un carácter, goza con la luz y con la sombra, vive en lo que le gusta, sea horrible o hermoso, excelso o humilde, rico o pobre, mezquino o elevado.⁵⁰

La contradicción le concede al artista una irrupción eficaz en las cosas. Por su búsqueda incesante, la variación deviene necesaria. Esto contrasta con la búsqueda del filósofo, quien se preocupa por alcanzar la inmovilidad, los aspectos fijos, conceptuales y abstractos. Keats escribió en su carta:

Lo que choca al virtuoso filósofo deleita al poeta camaleón... Un poeta es lo menos poético de todo cuanto existe; como no tiene identidad continuamente tiende a encarnarse en otros cuerpos... El poeta no posee ningún atributo invariable; ciertamente es la menos poética de todas las criaturas de Dios.⁵¹

El hecho de que el mismo «no posee ningún atributo invariable», significa una falta de identidad, una falta de sujeto, de ese agente abstracto que tanto ha preocupado a la filosofía. El poeta es un hombre en movimiento, en éxtasis que se acopla al mundo sin las cadenas de una falsa identidad o patria. Cortázar añadió al respecto:

Instancias como las *Duinker Elegien* o *Piedra de sol* fracturan para siempre la falsa valla kantiana entre el término de nuestra piel espiritual y el gran cuerpo cósmico, la verdadera patria.⁵²

Julio Cortázar distinguió entre el acto racional y el acto poético. En el racional, un sujeto con prisa reduce las cosas a objetos, a «términos categorizables y petrificables» para llevar a cabo una «simplificación lógica» a la medida.⁵³ En este acto el hombre se comprende a sí mismo como escindido del mundo, hacia el cual guarda una obsesión hostil y temerosa. En el acto poético, por otra parte, el artista no habla desde su yo, no se defiende ni argumenta. En él reinan la enajenación, el encantamiento, la cosa cantada. El poeta ingresa en las entidades físicas o morales «cuya combustión lírica provocará el poema»⁵⁴ y se olvida de sí mismo por un instante. Lo que distingue al artista o al poeta del filósofo es su estar fuera de sí, en y desde otra cosa.

Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma, aprehenderla, el conocimiento poético se desinteresa considerablemente de los aspectos conceptuales y quitinizables⁵⁵ de la cosa y procede por irrupción, por asalto e ingreso afectivo en la cosa, lo que Keats llama sencillamente tomar parte en la existencia del gorrión y que después los alemanes llamarán *Einführung*,⁵⁶ que suena tan bonito en los tratados.⁵⁷

«Tomar parte en la existencia del gorrión» es salir de nosotros y situarnos en el lugar de aquello que inspira el canto. Y como bien sabía Keats, para ello es necesario socavar los muros y construir las vías de acceso por medio de una improvisación intuitiva y no

premeditada. El poeta es el camaleón que aparece y se camufla, el espectro móvil del paisaje, la grieta del mundo.

Los antiguos límites de la subjetividad y del mundo no parecen importar en tanto que la encarnación en lo otro nos es posible. Más próximo que una relación intersubjetiva u objetiva con los otros y las cosas, estar en el mundo implica un vínculo de escisión continua donde las fisuras son también pasajes.

§ 3. EL SURREALISMO ANTI Y EXTRALITERARIO DE ANTONIN ARTAUD

*Vivir no es otra cosa que arder en preguntas.
No concibo la obra al margen de la vida.*

ANTONIN ARTAUD

En 1948, Julio Cortázar publicó *Muerte de Antonin Artaud*, y al año siguiente publicaría *Un cadáver viviente e Irracionalismo y eficacia*, textos en los que hacía explícita su simpatía por el Surrealismo, especialmente por el de Artaud. Ya antes, en el ensayo de 1947 *La crisis del culto al libro*, había escrito sobre cómo el Surrealismo y el Romanticismo son empresas revitalizantes en la literatura moderna. Según decía entonces, el Dadaísmo y el Surrealismo respondían a una incomodidad del escritor de comienzos del siglo xx. Una fricción creciente entre el escritor y sus instrumentos literarios habría impulsado al dadaísmo hacia «una empresa de dislocación, de liquidación de *formas*» y a «ello seguiría el surrealismo como etapa de liquidación y destrucción de *fondos*».⁵⁸

Estos movimientos interesaron a Julio Cortázar, quien se había aproximado al modernismo por vía de la obra de Alfred Jarry y a partir de la cual orientaría su personal búsqueda de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo.⁵⁹ Jarry, precursor del Dadaísmo, «significa la denuncia, por medio del absurdo, de un absurdo mayor».⁶⁰ Las vanguardias vendrían a denunciar la escisión que desde hacía tiempo venía ocurriendo entre la tradición cultural y la vida. Es por ello que nos dice Cortázar:

Nada menos pueril que el hecho de que el dadaísmo prefiriera hacer poemas recortando un diccionario y agitando las palabras en un sombrero, y que el surrealismo reclamara una actividad extralibresca, romper la jaula dorada de la literatura tradicional, sustituir la poesía de álbum por la vida poética.⁶¹

Según Scholz, se trata de la complicidad más arraigada de Cortázar con los inconformistas, con los rebeldes que hacían de estos movimientos no un gesto infantil, sino uno crítico y certero.⁶² La creación mediante una actitud extraliteraria, e incluso extra-poética fue considerada por Cortázar como uno de los logros más altos del surrealismo.⁶³

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. Y cuando un surrealista edita un libro atando páginas sueltas a un arbusto de alambre, su violento desafío lleno de burla, mal gusto, fastidio, encubre una denuncia de otro orden, el estadio intermedio de una etapa de construcción sobre bases esencialmente distintas.⁶⁴

Julio Cortázar, aparentemente se refería, entonces, a la construcción de un nuevo orden. Y sin embargo, encontramos en él cierta afinidad por los rebeldes que destruyen el sistema heredado. A escritores de este perfil, Jean Paulhan los ha llamado «terroristas». ¿Acaso Cortázar es uno de ellos?⁶⁵ ¿qué solicita su construcción de un nuevo orden? La obra de Julio Cortázar ha sido vinculada a un linaje de rebelión y crítica del lenguaje que comienza con el Prerromanticismo, va cobrando impulso con el Romanticismo y el Simbolismo, hasta alcanzar su fuerza demoledora con el Dadaísmo y el Surrealismo.⁶⁶ Esto se refiere al tránsito de aquel

proceso de composición que sólo admite por guía el flujo de la inspiración, evitando la interferencia organizadora de la policía racional, a la libre asociación de la pura irracionalidad de la *écriture automatique*.⁶⁷

En consonancia con la actividad surrealista, en la cual «la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso»,⁶⁸ la experiencia de poetas como Novalis, Nerval,⁶⁹ Baudelaire,⁷⁰ Ducasse⁷¹ y Rimbaud⁷² ya anunciaba que en la poesía ocurre «una eclosión más bella y pura cuanto menos controlada por el orden racional,

a quien de pronto se rechaza como mediatizador y deformante».⁷³ Julio tenía claro que hay un compromiso del hombre surrealista con Rimbaud:

Surrealista es ese hombre para quien cierta realidad existe, y su misión está en encontrarla; sobre las huellas de Rimbaud, no ve otro medio de alcanzar la suprarrealidad que la *restitución*, el reencuentro con la *inocencia*.⁷⁴

La confianza del surrealista en que cierta realidad existe, no tiene razón de ser, es alimentada por una intuición vital, es una apuesta casi ciega por alcanzar la visión poética. André Breton había dicho en 1935: «Nosotros hemos procurado únicamente descubrir los medios de poner en práctica aquella directriz de Rimbaud: "Digo que es necesario ser vidente, convertirse en vidente"».⁷⁵

El surrealismo es una empresa opuesta al realismo, al dualismo, a la erudición⁷⁶ y a la sociedad burguesa.⁷⁷ Respecto al pensamiento dicotómico, André Breton escribió en el Segundo Manifiesto del Surrealismo:

Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejen de ser vistos como contradicciones.⁷⁸ De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto. Visto lo anterior, se advierte cuán absurdo es dar al surrealismo un sentido únicamente destructor o constructor; el punto al que nos hemos referido es, *a fortiori*, aquel en que deja de ser posible enfrentar entre sí a la destrucción y la construcción.⁷⁹

En opinión de Cortázar, el Surrealismo no es solamente un movimiento de vanguardia histórica que haya quedado superado.⁸⁰ En realidad, la vigencia de su empresa destructiva-creativa no cesará nunca. Julio Cortázar nos advierte que el cadáver del Surrealismo está vivísimo y usando el traje más peligroso: «el de la falsa ausencia».⁸¹ Breton ya lo había anticipado: «El Surrealismo vivirá

incluso cuando no quede ni uno solo de aquellos que fueron de los primeros en percatarse de las oportunidades de expresión y hallazgo de la verdad que les ofrecía». ⁸²

Julio Cortázar comprende el *ethos* surrealista y los impulsos rebeldes que lo habían llevado inicialmente hacia ciertas tendencias o jerarquizaciones, por ello afirma: «La adhesión fetichista a lo inconsciente, la libido, lo onírico, se revela dominante porque parece necesario enfatizar antiguoethianamente las zonas abisales del hombre». ⁸³ Posiblemente, lo que Cortázar quería decir con esto era que el tránsito urgente no era el que emprendió Goethe del excentricismo romántico hacia el equilibrio clásico, sino al contrario, el del hombre que encuentra en el aparente desequilibrio romántico un balance desconocido por la mentalidad clásica. En realidad, la adhesión fetichista hacia estas «zonas abisales del hombre» y de la vida ocurre como un movimiento inconsciente que pretende restituir un equilibrio vital. ⁸⁴ Es necesario darle lugar a las criaturas de lo irracional, pues la hegemonía de la razón, así como la inopia y la ceguera del ansia de saber, han mostrado ser los más grandes peligros que enfrenta el hombre.

Según Cortázar, fue en la poesía del siglo XIX que se leyeron los primeros signos de la «rebelión de lo irracional», misma que impulsó una ejercitación más libre de ciertas fuerzas y facultades. ⁸⁵ Y según afirma, el término «irracional» hace referencia a presencias que ocupan posiciones de primer plano en la ciencia, la literatura, la poesía y el arte del siglo XX. ⁸⁶

La inocencia del surrealista «no supone primitivismo alguno». ⁸⁷ La afirmación de este *lado irracional* del hombre consiste en un viaje, un vuelo, un ascenso de vuelta a lo primigenio. En palabras de Cortázar, la restitución de la inocencia es:

reencuentro con la dimensión humana sin las jerarquizaciones cristianas o helénicas, sin «partes nobles», «alma», «regiones vegetativas». Inocencia en cuanto todo es y debe ser aceptado, todo es y puede ser llave de acceso a la realidad. ⁸⁸

Desde la época de Platón se ha venido asociando a la razón con la vigilia y a la irracionalidad con el sueño. El cristianismo ha fijado estas asociaciones sin reconocer que quizá haya una alerta en el sueño y un embotamiento en la consciencia. Las jerarquías se han organizado de manera que lo irracional ha sido devaluado por la mentalidad moderna antropocentrista. A pesar de ello, empresas poéticas y vitalistas como el Romanticismo y el Surrealismo han venido a procurar un balance que respete lo nocturno.

El hombre que se contenta con la «razón razonante» ⁸⁹ se halla complacido con la luz de la lógica, la ciencia, la estética, la moral, la teleología. El Surrealismo, por su parte, es un total inconformismo con la claridad suficiente que de ella podemos extraer. ⁹⁰ Se trata de un rechazo a los sistemas, las formas, los signos y las representaciones. ⁹¹ Cortázar escribió en 1948:

Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad (...) una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología). ⁹²

La pretensión de provocar una crisis de conciencia en lo moral y lo intelectual no refleja un simple instinto destructivo, sino también uno recreativo. ⁹³ André Bretón escribió en 1953:

Tal como he podido constatar con el paso del tiempo, la definición del Surrealismo que se da en el primer manifiesto no consiste más que en recortar una de las grandes consignas tradicionales, según la cual hay que «reventar el tambor de la razón razonante y contemplar el orificio». ⁹⁴

Y más adelante expuso su apuesta:

Únicamente la intuición poética nos proporciona el hilo que nos lleva al camino de la Gnósis, en tanto conocimiento de la realidad suprasensible, «invisiblemente visible en el seno del eterno misterio». ⁹⁵

Es por ello que el Surrealismo literario es poético ante todo. Julio Cortázar dice al respecto: «En rigor no existe ningún texto surrealista discursivo; los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, poemas en prosa en el sentido más hondo de la expresión». ⁹⁶ Y refiriéndose a ejemplos de esas «situaciones novelescas de alta tensión poética», como *Cholera* de Delteil o *Nadja* de Breton, añade: «Inútil buscar allí otras articulaciones que las mágicas, propuestas de una realidad donde la legalidad está resueltamente subsumida a la analogía». ⁹⁷ Y más adelante nos muestra de manera contundente la alta estima que tenía por semejante empresa:

El Surrealismo ha sido con todo el primer esfuerzo colectivo en procura de una restitución de la entera actividad humana en las dimensiones poéticas. (...) el Surrealismo concibe, acepta, y asume la empresa del hombre desde y con la Poesía. ⁹⁸

Julio Cortázar tuvo una especial admiración por Antonin Artaud, quien a pesar de no contar con suficientes lectores diligentes, le parecía un surrealista «en el más alto y difícil grado de autenticidad» pues el suyo se trataba de «un surrealismo no literario, anti y extraliterario». ⁹⁹ Él, como ningún otro hombre, parece haber tomado verdaderamente en serio la necesidad de una eficacia surrealista más allá de lo literario o lo artístico. La virtud excepcional y secreta de la escritura, del arte de Antonin Artaud, consistiría, según Maurice Blanchot, en dar cuenta de la experiencia vital de la obra, de ese «movimiento que conduce hasta ella y por el rastro anónimo, oscuro que ella representa». ¹⁰⁰ La correspondencia entre la obra y la vida deviene ejemplar en el caso de Antonin Artaud, y según Alejandra Pizarnik, debe ser alineada con el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, y la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont. ¹⁰¹ Todos ellos son ejemplos de un tejido de arte y vida. Al respecto de eso, Artaud mismo había dicho antes:

Nuestra admiración literaria por Rimbaud, Jarry, Lautréamont y algunos más, que precipitó al suicidio a dos hombres y que para otros

se reduce a charlas de café, participa de esa idea literaria de la poesía, del arte desligado de la actividad espiritual neutra, que nada hace y nada produce. ¹⁰²

Artaud privilegia *la vida* sobre los sistemas de pensamiento y la literatura. Su empresa vital y no humanista, consiste en «repudiar las limitaciones tan propias del hombre y sus poderes» en «prolongar indefinidamente los límites de la llamada realidad». ¹⁰³

La filosofía ha culminado en la modernidad con una serie de sistemas filosóficos que parecen decir poco sobre la vida. Autores como Cortázar y Artaud coincidieron en su postura contra este divorcio entre la cultura y la vida. Artaud escribió al respecto:

no carecemos de sistemas de pensamiento (...) por su número y confusión, son tan propios de la vieja cultura europea y en especial francesa. Pero ¿en qué momento se comprende que nuestra existencia está afectada por los citados sistemas? ¹⁰⁴

Para él, el pensamiento no era cuestión de «pensar justo, ver justo», ¹⁰⁵ tener pensamientos bien eslabonados, adecuados, bien expresados, sino de ese destello donde se metamorfosea la realidad entera, ese punto mágico de las cosas provocado por la «inspiración» y los «aerolitos mentales». ¹⁰⁶ Artaud también mostró su descontento y levantó una denuncia hacia la falta de eficacia en «las obras maestras», ¹⁰⁷ mismas que se hallan «fijadas a formas» por el simple hecho de ser literarias. En su intento por restituir las sombras vivas al arte, y en específico al teatro, Artaud escribió sin titubeos: «es preciso acabar con el Espíritu como con la literatura», ¹⁰⁸ y con ello declaró la guerra en contra de «esos que todavía creen en una dirección del espíritu, esos que siguen caminos, que elevan nombres, que hacen vociferar las páginas de los libros». ¹⁰⁹

El vitalismo de Artaud se muestra claramente en un par de referencias que hace Cortázar. Artaud decía: «Si soy poeta o actor, no lo soy para escribir o declamar poesías, sino para vivirlas». Y también: «Cuando recito un poema, no es para ser aplaudido sino

para sentir los cuerpos de hombres y mujeres, he dicho los cuerpos, temblar y virar al unísono del mío». ¹¹⁰

La intención de Antonin Artaud era hacer un libro que alterara a los hombres, que fuera «como una puerta que los lleve a un lugar al que nadie hubiera consentido en ir, una puerta simplemente ligada con la realidad». ¹¹¹ Acaso el libre juego de la imaginación podría vacunarnos contra el miedo a «la verdadera magia» ¹¹² y a «la locura», ¹¹³ y además restituirnos una cultura verdadera en la que la idea de arte sea mágica e interesada a diferencia de la occidental que es inerte y desinteresada. ¹¹⁴ La cultura y el arte son cuestiones vitales, y para acceder a ellas es necesario conservar su propia exaltación y fuerza. Artaud dijo: «Toda auténtica manifestación cultural se sustenta en los elementos originales que constituyen el totemismo. Hacia esa vitalidad incontaminada expreso mi admiración». ¹¹⁵ Artaud se refiere a los medios bárbaros y primitivos del totemismo, por eso se inclinaba hacia una vida salvaje, es decir enteramente espontánea. Según le parecía, es necesario demoler la idea petrificada del teatro y del arte que hemos cultivado en Occidente, para restituir la plena agitación de «sombras en las que la vida siempre ha encontrado obstáculos». ¹¹⁶ No basta con el libreto, ni con las palabras escritas en un contexto lejano, es necesario que un juego plural de afectos impacten en la vida a través y a pesar de las palabras. Es necesario acceder a las cosas a como dé lugar, penetrar en ellas por cualquier vía.

En pocas palabras, de lo que el Surrealismo de Artaud se trata es de «destruir el lenguaje para tocar la vida». ¹¹⁷

§ 4. FRIEDRICH NIETZSCHE, CONTRADICCIÓN E INOCENCIA

Sólo quien se transforma me es afín.

FRIEDRICH NIETZSCHE

Lo que haya dicho o no Cortázar sobre Nietzsche no está aquí en cuestión. No conocemos más que un par de referencias directas que testimonien que Cortázar haya leído a Nietzsche ¹¹⁸ y sin embargo nos encargaremos en este apartado de revisar varios puntos de encuentro entre ambos escritores. Según nos dice Patricio Goyalde Palacios, tanto en *Imagen de John Keats*, como en *Prosa del observatorio*, Cortázar reconoció explícitamente el influjo que sobre él ejerció *El nacimiento de la tragedia*. ¹¹⁹ Al parecer, ambos militaron con su pluma, batallaron en este mundo desde sus respectivas pugnas. Su escritura es la amalgama de sus propios pulsos. En ella se hace patente una fiel radiografía de su devenir en acto, a la obra. Toda contradicción de estos escritores a lo largo de su vida fue inocente y justa. En consonancia con lo que pretendía Nietzsche del artista, Julio Cortázar encarna al hombre/niño creador que restituye la inocencia mediante un singular ejercicio mito-poético y de metaficción. No hablaremos aquí de influjos o deudas sino de una complicidad casi silenciosa que existe en la obra de Cortázar respecto del cronopio Nietzsche.

La escritura de Nietzsche se asemeja al cauce de un río vasto y fuerte, al curso del movimiento que deviene deltas y que se confunde en un mar profundo. Buscar en ella refugios, asideros o presas contenedoras del inocente y contradictorio ímpetu del devenir sería una ingenuidad. No podemos defender nuestra postura con sus palabras, pues a lo que él nos exhorta es a la propia re-creación. Nietzsche fue un pensador de singulares sufrimientos, gustos y estilo. Todas sus apuestas estaban sujetas a una vivencia de las fuerzas vitales, no a determinados conocimientos fijos y

conceptuales. No basta con repetir su camino. Es necesario destruir los viejos límites para crear nuevas regiones. Una rasposa e inocente pluma dibujó el camino de su obra. Su filosofía trágica y alegre es un creativo e inteligente testimonio del pensamiento moderno vitalista. Con ella no intentaba fijarlo todo, sino concederle libre juego al mundo. Nietzsche solicitó y encarnó un nuevo tipo de filósofo.

Julio Cortázar, por su parte, no tuvo pretensiones filosóficas, pero podemos hallar pensamientos implicados en sus poemas, cuentos, novelas, ensayos y textos híbridos o libros-esponja. Como en el caso de Nietzsche, también su obra artística contiene una aguda crítica a la racionalidad occidental y una comprensión del arte que pretende restituir la inocencia a lo humano y al devenir echando mano de la figura del niño como inspiración.

La racionalidad occidental viene representada por Sócrates, así como por la filosofía teológica o explicativa que se desprende de él. Según nos dice Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, Sócrates representa un giro crucial del carácter griego, y más aún: «un punto de inflexión y un vértice de la denominada historia universal». ¹²⁰ Con él comenzó una larga condena a la moral basada «únicamente por instinto». ¹²¹ De ahí en adelante el viejo vigor del cuerpo y del alma sería sacrificado progresivamente a «una discutible ilustración [*Aufklärung*]». ¹²² En el espíritu de Sócrates se excede el instinto lógico, «el instinto se convierte en un crítico, (y) la consciencia, en un creador». ¹²³ Lo que esto significa es que con Sócrates comenzaba una cultura nueva y distinta de la griega arcaica. El instinto ya no gobernaría ni nutriría al intelecto, pues a partir de él, el hombre privilegiaría optimistamente ¹²⁴ a la razón, devendría un teórico, un crítico que hallaría la dificultad de crear desde sus pulsiones, desde lo terrenal. Sócrates buscaba, exigía razones que sus contemporáneos no entendían. Sobre él pregunta Nietzsche:

¿qué otra cosa hizo durante toda su vida más que reírse de la torpe incapacidad de sus aristocráticos atenienses, los cuales eran hombres

de instinto, como todos los aristócratas, y nunca podían dar suficiente cuenta de las razones de su obrar? ¹²⁵

A excepción del pensamiento de Heráclito, la historia de la filosofía representaba para Nietzsche la historia del resentimiento. Esto se debía a que los filósofos han rechazado el testimonio de *lo sensible* argumentando en contra de ello su supuesta «pluralidad y modificación». ¹²⁶ Heráclito, por su parte, rechazaba los sentidos porque a partir de ellos las cosas se mostraban como «duración y unidad». ¹²⁷ Desde la perspectiva de Nietzsche, tampoco él hacía justicia a los sentidos, pues según nos dice, los sentidos no mienten, sino el hombre al interpretarlos. Es debido a un miedo al cambio que los filósofos han procurado rendirle un honor al mundo con sus taxidermias conceptuales. Su desconfianza en lo pasajero les ha ordenado la tediosa tarea de sistematizarlo todo.

Nietzsche se quejó al respecto: «La aparición de los filósofos griegos desde Sócrates es un síntoma de decadencia; los instintos antihelénicos toman la supremacía». ¹²⁸ En tono afín, escribió en *Crepúsculo de los ídolos*: «Yo me di cuenta de que Sócrates y Platón son síntomas de decaimiento, instrumentos de la disolución griega, pseudogriegos, antigriegos». ¹²⁹

Nietzsche nos dice que a Sócrates se le atribuyen los vicios de una salud raquítica, así como la superfetación de lo lógico, de la razón. A la fórmula socrática Razón = Virtud = Felicidad ¹³⁰ que interpreta como antagónica de la moral antigua griega, Nietzsche opone su propia fórmula para la vida ascendente: Felicidad = Instinto. ¹³¹

Razón = Virtud = Felicidad significa simplemente: hay que imitar a Sócrates e implantar de manera permanente, contra los apetitos oscuros, una luz diurna —la luz diurna de la razón. Hay que ser inteligentes, claros, lúcidos a cualquier precio: toda concesión a los instintos, a lo inconsciente, conduce hacia abajo. ¹³²

Al filósofo tradicional lo delata un miedo a lo nocturno. La clausura de lo irracional, la expulsión del poeta, la obsesión

por el orden, por las causas y por la finalidad son síntomas de su terrible miedo a la muerte, al instante en su fugacidad de aquí y ahora [*hic et nunc*] y al absurdo. Esto se hace evidente en su constante intento por fijar el mundo mediante sus abstracciones. Nietzsche cuestionó el supuesto valor de la claridad, de la lucidez. A su modo de ver, Sócrates, el primer dialéctico que se hizo tomar en serio, representaba una especie de payaso solemne, de decadente.¹³³ Nietzsche afirmó la posibilidad de lo instintivo, de la inconsciencia, de la fuerza que repudia los sistemas.¹³⁴ Julio Cortázar también rechazó la lógica y la dialéctica. Su apuesta sería la mántica y la asociación verbal imaginativa. En *Rayuela* se cuestionaba:

¿qué hacer ya con el puro entendimiento, con la altiva razón razonante? Desde los eleatas hasta la fecha el pensamiento dialéctico ha tenido tiempo de sobra para darnos sus frutos. Los estamos comiendo, son deliciosos, hierven de radiactividad. Y al final del banquete, ¿por qué estamos tan tristes, hermanos de mil novecientos cincuenta y pico?¹³⁵

En el §2 de nuestro trabajo hemos visto que Julio Cortázar distingue en *Casilla de camaleón* entre quienes temen contradecirse y quienes rara vez llegan a ideas sistemáticas y asumen lúdicamente la contradicción. Entre los primeros se incluye a los filósofos y entre los segundos a los artistas. Lo que a él le parecía extraño era que las ideas del artista fueran sistemáticas,

que se haya coleopterizado al punto de eliminar la contradicción como lo hacen los coleópteros filósofos o políticos a cambio de perder o ignorar todo lo que nace más allá de sus alas quitinosas, de sus patitas rígidas y contadas y precisas. (...)

Nietzsche, que era un cronopio como pocos, dijo que sólo los imbéciles no se contradicen tres veces al día. No hablaba de las falsas contradicciones (...), sino de esa disponibilidad para latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico que van cada uno por su lado y cada uno tiene su razón y mueve la sangre y sostiene el universo, ese

camaleonismo que todo lector encontrará y amará o aborrecerá en este libro y en cualquier libro donde el poeta rehúsa el coleóptero.¹³⁶

Julio Cortázar asumió su actividad artística bajo el ritmo sincopado de los múltiples corazones del universo. Estaba convencido de que el camaleonismo del poeta debía afirmar el derecho a contradecirse¹³⁷ tal y como los románticos, los surrealistas o Nietzsche¹³⁸ lo habían hecho. En perfecta afinación con el espíritu nietzscheano, Cortázar asumió la inocente contradicción de su escritura.

Acaso, con su idea de inocencia, alcanzaría también esa finura [*finesse*] a la que nos invita Nietzsche, la de saber «que el valor de la vida no puede ser tasado»¹³⁹ [*dass der Wert des Lebens nicht abgeschätzt werden kann*]. Recordemos que a Julio Cortázar le interesó la inocencia «en cuanto todo es y debe ser aceptado, (en cuanto) todo es y puede ser llave de acceso a la realidad».¹⁴⁰ Con la omisión de toda jerarquización helénica o cristiana, Cortázar le atribuyó a todo lo vital igual valor y necesidad.¹⁴¹ Para Nietzsche, la inocencia consiste en la afirmación absoluta de todo lo que es vida y llega a ser en un instante, que sucede dentro del incesante movimiento de la voluntad. Encontramos aquí el culmen de su filosofía. Se trata de un vitalismo que afirma todo lo vivo y que se distingue tanto del optimismo teórico como del pesimismo. En semejante postura se reclama esa tensión entre los elementos apolíneos y dionisiacos, no la victoria final del dios que ha sido avasallado por la historia moderna. Según nos dice Patricio Goyalde Palacios, Cortázar mismo asumió la tensión entre estos dos elementos a lo largo de toda su obra.¹⁴² Tanto Nietzsche como Cortázar aspiraron a una afirmación del instinto, pero también del intelecto. Las cualidades (aparentemente opuestas) del hombre sólo pueden enriquecerse mediante el libre duelo de los ritmos que pulsan por llevar la misma sangre. Sería erróneo tomar a Nietzsche por un pensador irracionalista, cuando se trata de un hombre que escribió con todo su ser. Hay una pretensión en Nietzsche que rebasa toda crítica de la razón. Lo que él quería era recrear el mundo:

Creedme, amigos, ¡no para ser maldita
me fue concedida mi sinrazón!
Lo que yo encuentro, lo que yo busco,
¿estaba ya en algún libro?
¡honrad en mí la secta de los locos!
¡Aprended de este libro enloquecido
cómo la razón —«entra en razón»!
[Wie Vernunft kommt —«zur Vernunft»].¹⁴³

Pero, ¿qué quiere decir Nietzsche con que la razón *entre en razón*? El filólogo de formación transitó de la ciencia a la filosofía y de la filosofía al arte en una búsqueda constante del pensamiento alado. Su deseo era que el hombre restituyera *el instinto*, al que consideraba su más preciada arma. Se refería al mismo instinto que en la cultura occidental ha sido despreciado, el instinto socavado por el insano y pervertido fetiche de la racionalidad excedida. Se trata de un giro que, según escribió Nietzsche, ocasionó el empobrecimiento de la cultura griega, aunque quizá la haya salvado por un instante de su inminente caída. Nos referimos a ese giro que, según nos dice en *El nacimiento de la tragedia*, advino tras el olvido del aspecto dionisiaco, indispensable tensor para que ocurra el arte. Sería a partir del instinto lúdico y la figura del niño que Nietzsche, siguiendo las enseñanzas de Heráclito, hallaría todo puente para engrandecer al hombre, para acercarlo a lo divino.

En *Nuevo elogio a la locura*, escribió Cortázar, en tono afín al del poema de Nietzsche, que «la locura merece ser elogiada cuando la razón, esa razón que tanto enorgullece a Occidente, se rompe los dientes contra una realidad que no se deja ni se dejará atrapar jamás por las frías armas de la lógica, la ciencia pura, y la tecnología». ¹⁴⁴ En un arrebatado honestísimo, Cortázar nos invita a seguir siendo locos, «gentes de pluma y de palabra exiliados de dentro y de fuera». ¹⁴⁵

Así como Nietzsche escribió que Heráclito de Éfeso «niega la existencia de los mundos completamente distintos», y por lo tanto «no hace ya la distinción entre un mundo físico y un mundo metafísico», ¹⁴⁶ Cortázar escribió en *Diálogo con maoríes* que la re-

partición entre física y metafísica es escolástica y, en doble sincronía con Heráclito, suma a ello la negación de «lo inmóvil». ¹⁴⁷ Semejante negación implica la negación del ser o de cualquier ente, permanencia o finalidad, y ello nos lleva a una afirmación del devenir, río incansable que fluye, construye y destruye en un mismo acto. Heráclito, antes que Nietzsche y Cortázar, asumió la contradicción. Recordemos que Aristóteles lo reprochó por haber ido en contra del principio de contradicción al decir: «Todo contiene, al mismo tiempo, en sí su contrario». ¹⁴⁸

Nietzsche encontró imágenes de alta justicia estética en el *pólemos* de Heráclito, la *Eris* de Hesiodo, y la lucha natural de las cosas de la que habla Schopenhauer. ¹⁴⁹ Para Heráclito, el fuego era el signo del devenir, de la periódica construcción/destrucción de todo, en la que el *Aión* aparece como un niño jugando consigo mismo inocentemente. Nietzsche aprovechó esta imagen del niño para su propio ideal del artista, del nuevo hombre. De acuerdo a él, al hombre-artista lo impulsan un instinto de juego [*Spieltrieb*] y un inocente capricho [*unschuldiger Laune*] que además de demoler construye, inventa reglas e introduce al juego un orden interior. Nietzsche consideraba necesario que el hombre recuperara ese espíritu jovial y lúdico del niño. Y, según Héctor Fernández Cubillos, podemos encontrar que en *Rayuela*, Cortázar emprendió también el retorno a la infancia como inocencia. ¹⁵⁰

En *Así habló Zarathustra*, Nietzsche nos habla de las tres transformaciones del espíritu. Según nos dice, el camello es la figura del espíritu sufrido, el que espera cargar lo más pesado para alegrarse de su fortaleza. En la segunda transformación, el espíritu deviene el león que lanza un sagrado «no» contra el deber del camello para afirmar «yo quiero». Pero la valentía del león es aún muy pesada para «el juego divino del crear». Para jugarlo es necesario llegar a la figura del niño:

Inocencia es el niño y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que rueda por sí misma, un primer movimiento, un sagrado decir-sí. ¹⁵¹

ARTE Y POÉTICA EN JULIO CORTÁZAR

El hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega.

FRIEDRICH SCHILLER

La vivencia que muy pronto tuvo Julio Cortázar del arte lo atrajo a participar del ritual poético, en el cual lograría eventualmente contentarse con una escritura llena de palabras sonoras y danzantes. Además del talento y el oficio de ser un hombre, un escritor, un poeta en sentido extenso, una tensión constante entre su sentido crítico y poético lo impulsó siempre. El pensamiento crítico y poético de Julio Cortázar, que puede encontrarse en los ensayos y textos híbridos de las décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, hace explícito el carácter [ethos], la intuición germinal, la llama de sentido que enciende su obra. Su pensamiento respecto a la poesía se nutría, además de las complicidades que ya hemos visto en el capítulo anterior, de ciertas vivencias, sensaciones primordiales a las que no todo ánimo resuena. Fue a partir del acto de maravillarse, del asombro ontológico o metafísico que el joven escritor requirió responder poéticamente. Según nuestro autor, el asombro es el estímulo primordial tanto del pensamiento filosófico como de la creación poética.¹⁵²

En el presente capítulo exploraremos algunos de los textos en los que Julio Cortázar aludía a su idea del poeta y abría espacio para su propia poética, recordaremos algunas menciones al jazz como inspiración de su escritura y revisaremos su primer libro: *Los reyes*, un poema dramático que recrea el mito del Minotauro concediendo una alabanza a la poesía, a lo terrenal, así como a lo monstruoso primordial que nos habita.

En el primer apartado se verá que Julio Cortázar apuesta por una poética en la que reinan la excentricidad, la inocencia, la espontaneidad, lo primordial y lo vital. Según ha escrito Saúl Yurkievich, «Cortázar quiso cambiarnos la vida»¹⁵³ restaurando los radares instintivos y las zonas abisales del hombre. Una cosmovisión mágica, analógica y poética lo impulsó siempre. El suyo fue el encuentro con la imagen precisa nacida en ese *trance* desde el cual dictaban sus conjuros la fantasía, la angustia, la ansiedad, la maravilla.

En el segundo apartado nos preguntaremos por el papel que la espontaneidad (la improvisación) juega tanto en el riesgo musical del jazz como en la escritura de Cortázar.

En el tercer apartado enfrentaremos una lectura de *Los reyes*, primer libro publicado por Julio Cortázar bajo su nombre real, en 1949. Veremos las fuerzas que impulsan a Minos, Teseo, el Minotauro y Ariadna en esta recreación del mito.

§ 5. EL POETA, ESE MAGO METAFÍSICO

Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas.

JULIO CORTÁZAR

Cortázar reconocía que buena parte de su escritura se ordenaba bajo el signo de la excentricidad, también sabía que ello se debía a que él mismo, (como Rimbaud, Artaud y Nietzsche), nunca admitió una clara diferencia entre vivir y escribir. Entendía por *excentricidad* aquella «coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo»¹⁵⁴ en la que el niño cohabitaba con el adulto. Cortázar no renunció a «la visión pueril como precio de la visión adulta», incluyó al niño, tal cual lo hicieron el surrealismo y Nietzsche, como figura inspiradora de su vida y su poética.

Y me gusta, y soy terriblemente feliz en mi infierno, y escribo. Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese paralaje verdadero, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos.¹⁵⁵

La excentricidad en la escritura de Julio Cortázar se vincula a la sensibilidad excesiva, a la rebeldía, a la exuberancia ajena al círculo de lo normal, a la exploración del mundo, a la necesidad fatal de exorcizarse mediante el arte y la poesía. El niño figura la inocencia recobrada del hombre, la transformación deseada que aligera y facilita todo. Para nuestro autor, recordemos, la *inocencia* es:

reencuentro con la dimensión humana sin las jerarquizaciones cristianas o helénicas, sin «partes nobles», «alma», «regiones vegetativas». Inocencia en cuanto todo es y debe ser aceptado, todo es y puede ser llave de acceso a la realidad.¹⁵⁶

La inocencia de Cortázar exige, como el Surrealismo, «una reconquista de lo mal conquistado»,¹⁵⁷ un intento por lograr el balance, por frenar la hegemonía de la razón y darle su lugar a «las zonas abisales del hombre». ¹⁵⁸ No sólo es necesario ilustrar mediante la «luz diurna de la razón», ¹⁵⁹ sino también, simultáneamente, darle lugar a lo obscuro, lo inconsciente, lo monstruoso, lo instintivo.¹⁶⁰

El juego del niño y la experiencia poética son modos privilegiados del hombre para relacionarse con el mundo. Se trata de un tipo de vínculo que, según Gaetan Picon, «permite sentir como próximos y conexos, elementos que la ciencia considera aislados y heterogéneos». ¹⁶¹ Cortázar no logró convencerse de que, como creía Kant, estemos definitivamente limitados. Mientras que la filosofía y la ciencia han ido eliminando toda cosmovisión mágica, la poesía ha continuado mediante «una tarea extrañamente análoga a la actividad mágica primitiva». ¹⁶² La poesía, como la magia primitiva, ha optado por la dirección analógica, vía por medio de la cual es posible negar la supuesta finitud de los hechos y explorar la posibilidad del infinito.

Según Cortázar, el mismo sentimiento de asombro genera el impulso filosófico y el poético. La magnitud de este sentimiento resuena en la filosofía clásica de Platón y Aristóteles [*thaumazein*], pero también en la contemporánea, como podemos notar en textos de Heidegger y Wittgenstein. ¹⁶³ Asombrarse consiste en sumergirse plenamente en la gratuidad del hecho más simple y primigenio, la maravilla de las maravillas: *las cosas son*, sin importar *qué* o *cómo* sean. Hay cosas, mundo, vida y alguien que lo nombra.

Al sumergirse plenamente un instante el hombre en este hecho, el ensalmo de la respuesta poética brota del súbito secuestro que ha de traducirse desde un *état second*, como decía Cortázar; *trance extático* en el que nos dicta algo más allá de la conciencia,

algo que se nutre de sentimientos básicos como la angustia, la ansiedad y la maravilla. ¹⁶⁴ Recordemos que en el acto poético reina la enajenación, el encantamiento, el «ingreso afectivo en la cosa». En el poeta hallamos una visión, un modo de habitar en el que no todo se descompone en sujeto y objeto. El hombre es el canto y el canto son las cosas, el canto es el hombre y las cosas que se cantan. El poeta ingresa en las cosas, se funde en ellas, como Keats mediante su camaleonismo. ¹⁶⁵ Por eso, como decía Cortázar en *El gran juego*, la verdadera dificultad es que *ser poeta exige ser otra cosa*, e incluso no saber si la baraja que se juega es mezclada por «el azar o el ángel», «si estoy jugando o soy las cartas». ¹⁶⁶

Como hemos visto en el §3, Artaud fue un disidente de Francia y Europa. La característica de *lo europeo*, según decía, era el pensamiento sistemático. Lo sistemático del pensamiento ha dejado a la vida intacta, por eso Artaud se inclinó hacia «la vida salvaje, es decir enteramente espontánea», en la que la cultura «se apoya sobre los medios bárbaros y primitivos del totemismo». También Cortázar, en *Para una poética*, escribió que hay un acercamiento entre el poeta y el primitivo, y no porque el poeta sea un primitivo, sino porque ambos reconocen y acatan las formas primitivas o *primordiales*, «anteriores a la hegemonía racional, y subyacentes luego a su cacareado imperio». ¹⁶⁷ Según nos dice en este texto, «la cosmovisión mágica» ha sido desterrada progresivamente por «la evolución racionalizante», pero la poesía ha permanecido como un sistema análogo a la magia primitiva, con la cual comparte «la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo», «la eficacia de la palabra» y «el valor sagrado de los productos metafóricos». ¹⁶⁸ Tanto el primitivo como el poeta perciben relaciones entre las cosas por cierta participación sentimental, intuición o simpatía.

En la mentalidad prelógica, como en la poética, ocurren representaciones colectivas «entre los seres que participan unos de otros». No se trata de «proyectar fuera de sí, como algo extraño, lo que se ha de conocer», ¹⁶⁹ sino de destruir los límites que nos atan a la relación sujeto-objeto. Cortázar cita a Lévy-Bruhl: «La esencia de la participación consiste, precisamente, en borrar toda duali-

dad; a despecho del principio de contradicción, el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual participa...». ¹⁷⁰ Cortázar dice:

Al pensar lógico, el pensar (mejor: el sentir) mágico-poético contesta con la posibilidad A = B. En su base, el primitivo y el poeta aceptan como satisfactoria (decir «verdadera» sería falsear la cosa) toda conexión analógica, toda imagen que enlaza datos determinados. Aceptan esa visión que contiene en sí su propia prueba de validez. Aceptan la imagen absoluta: A es B (o C, o B y C): aceptan la identificación que hace saltar al principio de identidad en pedazos. ¹⁷¹

Cortázar encuentra en el libro de Lévy-Bruhl algo que Lumholz decía sobre una sociedad considerada inferior, como el caso de los huicholes, para quienes el ciervo es hikuri, el hikuri es trigo, el trigo es ciervo, el ciervo es pluma. La cita dice:

Desde el punto de vista del pensamiento lógico esas "identidades" son y permanecen ininteligibles. Un ser es el símbolo de otro, pero no este otro. Desde el punto de vista de la mentalidad prelógica esas identidades se comprenden: son identidades de participación. El ciervo es hikuli. ¹⁷²

El poeta viene a ser un mago moderno, imaginativo y encantador. Su poema nace de la admiración y la angustia ante «lo que puede nombrarse o aludirse», por eso es *mago metafísico*. Lo distingue su inagotable sed por re-encantar el mundo con su melopea, sea terror o asombro lo que vibran en él.

En verdad, para el poeta angustiado —y a ése nos referimos aquí— todo poema es un desencanto, un producto desconsolador de ambiciones profundas más o menos definidas, de un balbuceo existencial que se agita y urge, y que sólo la poesía del poema (no el poema como producto estético) puede, analógicamente, evocar y reconstruir. ¹⁷³

La ansiedad de poderío del mago queda «trasladada a un plano metafísico, ontológico». Se roza con ello la raíz de lo lírico, ir adelante en procura de ser.

El poeta hereda de sus remotos ascendientes un ansia de dominio, aunque no ya en el orden fáctico; el mago ha sido vencido en él y sólo queda el poeta, mago metafísico, evocador de esencias, ansioso de posesión creciente de la realidad en el plano del ser. ¹⁷⁴

La capacidad de asombro es lo primordial del hombre. La poesía es celebración lírica de este asombro, es canto y alabanza. Exige admiración, entusiasmo y la obscura idea de que «sólo por el canto se va al ser de lo cantado».

Cantar la cosa («¡Danzad la naranja!», exclamaba Rilke) es unirse, en el acto poético, a calidades ontológicas que no son las del hombre y a las cuales, descubridor maravillado, el hombre ansía acceder y ser en la fusión de su poema que lo amalgama al objeto cantado, le cede su entidad y lo enriquece. ¹⁷⁵

Cantar el ser de algo supone conocimiento intuitivo y posesión. No se trata de buscar, sino de encontrar, como decía Picasso. Por eso el artista no comprueba ni corrobora nada, se contenta con lo que encuentra. Cada poema lo enriquece, se nutre con el ser de lo cantado, con la imagen, con la forma lírica.

No todo escritor es poeta profesional. ¹⁷⁶ Con los años, Julio Cortázar comprendió que si bien todo poeta es un extrañado, «no todo extrañado es poeta en la acepción genérica del término». ¹⁷⁷ El extrañamiento suscita en la persona un mecanismo de estímulo y respuesta («*challenge and response*», en palabras de Cortázar) en el cual la respuesta que petrifica el extrañamiento varía desde el poema, la búsqueda filosófica, el crimen, el cuento o la novela. Para el caso de los cuentistas y los novelistas, añade Cortázar:

Estos poetas no profesionales sobrellevan su desplazamiento con mayor naturalidad y menor brillo, y hasta podría decirse que su noción del extrañamiento es lúdica por comparación con la respuesta lírica o trágica del poeta. ¹⁷⁸

Julio Cortázar, quien hasta ahora ha sido principalmente reconocido por sus cuentos «fantásticos» y por *Rayuela*, consideraba

haber sido un niño más sensible al *sentimiento de lo maravilloso* o *asombro* que al *sentimiento de lo fantástico*. Lo fantástico, según nos dice, lo fue conociendo por el hábito de la lectura:¹⁷⁹ «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».¹⁸⁰

Una sensación que sí le llegaba directamente a Julio Cortázar desde niño, además del *sentimiento de asombro* [*thaumazein*], era el *sentimiento de no estar del todo*,¹⁸¹ ¿acaso algo similar a lo que Breton llamaba *sentimiento de despiste* o *de no estar uno absorbido*?¹⁸² De cualquier manera, el *sentimiento de no estar del todo* se vincula con el hecho de que, en la literatura de Julio Cortázar, la excentricidad y la espontaneidad permanecen como constantes, tanto en la poesía, como en los cuentos. Cortázar escribió: «Poco o nada reflexiono al escribir un relato; como ocurre con los poemas, tengo la impresión de que se hubieran escrito a sí mismos».¹⁸³ También en *Algunos aspectos del cuento* (1962-1963) afirmó: «En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena».¹⁸⁴ Ser poeta no es sólo escribir poemas, sino escribir desde un *trance* o *état second*, desde un estado inconsciente donde las cosas son una extrema facilidad¹⁸⁵ y el acto poético parece «una suerte de magia de segundo grado, tentativa de posesión ontológica y no ya física como en la magia propiamente dicha».¹⁸⁶

escribir un cuento así es simultáneamente terrible y maravilloso, hay una desesperación exaltante, una exaltación desesperada; es ahora o nunca, y el temor de que pueda ser nunca exacerba el ahora, lo vuelve máquina de escribir corriendo a todo teclado, olvido de la circunstancia, abolición de lo circundante.¹⁸⁷

La extrema facilidad de la poesía exige la complicada tarea de practicar lo simple. No podemos esperar que con la pura inspiración se logre la escritura poética o de un cuento. Para lograr la escritura

que propone Cortázar es requerido el *sentimiento profundo de vitalidad*,¹⁸⁸ pero también la respuesta técnica que habrá de mantener la significación, la intensidad y la tensión del texto. Lo más difícil de todo es iniciar, puesto que para ello es requerida una especie de carrera interior y subterránea en la que el cuento o el poema se entrena por fuerza de cada tensor que impulsa al hombre y de cada ritmo que pulsa en él.¹⁸⁹

§ 6. LA ESCRITURA COMO «TAKES»

Now's the time.
CHARLIE PARKER

Los *takes* son las sucesivas grabaciones de un mismo tema en el curso de una sesión fonográfica. A Cortázar le parecía maravilloso escuchar estos *takes*, acudir al laboratorio central del jazz y desde ahí comprender mejor algunas cosas. Él prefería acceder al registro fiel en que se guardan los avances y las caídas del artista, a escuchar el disco formado por el supuesto mejor *take* de cada tema.¹⁹⁰ Cortázar distinguió entre el ensayo musical y el *take*:

El ensayo va llevando paulatinamente a la perfección, no cuenta como producto, es presente en función de futuro. En el *take* la creación incluye su propia crítica y por eso se interrumpe muchas veces para recomenzar; la insuficiencia o el fracaso de un *take* vale como un ensayo para el siguiente, pero el siguiente no es nunca el anterior en mejor, sino que es siempre otra cosa si realmente es bueno.¹⁹¹

La diferencia principal radica en que el ensayo «es presente en función de futuro», tiene una finalidad distinta a sí mismo, pues busca entrenar la perfección para el *performance* venidero. En el *take* no se pretende perfección y cada creación es instantánea finalidad en sí misma. Cada *take* es otra cosa, sólo el tema concede cierta unidad al conjunto de variaciones. Cuando Julio Cortázar confiesa: «Yo no quisiera escribir más que *takes*», lo que nos quiere decir es que en el «riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante, del amor» se logra esa espontaneidad o improvisación única que dota de singularidad irrepetible a cada *take* y que compone lo mejor de la literatura.¹⁹² Es decir: lo mejor, (lo que más le gustaba a Julio Cortázar) de la

literatura y la música era la espontaneidad, la improvisación y el riesgo en el acto creativo.

La obra de Cortázar toma al jazz como *leit motiv*, como dice Arrigucci Jr.: «El jazz es, para el autor, el lenguaje propio de la invención».¹⁹³ El jazz opera en la obra de Cortázar como la fisura que nos permite escapar del mundo cotidiano. Para él, el jazz era un parámetro de creación artística, un lenguaje inventivo, paralelo y modelo de lenguaje literario.¹⁹⁴ Mediante la voz de Horacio Oliveira, en *Rayuela*, lo elogia y se refiere a él como: «la única música universal del siglo», «una música bastante primitiva para alcanzar universalidad y bastante buena para hacer su propia historia».¹⁹⁵

En el tercer capítulo analizaremos a Johnny Carter, personaje de *El perseguidor* que fue creado por Cortázar inspirándose en la vida de Bird, Charlie Parker, músico importantísimo en el jazz del siglo xx.¹⁹⁶ En el cuento, el narrador, periodista, biógrafo y crítico de jazz Bruno, decepciona al jazzista, supuestamente, por haberlo olvidado en su propia biografía. Johnny estaría contento con la biografía si Bruno no hubiera metido a su Dios en ella y si el registro para construirla se hubiera capturado mediante *takes* de escritura. Pero Bruno no era un escritor de *takes*, era un escritor crítico, distanciado, renuente a la improvisación y al riesgo. Veremos más de cerca a ambos personajes, Johnny y Bruno, en los §8 y §9.

Podemos por lo pronto coincidir con Arrigucci Jr. en que, para Cortázar, el jazz representaba un lenguaje de búsqueda y rebelión, cumplía con una función desautomatizadora de la percepción del mundo y era instrumento de indagación metafísica.¹⁹⁷ El *jazzman* es el artista, el poeta, el creador, *el perseguidor*.¹⁹⁸ La invención jazzística reestructura el mundo de lo aparentemente inconciliable, encuentra comunión en lo indecible, explora la porosidad de las costumbres y vuelve a la aurora de lo abierto, donde el vaivén entre lo físico y lo metafísico es actual y transitable. Mediante la persecución del jazz, una liberación fugaz se hace posible, centellea la esperanza de otro mundo, de otra realidad más real en la que el tiempo ya no es divisible en dimensiones, sino que se revela en la identidad extática y creadora del ahora sempiterno.

La escritura de Cortázar, como el jazz, es constante búsqueda y espontaneidad, improvisación del arte. Yurkievich afirma: «La improvisación es el primer motor de la escritura de Cortázar». La espontaneidad, la improvisación, la escritura como *takes* marcaba su riesgo y su ambición. Mediante ella encontró el modo de responder vital y temáticamente, con un poema o con un cuento, a los estímulos primordiales de su escritura: el *sentimiento del asombro* y el *sentimiento de lo fantástico*.

Según escribió Cortázar, el jazz, la poesía y el cuento deben su eficacia y sentido a los instrumentos encontrados para lograr «la tensión, el ritmo y la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable». ¹⁹⁹ La pulsación interna o los signos en un tema; la intensidad en el tratamiento y ritmo del tema; y los medios empleados para desarrollar el tema manteniendo la tensión de la obra son tres aspectos técnicos que consideró como cruciales para el jazz, la poesía y el cuento. Julio Cortázar sabía que la técnica es indispensable para el arte, pero también sabía que en el momento creativo es mejor despreocuparse de ella. Es necesario haberla entrenado previamente con rigor durante suficiente tiempo, para que en el momento preciso uno pueda enfocarse en la improvisación, en el riesgo.

Para Cortázar, el hombre no era un *homo sapiens*, ni un *homo faber*, sino un tránsito hacia el *homo ludens*. La música y la escritura fueron tan sólo algunos de los juegos vitales que lo enriquecían personalmente. El verbo utilizado para referirse a la provocación humana de la música remite al juego en varios idiomas, entre los que se encuentran el inglés, el francés y el alemán [*play, jouer, spielen*]. ²⁰⁰ Cuando en español decimos que alguien *toca* un instrumento, se entiende que tiene habilidad para jugar con sus sonidos. En el idioma alemán, el músico se hace acreedor al título de *Spielman*, que literalmente significa *hombre que juega*. ²⁰¹ Para los hablantes de estos idiomas no resulta fácil pensar que alguien *toca* música, cuando la música, ajena al simple manoseo, se trata de ser uno mismo el propio instrumento mediante el cual se ha de ejecutar la música desde sus juegos rítmicos y sonoros. Acaso palpar,

sentir en carne propia *el juego de la música* sería, en todo caso, tocar la vida [*toucher la vie*], como deseaba Artaud.

Un *Spielman* o *player* de la escritura que escribiera únicamente *takes* sería el *médium* o el heraldo conductor de la *palabra lúdica* y *excéntrica*. ²⁰²

§ 7. LA DANZA DEL MINOTAURO

*Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse
a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo
a un abismo, también éste mira dentro de ti.*

FRIEDRICH NIETZSCHE

Julio Cortázar gozó, libre y poéticamente, con el antiguo mito griego cretense de Dédalo, Minos, Pasifae, el Minotauro, Ariadna y Teseo. En el ensayo *De mitos y tiranías: relectura de Los reyes*, Jaime Alazraki apunta que Cortázar estimaba como vital la inspiración que podían provocar los mitos²⁰³ y en el ensayo del propio Cortázar *La urna griega en la poesía de John Keats*, publicado un año antes que *Los reyes*, se hacía explícita una comprensión de lo griego como símbolo vital de libertad, sensibilidad e intuición. Como hemos visto en el §2, Cortázar se acercó a los mitos según el modo de Keats, buscando en ellos nunca un «alarde libresco o intelectual», sino «su dimensión hondamente poética». ²⁰⁴ Julio Cortázar, quien halló en Grecia «la patria de los exiliados», ²⁰⁵ escribió su propia versión del mito del Minotauro conjugando su estima por la literatura clásica griega y su pasión por la libertad, la rebelión y la belleza. En el mismo ensayo sobre John Keats, había dicho Cortázar que la exploración de Grecia por parte del joven poeta inglés se había realizado principalmente desde su «dimensión dionisiaca». ²⁰⁶ Quizá la afirmación de Cortázar sea arriesgada, e incluso pueda decirnos algo sobre su propia literatura. Hay que recordar que tras la figura del Minotauro se esconde siempre Dionisos, dios representado como un hombre con cabeza de animal, a veces toro. Según la versión del mito desarrollada por Catulo, Ariadna es abandonada por Teseo mientras dormía en Día o Naxos²⁰⁷ y recogida por Dionisos, por lo que transitaría de la vida humana a la vida divina. Según una versión más antigua del mito, apoyada

por Homero y Hesiodo, Ariadna abandona a Dionisos por amor a Teseo, y transitaría de una vida divina a una vida humana, aunque al final, Dionisos prevalece.

Los reyes, en sentido estricto y masculino, son Minos y Egeo, aunque en sentido amplio podría significar Minos y Pasifae, o Teseo y Ariadna. Las reinas, en todo caso, ejercen un poder muy distinto al que los reyes siembran desde su trono. La figura opuesta al trono del hombre es el laberinto. Minos, rey de Creta, no aparta la mirada de él. A cada noche, por vía del sueño, entra en el laberinto y descubre al Minotauro «enorme y dulce, enorme y libre». El temor envuelve al rey, quien no tolera la idea de que el Minotauro salga glorioso y prefiere su muerte. En su miedo al Minotauro se asemeja al rey de Atenas, Egeo, quien tiene la obligación de enviar anualmente doncellas y jóvenes como tributo al laberinto de Creta.

Dédalo, personaje crucial para este mito, es un inventor, un mago. Él no participa activamente en la versión de Cortázar, pero hay una referencia implícita al personaje en cualquiera de sus inventos. Este mito contiene referencia a tres de ellos: la vaca de madera que le solicitó Pasifae para lograr su encuentro con el toro que Poseidón había obsequiado a su esposo Minos; el laberinto cretense que construyó a petición de Minos donde se encerraría al Minotauro; y el hilo de Ariadna arreglado con el que Teseo lograría salir del laberinto. El mito antiguo nos habla también de las alas que construyó este inventor y con las cuales no logró salvarse su adolescente hijo Ícaro, después de que Minos los encerró a ambos en el laberinto al descubrir que Dédalo había arreglado el hilo para ayudar a Teseo.

El rasgo distintivo de la versión del mito que escribe Julio Cortázar parte del hecho siguiente: Ariana entrega a Teseo el ovillo e hilo pero con la pretensión de que sea su hermano quien emerja asido de él. Mientras Teseo desciende con el hilo, Ariana evoca al Minotauro...

O hablará. Oh sus dolidos monólogos de palacio, que los guardias escuchaban asombrados sin comprender. Su profundo recitar de re-

petido oleaje, su gusto por las nomenclaturas celestes y el catálogo de hierbas. (...)

¡Ven, hermano, ven, amante al fin! ¡Surge de la profundidad que nunca osé salvar, asoma desde la hondura que mi amor te ha derrumbado! ¡Brotó asido al hilo que te lleva el insensato! ¡Desnudo y rojo, vestido de sangre, emerge y ven a mí, oh hijo de Pasifae, ven a la hija de la reina, sedienta de tus belfos rumores!²⁰⁸

En la versión de Cortázar, Ariana desea a su hermano, el monstruo, el fruto de la cópula bestial de Pasifae y el toro que Minos le cuenta a su hija:

El toro vino a ella como una llama que prende en los trigos. Todo el oro fúlgido se oscureció de pronto y Axto, desde lejos, oyó el alto alarido de Pasifae. Desgarrada, dichosa, gritaba nombres y cosas, insensatas nomenclaturas y jerarquías. Al grito sucedió el gemir del goce, su lasciva melopea que en mi recuerdo se mezcla todavía con azafrán y laureles.²⁰⁹

El deseo erótico incestuoso que manifiesta Ariana hacia el Minotauro reitera el erotismo desenfrenado de Pasifae, su madre, hacia el toro. Así como, mediante la vaca de madera, Pasifae ha saciado el deseo erótico al que le indujo Poseidón como castigo a Minos por no sacrificar al toro, mediante el ovillo, Ariana espera que su hermano vuelva y sea su amante al fin.

El laberinto cretense que Minos manda construir a Dédalo para guardar al Minotauro representa un camino hacia experiencias que han sido denominadas de conciencia «alterada»²¹⁰ por medio de la danza o el erotismo. También representa la creación humana, el *logos*, la búsqueda intelectual. De cualquier manera, en él hallamos «un espacio de una inabarcable polisemia».²¹¹ En *Los reyes* podemos ver como el laberinto es un espacio para lo inesperado, pues mientras cretenses y atenienses asumen que, periódicamente, el Minotauro devora a los jóvenes y a las doncellas, en realidad todos, Minotauro y visitantes, juegan y danzan en el fondo oculto y secreto del laberinto.

El monstruo invita a la danza a pesar de que el tirano amenaza con imponer su fuerza, con encerrar a los danzantes y expulsar a los poetas que cantan desde el arrebató. El tirano protege un orden que le ha sido heredado: las instituciones y los intereses del Estado, los viejos ideales. Por su parte, nuestro monstruo, el Minotauro, guarda en sí la belleza de un comienzo terrible. Sus bramidos llevan el eco problemático del pólemos de Heráclito, del neikos de Empédocles y de la Eris de Hesiodo.²¹² La animalidad irreversible se encuentra en él mezclada más profundamente con lo humano, encarna el conflicto constante entre las fuerzas del mundo.

Según Arrigucci Jr., el Minotauro en *Los reyes* simboliza una amenaza para el orden de los hombres, para la rutina, pues nos invita a la libertad, al riesgo y la rebelión.²¹³ En tono afin, Alazraki opina que, en el texto de Cortázar, el Minotauro representa el monstruo, el poeta, «un peligro para el orden represivo impuesto por el poder»,²¹⁴ y al respecto añade: «El poder, y sobre todo el poder degenerado en tiranía, ha temido siempre a los artistas y escritores: el poeta es la reafirmación de una libertad que amenaza a los tiranos».²¹⁵ Además, tiempo después de la publicación de *Los reyes*, en una entrevista, el mismo Cortázar dijo:

Yo vi en el Minotauro al poeta, al hombre libre, al hombre diferente al que la sociedad, el sistema encierra inmediatamente. A veces los mete en clínicas psiquiátricas y, a veces, los mete en laberintos. En ese caso era un laberinto.²¹⁶

El Minotauro está cautivo en el laberinto de Minos, ¿cómo podrá ser liberado?, ¿cómo podrá reiniciar su danza si Teseo ha venido a darle muerte?, ¿para qué, para quién pelear?, ¿con qué ilusión asirse del hilo de Ariana, si al parecer ella espera a Teseo? No es nuestra tarea desentrañar el significado de esta recreación del mito, sino aproximarnos a las fuerzas que ponen en juego a los personajes.²¹⁷ El Minotauro y Teseo son fuerzas rivales. Teseo ha venido a Creta con la tarea de dar muerte al Minotauro, quien reta al héroe a atacarlo con «una fórmula, un ensalmo: con otra fábula».²¹⁸ Pero

Teseo odia las palabras. El Minotauro le aconseja al héroe no enemistarse con las palabras del canto de alabanza y le advierte que, aunque muerto, el monstruo ganará su libertad en el corazón de cada hombre.

Si el Minotauro carece de fuerza para luchar es porque cree que Ariana espera a Teseo. Esto no significa que el Minotauro renuncie a la vida. El Minotauro sabe que aunque Teseo crea matarlo, él cobrará grandeza. Bien advertía: «muerto seré más yo», «muerto seré distinto». ²¹⁹ El Minotauro sabía que la muerte no es una derrota, sino el único destino. Por ello, tras muerto a manos de Teseo, termina su condena y escapa de la prisión. Retorna a la grandeza, a la dulzura, retorna a la libertad «final y ubicua», ²²⁰ al sueño de estirpes de hombres en cuyos corazones habita el «diminuto y terrible» laberinto. El Minotauro no ha perdido la batalla. Desde su ser «simple y callado», ²²¹ desde su errar «manso y sumido» volverá con fuerza. Surgirá de los sueños y de la noche, al encuentro de su querida Ariana:

Ariana, en tu profundidad inviolada iré surgiendo como un delfín azulísimo. Como la ráfaga libre que soñabas vanamente. ¡Yo soy tu esperanza! ¡Tú volverás a mí porque estaré instaurado, incitante y urgido, en tu desconcertada donceller de sueño!²²²

Instantes después del corte que el Minotauro recibió de Teseo, cuando se acercaban a verlo agonizar los habitantes del laberinto, jóvenes y doncellas atenienses, un citarista le dijo:

¡Oh señor de los juegos! ¡Amo del rito! (...) Tú nos llenaste de gracia en los jardines sin llave, nos ayudaste a exceder la adolescencia temerosa que habíamos traído al laberinto. ¡Cómo danzar ahora!²²³

A lo que el Minotauro contestó:

Ahora sí. Ahora hay que danzar.(...) No quiero llantos, no quiero imágenes. Solamente el olvido. Y entonces seré más yo.²²⁴

Lo que Teseo quería matar era el eco poético del Minotauro, su fama de «vasta nube de palabras», de «juego de espejos», de «reiteración de fábula inasible». ²²⁵ El Minotauro de Cortázar halla su fuerza en los juegos, la danza, el canto y el olvido. El hombre-toro representa lo monstruoso, lo enigmático que habita en cada hombre. El toro es Dioniso, un verdadero griego que canta su canción de soledad. La afirmación auténtica es de aquel que sabe «reír, jugar, bailar». ²²⁶

Cortázar propuso un nuevo Minotauro. ²²⁷ Nietzsche, por su parte, imaginó al toro como emblema de valores que liberan y aligeran a Teseo, (el hombre ilustrado, el penitente del espíritu, el sublime y el carente de belleza). En el apartado «De los sublimes» de *Así habló Zaratustra*, Nietzsche, tras criticar a este tipo de hombre, recomienda:

Debería hacer como el toro; y su felicidad debería oler a tierra, y no a desprecio de la tierra.

Como un toro blanco quisiera yo verle, mugiendo y resoplando delante del arado: y sus mugidos deberían cantar las alabanzas de todo lo terrestre. (...)

Es verdad que yo amo en él su cerviz de toro: mas ahora quiero ver también los ojos del ángel. ²²⁸

El heroísmo de Teseo se vincula con una falta de belleza, con una sublimidad indeseable. «Ha domeñado monstruos, ha resuelto enigmas. Más aún tendría que redimir sus propios monstruos y solucionar sus propios enigmas, transformándolos en hijos celestes. ²²⁹ Teseo también cumple el mandato de su respectiva y regia estirpe, pero a diferencia de los designios y las palabras del Minotauro, a él le corresponde «sólo un movimiento y una fuerza». ²³⁰ Le basta con ser un héroe. No requiere de razones ni palabras, menos de poesía. Su interés es aniquilar al último monstruo y obtener algo por ello. En la entrevista recién citada decía Cortázar:

Teseo (...) es el perfecto defensor del orden. Entra en el laberinto para hacerle el juego a Minos, al rey, es un poco el *gángster* del rey

que va allí a matar al poeta. (...) Teseo, que tiene los procedimientos de un perfecto fascista, se introduce en ese mundo que no entiende y mata sin más al Minotauro.

Cómo nos dice Gilles Deleuze en *Misterio de Ariadna según Nietzsche*, «el toro es vencido por Teseo, hombre sublime o superior. Pero Teseo es muy inferior al toro». ²³¹ El error de Teseo es cargar la vida bajo el peso de valores heroicos. Debería crear valores nuevos que aligeren y afirmen la vida. El hombre sublime ya no requiere de Dios. Sólo se quiere a sí mismo, el hombre, «sostén de los tronos», ²³² según Cortázar y del humanismo, ²³³ según Deleuze.

El laberinto, que para Teseo era el bosque del conocimiento y de la moral, se convierte con Nietzsche en la oreja laberíntica de Dioniso ²³⁴ y con Cortázar en el espacio del ritual, del juego y la danza. Es verdad que aparentemente Teseo vence al Minotauro, pero la pasión de Ariana, tanto en Cortázar como en Nietzsche, nos muestra lo contrario. Ariana representa el deseo, el instinto, la exaltación del amor loco y la animalidad divina. Ella es el ánimo que altera su sentido por completo entre la compañía de Teseo y la de Dioniso-Minotauro. Según nos dice Deleuze, el Minotauro es la eterna afirmación del Ser, y Ariana es ahora la afirmación de esa afirmación. Pasar de Teseo al Dioniso-Minotauro es un asunto de clínica para Ariana. Con ello su salud mejora, al igual que la de Dioniso-Minotauro, cuyo carácter ahora se inclina hacia la música y la poesía. ²³⁵ El Minotauro de Cortázar, sin saber del deseo erótico de su hermana hacia él, espera ser olvidado y no obstante resurgir de ella. Para Nietzsche, por su parte, «Ariana ha olvidado a Teseo». ²³⁶ Ella encarna, en la imaginación de ambos, el tránsito hacia el hombre-Minotauro.

«EL PERSEGUIDOR»

La verdad es que Julio quería escribir como un músico de jazz que improvisara siempre, como Charlie Parker, a quien tomó como uno de sus modelos de artista, en uno de los más bellos cuentos que escribió y que lo definen en más de una dirección: "El perseguidor"

DAVID ARRIGUCCI JR.

Publicado en 1959, en *Las armas secretas*, «*El perseguidor*» fue el primer relato en el que Cortázar mostró su interés por el problema del hombre. Él mismo dijo que fue a partir de esta obra que comenzó a ocuparse de problemas existenciales como tema central. ²³⁷ Esto significa que con este cuento culminaba una etapa en su arte y comenzaba otra. La primera fue impulsada por una exploración de las excepciones que conforman la realidad, y la segunda consistió en «hacer llegar la obra a los otros, tender un puente entre el autor y el lector». Hallamos en *El perseguidor* un caso ejemplar de creación inspirada por una reflexión sobre el tiempo. Se trata de un cuento de riqueza enorme, también en lo que respecta al tratamiento y el pensamiento de nuestro autor sobre algunos temas filosóficos. El problema principal que enfrentaba Julio Cortázar al escribir este cuento consistía en mostrar cómo también la gente media, «mediocre incluso», sin alto nivel intelectual, de la que se consideraba parte, tiene la vivencia del asombro, de la angustia, «experiencias metafísicas» que obedecen «una necesidad de apertura, una necesidad de ver, de ver lo que hay del otro lado de las cosas». ²³⁸

Julio Cortázar fue un perseguidor. Pero su persecución no solicitaba únicamente las zonas abisales del hombre. Nuestro autor inició su carrera literaria como crítico y ensayista. Su vocación

artística y lúdica fue impulsada y complementada por el contrapunto de su pensamiento estético y su deseo metafísico. Hemos revisado, en los anteriores capítulos, varios de los ensayos en los que Cortázar expresó su pensamiento sobre el hombre, el arte y la escritura. También hemos revisado *Los reyes*, en el cual aludió al tema del artista. Mediante los personajes de *El perseguidor*, Johnny y Bruno, Cortázar puso en juego «la dramática tensión entre la creación y la crítica».²³⁹ A través de ellos logró reconocer el complejo tejido que une a ambas.²⁴⁰ Además, la obra es considerada como parte del linaje que desde el Romanticismo ha instaurado una poética de la poética misma.²⁴¹

Lo primordial del mundo y el drama de la vida rodean al personaje que inspira el cuento, sujeto de mente sencilla y sensibilidad complicada. Nos referimos al jazzman Johnny Carter, el personaje inspirado en la vida de Charlie Parker. Johnny es *el perseguidor por excelencia*, aunque no tengamos claro *qué* persigue con su música. La búsqueda de Johnny Carter es metafísica, como lo fue la de Julio Cortázar. Ambas, no obstante, se distinguen de la comprensión tradicional de la metafísica, al no tener a Dios ni a la razón como motores. Los perseguidores no buscan la salvación ni la trascendencia, sino la música o la analogía vivaz que sirva como seña hacia aquello que la expresión acostumbrada no alcanza a nombrar. La búsqueda de Cortázar fue una búsqueda incansable de «un reino milenarío, un edén, un otro mundo».²⁴² A fin de cuentas: «De una manera u otra todos la buscan, todos quieren abrir la puerta para ir a jugar».²⁴³ Según dice en *Rayuela*:

Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña. *Wishful thinking*, quizá; pero ésa es otra definición posible del bípodo implume.²⁴⁴

La diferencia entre el deseo de trascendencia o salvación y el deseo de Cortázar consiste en que el escritor de Banfield creía que el paraíso estaba ya en nosotros, que era terrenal, y que para encontrarlo, crearlo, generarlo no había mejor lugar que *aquí*

ni mejor tiempo que *ahora*. Por eso Johnny se pone en juego cuando toca su música, cuando vive sus preguntas y sus sueños. Johnny Carter encarna un tipo singular de artista y, a pesar de no saberlo, es capaz no sólo de encarnar *un modo de vivir el arte*, sino también como veremos, de hablar sobre lo que pudiera ser el pensamiento desde una singular intuición de precisión sorprendente.

En los capítulos anteriores nos hemos ocupado de revisar parte del tránsito que anduvo Cortázar para escribir *El perseguidor*, incluyendo sus complicidades hacia la rebeldía de algunos hombres, su gusto por cierto tipo de escritura y su compromiso hacia cierta concepción de la poesía que él mismo hizo explícita en sus ensayos. Culminaremos nuestro trabajo revisando los dos personajes que creó Julio Cortázar para *El perseguidor* y fabulando una interpretación crítica y filosófica sobre los vínculos que, en el mismo relato, guardan entre sí el arte y el pensamiento, así como el tiempo y la música.

Saúl Sosnowski ha escrito que en *El perseguidor* «se revela la contraposición de dos visiones de la realidad: la poética de Johnny Carter y la científico-burguesa del narrador Bruno».²⁴⁵ Johnny Carter, es un hombre intuitivo que vive despreocupado de toda ley que no sea la suya. Bruno, por su parte, es el hombre que vive según «un orden prefijado por la sociedad que él acepta como marco de operaciones».²⁴⁶

En el primer apartado del capítulo veremos algunos rasgos del personaje Bruno, *el crítico*, a quien hemos abordado desde la tensión que le produce la amistad que le une a Johnny y su oficio periodístico como biógrafo del mismo.

En el segundo apartado veremos intensivamente algunos aspectos del personaje Johnny Carter, *el perseguidor*, el artista, el jazzman sediento de cierto arrobamiento, en quien hallamos la imagen literaria de las complicidades antes abordadas y de los rasgos cruciales que hemos acentuado en la poética cortazariana.

En un tercer apartado de este capítulo, revisaremos los rasgos comunes que Johnny le atribuye al arte y al pensamiento como visión o padecimiento.

En el cuarto apartado, notaremos que su persecución metafísica consiste en buscar acceso a un tiempo de mayor intensidad vital mediante el vehículo efímero de la música improvisada.

§ 8. BRUNO, EL CRÍTICO

El compañero Bruno es fiel como el mal aliento.
JULIO CORTÁZAR

Bruno es el narrador de *El perseguidor*. Su palabra es la perspectiva para acercarnos a Johnny, quien disfruta hablar con él y lo considera un compañero. Bruno ha desarrollado cariño por Johnny, a quién conoce desde hace cinco años, pero su amistad con él es interesada. Bruno es un periodista, un crítico de jazz, un hombre calculador que se interesa en escribir la biografía de Johnny «bien y verídicamente». Su oficio consiste en la producción de artículos y libros que se vendan exitosamente, como la coca-cola. Veremos que está dispuesto a pagar un alto precio por lograrlo, que incluso es capaz de traicionar sus más finas intuiciones, sus pensamientos más riesgosos y valiosos con tal de asegurar su prestigio, fetiche en que basa su autoestima y su falsa superioridad. Bruno se jacta de enfrentar la dificultad de sentirse atraído por Johnny y tener que «girar en torno a él sin perder la distancia, como un buen satélite, un buen crítico».²⁴⁷

Se muestra como tal desde el comienzo del cuento, al decir que «Johnny está en la peor de las miserias».²⁴⁸ En ese mismo encuentro se hace explícito el contraste entre la visión cotidiana y habitual del tiempo que él tiene y la forma en que Johnny lo padece y lo imagina. Bruno se abstrae y piensa que la preocupación de Johnny por el tiempo es «la peor de sus manías».²⁴⁹ Johnny, por su parte, se irrita al notar que Bruno simplemente lo cuenta. El crítico, como la mayoría de los hombres, concibe el tiempo como un bien disponible que puede ser aprovechado o malgastado. Cree sacarle provecho cuando, tras la muerte de Johnny, incluye en la segunda edición de la biografía una nota necrológica y una fotografía del entierro en la que se ven «muchos jazzmen famosos». En

contraste, lo considera «perdido» cuando Dédée le dice que ha salido a notificar a la policía sobre el último sax que ha extraviado Johnny y, más tarde, prefiere no «perder el tiempo» reprochándole a Dédée su complicidad hacia Johnny tras el incendio accidental que éste ha provocado en un hotel.

Bruno cree conocer las alucinaciones de Johnny y «de todos lo que hacen su misma vida», por ello trata de escucharlo atentamente, pero sin preocuparse demasiado por lo que dice. Aunque también reconoce sensiblemente sus propias limitaciones en relación a aquello que Johnny pretende alcanzar. Entonces piensa: «Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar».²⁵⁰ Mientras Johnny le habla de su reciente forma de vivir el tiempo, su modo de mirarlo le provoca un frío, le preocupa profundamente. Cuando Johnny termina de expresar la posibilidad de acceder a otro tiempo, Bruno admite que lo que dice el músico no es solamente porque esté medio loco. En un monólogo interior, Bruno confiesa que, mientras Johnny le dice estas cosas, él siente «que hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse, o más bien como si fuera necesario quebrar alguna cosa, quebrarla de arriba abajo como un tronco metiéndole una cuña y martillando hasta el final».²⁵¹ Pero este deseo por concederle la razón a un tipo como Johnny sólo dura mientras se encuentra frente a él. A Bruno le basta con salir a la calle, con volver a la cotidianidad de un nuevo día para reducir esta aparente lucidez a «un fantaseo de la marihuana, un manotear monótono».²⁵² Bruno no ve ni quiere ver lo que Johnny ve, por eso prefiere lavar su memoria y olvidar lo que ha escuchado de él tan pronto como está de vuelta en la calle. Bruno se distingue de Johnny, se cree superior a él, aunque en el fondo lo envidia, como envidia a todos los que son sus cómplices, a quienes, desde su moral puritana, ve como «ángeles enfermos». En otro monólogo interior de importancia decisiva, confiesa:

los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado. Envidio todo menos su dolor, cosa que nadie dejará de comprender, pero aun en su dolor

tiene que haber atisbos de algo que me es negado. Envidio a Johnny y al mismo tiempo me da rabia que se esté destruyendo por el mal empleo de sus dones, por la estúpida acumulación de insensatez que requiere su presión de vida. Pienso que si Johnny pudiera orientar esa vida, incluso sin sacrificarle nada, ni siquiera la droga, y si piloteara mejor ese avión que desde hace cinco años vuela a ciegas, quizá acabaría en lo peor, en la locura completa, en la muerte, pero no sin haber tocado a fondo lo que busca en sus tristes monólogos a posteriori, en sus recuentos de experiencias fascinantes pero que se quedan a mitad de camino. 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.²⁵³

Bruno no quiere experimentar el dolor de Johnny, pero sabe que incluso en ese sufrimiento debe haber vislumbres de un goce que también le está vedado. Envidia ese lado incomprensible al que accede Johnny, pero al mismo tiempo, se enoja con él porque pierde el tiempo, porque no emplea sus dones al máximo, porque no administra su arte, porque no ajusta su vida de acuerdo al rendimiento máximo. Cuando Johnny divaga en sus preocupaciones, se embriaga o termina en el hospital, Bruno se lamenta por la suma de posibles grabaciones que se pierde la historia del jazz. Y sin embargo, en otro momento de introspección, se da perfectamente cuenta de lo egoísta que eso resulta ser:

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. 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. Art y Marcel lo necesitan para ganarse el pan, y la marquesa, vaya a saber qué ve la marquesa en Johnny aparte de su talento.²⁵⁴

Instantes después, Bruno comparte su hallazgo fugaz «de que uno es una pobre porquería al lado de un tipo como Johnny Carter».²⁵⁵ Admite que, en parte, la atención que le presta a Johnny es interesada, que su deseo de que Johnny esté bien y tenga éxito es motivado por su propia avaricia, por la pesquisa de su beneficio personal.

Por otra parte, Bruno se contenta con la música de Johnny porque al escucharla se siente en otra parte, porque mientras vibra con ella, el espejo se le oculta tras un biombo. Mientras el concierto dura, Bruno se resiste a «hablar como crítico», a «sancionar comparativamente». Tras cinco años de acompañar a Johnny, piensa haber aprendido a ver en él más que el *jazzman*, más que el genio musical que oculta al verdadero hombre, ese que quiere destrozar la realidad ordinaria y vivir otro tiempo. Pero decirlo resulta fácil mientras la música de Johnny lo borra del mapa. Al final del concierto, se pregunta:

¿Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra la pared? Antepongo minuciosamente las palabras a la realidad que pretenden describirme, me escudo en consideraciones y sospechas que no son más que una estúpida dialéctica.²⁵⁶

Al siguiente día, Bruno tiene un compromiso, una obligación. Ha de escribir una crónica del concierto para la revista *Jazz Hot*. Debe volver a su escritura crítica, a su oficio periodístico.

Pocos días después del concierto, Johnny termina en el hospital por incendiar el cuarto de un hotel. Cuando Bruno va a visitarlo, Johnny se excusa por lo sucedido y le habla de unas urnas con las que ha tropezado, después, cuando un médico le hace un gesto de aliento a Johnny, éste reniega con Bruno de los médicos y sus falsas seguridades, también le habla de cómo todos ellos son incapaces de percibir los agujeros que están en todo, incluido el tiempo. Entonces le habla de lo que, para él, son las verdaderas dificultades de la vida, entre las que incluye «comprender a un perro o a un gato»,²⁵⁷ mirarse al espejo y cortar un pedazo de pan con un cuchillo. En medio de esta charla, Bruno se siente hueco

a su lado y, mientras Johnny le explica la dificultad que encuentra en cortar el pan, interioriza de nuevo:

Me ha empezado a inquietar la cara de Johnny, su excitación. Cada vez me resulta más difícil hacerlo hablar de jazz, de sus recuerdos, de sus planes, traerlo a la realidad. (A la realidad; apenas lo escribo me da asco. Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos).²⁵⁸

Entonces Bruno cae en cuenta de que se ha pasado la vida admirando a «los genios, a los Picasso, a los Einstein, a toda la santa lista que cualquiera puede fabricar en un minuto (y Gandhi, y Chaplin, y Stravinsky)».²⁵⁹ A todos esos hombres diferentes, entre los que vacila en situar a Johnny. Unos segundos adelante se pregunta si Johnny es simplemente un hombre, una realidad que sobresale entre los ángeles e irrealidades que son el resto de los hombres. Y entonces confiesa:

Y a lo mejor es por eso que Johnny me toca la cara con los dedos y me hace sentir tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer y mi prestigio. Mi prestigio, sobre todo. Sobre todo mi prestigio.

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. (Es así, es así. Me es más fácil creer que es así, ahora que estoy en un café y a dos horas de mi vista al hospital, que todo lo que escribí más arriba forzándome como un condenado a ser por lo menos un poco decente conmigo mismo).²⁶⁰

Cuando la hija de Johnny, Bee, muere, Bruno se presenta y lo acompaña, junto a algunos otros, en una tarde en que Johnny no mostró demasiada tristeza. Pero un par de semanas más tarde, Bruno hace el ridículo al tratar de levantar a Johnny del suelo,

donde el músico llora tardía y afligidamente por la muerte de su hija. Minutos después de sentirse terriblemente por esta situación, le vuelve su «superioridad frente a Johnny», y más tarde esa misma noche, recupera su autoestima como crítico al discutir su libro con el biografiado, quien recién había leído la obra. En ese momento, Bruno ya no piensa que por ser crítico «sólo puede vivir de prestado, de las novedades y las decisiones ajenas»,²⁶¹ sino que revalora su oficio como crítico capaz de «extraer las consecuencias dialécticas» y «postular los fundamentos y la trascendencia» de lo que un tipo como Johnny Carter escribe o improvisa.

Esa última noche en que caminan juntos por el Sena, Johnny le reclama a Bruno haberse olvidado de él en la biografía, de no haber escrito que él, su música y los aplausos, no valen nada en realidad. Lo que más le irrita a Johnny es que Bruno haya escrito sobre Dios en la biografía. Le dice que los que son como él le llaman «Dios» al «miedo a reventar».²⁶² Johnny no acepta ese Dios, no lo comparte con Bruno, quién, apegado a su razón práctica, ha dicho: «Cuando no se está demasiado seguro de nada, lo mejor es crearse deberes a manera de flotadores».²⁶³

Bruno se pregunta: «¿Qué clase de evangelista soy?»,²⁶⁴ y según parece, se trata del mensajero ávido de llevar las buenas nuevas sobre el jazz de Johnny, sobre una comprensión de su música como próxima a lo divino, sobre los aspectos luminosos y amables de su arte. Es por eso que, en su biografía, guarda discreción sobre los aspectos sórdidos, tristes y oscuros de su vida. Los lectores y editores están contentos con la primera edición y Johnny no ha hecho ninguna declaración crítica pública sobre ella antes de morir, así que Bruno se olvida de la idea, que le vino tras la última charla que tuvo con Johnny, de alterar la luz bajo la que ha mostrado al biografiado y se contenta con las, tan bien vendidas, traducciones emergentes de su obra.

§ 9. JOHNNY CARTER, EL PERSEGUIDOR

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, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras de un tigre que duerme.

JULIO CORTÁZAR

Johnny Carter es un personaje fascinante en la literatura de Julio Cortázar. Se trata de un saxofonista que vive el deseo, la necesidad que le impone su carácter, de perseguir otro tiempo, otra realidad. Johnny Carter personifica al músico de jazz del siglo xx: Charlie Parker. En el cuento se nos habla de un saxofonista que ha volteado la página del jazz con el nuevo estilo (se refiere al *bebop*), transformándose en un famosísimo *jazzman* de la noche a la mañana. Hay una peculiar inquietud en ambos (hombre y personaje), una pulsión irracional e instintiva que alumbró y da fortuna a sus caminos errantes. Su arte es el exceso de la sed vital que confluye hacia el espejismo de un oasis, hacia la virtud efímera y sin precio del sueño y la poesía.

Johnny Carter no es un tipo de inteligencia sobresaliente, ni tampoco un genio artístico. Tampoco es el típico moderno que cuenta y calcula antes de actuar. Su modo de ser se asemeja al de los hombres que habitaban en las sociedades que Caillois llamaba «de confusión».²⁶⁵ Tal y como, según Cortázar, hacen *el poeta* y *el primitivo* desde su *cosmovisión mágica*, Johnny obedece un impulso *primordial*. La fortuna de su arte se debe a la búsqueda incansable, a la reiteración musical que se mantiene fiel al hambre de ser más

y a la aventura guiada intuitiva y sensiblemente. Desde ellas, busca la fisura que deviene el pasaje y lo lleva al otro lado de las cosas. Bruno dice de él:

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.²⁶⁶

Lo distingue «una gran atención distraída», como la de un gato que mira fijamente pero que está completamente en otra cosa, «que es otra cosa».²⁶⁷ Precisamente debido a ese «despiste» a ese «no estar del todo»,²⁶⁸ Johnny perdió el saxo en el metro, como le hace saber a Bruno al comienzo del cuento. Johnny no está seguro de nada, ni siquiera de qué ocurre en esos instantes en que la puerta hacia otro tiempo, hacia otro mundo empieza a abrirse. Lo único que le interesa es continuar embistiendo la puerta, cruzar de nuevo ese pasaje y «ser otra cosa».

Johnny Carter es un hombre bastante sensible. Oscila plenamente entre el llanto súbito, desconsolado y la risa excitada de su auténtica alegría. Johnny se estremece «con una risa más atrás de los dientes y de los labios»,²⁶⁹ según atestigua Bruno. Goza y sufre intensamente. Para ilustrar su sufrimiento, cabe pensar en la angustiante imagen de montes llenos de urnas que le acosa²⁷⁰ o en la tristeza que le asalta tras la trágica muerte de su hija, Bee.²⁷¹ ¿Acaso Johnny Carter es feliz en ese infierno que le amenaza continuamente? ¿Acaso se contenta con esa angustia que lo acecha y lo vuelve un perseguidor sin armas?

Johnny no es impulsado a tocar su música para alcanzar la fama o el dinero. No requiere de razones suficientes, laborales o de cualquier otro tipo para tocar. «Hay que tocar y se acabó».²⁷² Aunque tampoco lo hace por mera distracción o por un juego inocente. Su inconformidad hacia los lenguajes preexistentes se debe a que a él no le interesa lo cómodo, lo fácil, lo seguro. Su ambición no es meramente estética. Que su música imponga un nuevo estilo en el jazz, es sólo un accidente en el camino. Su búsqueda

espontánea, riesgosa e improvisada responde a una necesidad casi fatal de exorcizarse. Su ansia de jazz es surrealista, o mejor dicho: suprarrealista. El hambre que siente de una realidad más real y el gusto por ella, lo incitan a catarla de nuevo, a querer poseerla, a desear hacerla suya.

Johnny no se contenta con su obra, con sus grabaciones. Si acaso, recuerda instantes, momentos en los que él y sus amigos, han logrado una plenitud fugaz por medio de la música. La persecución que le caracteriza no se contenta con el fácil encuentro de lo que él mismo ha propiciado antes. Johnny tiene la ambición de encontrar algo que siempre se le fuga, pero eventualmente pierde la esperanza en alcanzarlo: Por eso dice: «Bruno, yo me voy a morir sin haber encontrado...»²⁷³

A continuación citamos de manera extensiva a Johnny, quien, nostálgicamente, describe lo que ha sentido al acceder, por un instante, a otro tiempo, a otro modo de ser.

Si, a veces la puerta ha empezado a abrirse... (...) Ha empezado a abrirse... el tiempo... yo te he dicho, me parece, que eso del tiempo... Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita... Me acuerdo en Nueva York, una noche... Un vestido rojo, Si, rojo, y le quedaba precioso. Bueno, una noche estábamos con Miles y Hal... llevábamos yo creo que una hora dándole a lo mismo, solos, tan felices... Miles tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué, cerré los ojos, volaba. Bruno, te juro que volaba... Me oía como si desde un sitio lejanísimo pero dentro de mí mismo, al lado de mí mismo, alguien estuviera de pie... No exactamente alguien (...) No era alguien, uno busca comparaciones... Era la seguridad, el encuentro, como en algunos sueños, ¿no te parece?, cuando todo está resuelto, Lan y las chicas te esperan con un pavo al horno, en el auto no atrapas ninguna luz roja, todo va dulce como una bola de billar. Y lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo, sin que después... sin que hubiera después... Por un rato no hubo más que siempre...²⁷⁴

Johnny cree que la puerta ha comenzado a abrirse por instantes. Y se refiere a esos instantes como la resolución de algunos sueños. Pero, él, un músico devoto, se molesta con Bruno por haberlo vinculado, a él y a su música, con Dios y le dice:

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. (...) No quiero tu Dios —repite Johnny—. ¿Por qué me lo has hecho aceptar en tu libro? Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos.²⁷⁵

Johnny se obstina en defender su propio mérito en lograr una fisura en el tiempo ordinario. Por un momento, se asume como el cazador, como el agente activo y dominante ante el mundo. Esa noche, Johnny «quiere conquistar su propia libertad, y ser señor de su propio desierto».²⁷⁶ Lanza un «no» contra el Dios. Hay en él rasgos del espíritu del león que describe Nietzsche. El león niega el «tú debes» y dice «yo quiero».²⁷⁷ Johnny, con una voluntad inflada, se dice autosuficiente para abrir la puerta y acceder a otro tiempo. Considera innecesario rezarle a Dios alguno. Por eso, esa noche, insiste en reclamarle a Bruno la grave falla de su biografía.

—Sobre todo no acepto a tu Dios —murmura Johnny—. No me vengas con eso, no lo permito. Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta. Aquella vez en Nueva York yo creo que abrí la puerta con mi música, hasta que tuve que parar y entonces el maldito me la cerró en la cara nada más que porque no le he rezado nunca, porque no le voy a rezar nunca, porque no quiero saber nada con ese portero de librea, ese abridor de puertas a cambio de una propina, ese...²⁷⁸

Ante su compañero, Bruno, Johnny maldice a Dios. El perjurio contra el Dios puede leerse como fatal, pues Johnny no pronuncia más palabras en el cuento. Después de esa noche, Bruno se entera de que el biografiado ha aprobado el libro en algunas entrevistas, y poco después de que ha muerto, entre la risa y la tos, mientras veía «un programa de televisión que le hacía mucha gracia».²⁷⁹

Como creía Cortázar que hay en todo poeta, en Johnny Carter hay «un ansia de dominio».²⁸⁰ El jazzman intenta propiciar un encuentro con su música, pero ha «querido nadar sin agua»,²⁸¹ según murmura esa última noche que platica con su biógrafo, cuando se da cuenta de que había temido conformarse, de que había sido incapaz de contentarse cuando su hija aún vivía, cuando lo tenía todo. Johnny había temido que todo fuera trampa, que fueran cosas demasiado simples y asequibles. Su espíritu sufrido había buscado lo «más pesado», como lo hace el camello según Nietzsche. No se había contentado con el juego, con la inocencia, con lo cercano y familiar. Por eso le dice a Bruno: «Todo lo que hacía falta. Trampas, querido... porque no puede ser que no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta».²⁸²

A diferencia de lo que Bruno ha dado a entender en la biografía, en la confesión que da forma al relato, parece convencido de 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».²⁸³ Con su continuo e inquieto proceder en cada nota, Johnny lanza un zarpazo a la manzana, realiza movimientos en todas direcciones. Pero el impulso del que nace su arte no es sólo un capricho, sino también la irrupción de ciertas fuerzas. Johnny sufre una afección, un desasosiego. Representa al hombre perseguido por su propia falencia, y justo por eso, al perseguidor.

§ 10. ARTE Y PENSAMIENTO

Para el desarrollo de las artes modernas la erudición, el saber y la sabiduría conscientes constituyen el auténtico estorbo: todo crecer y evolucionar en el reino del arte tienen que producirse dentro de una noche profunda.

FRIEDRICH NIETZSCHE

Al cerrar los ojos, cansados de la luz del día, nos abrimos a la noche, somos explorados por su hondura y su misterio. De modo afín, según creía Nietzsche, para acceder al arte es menester cerrar los ojos de la consciencia, dejar de lado la erudición, el saber, la sabiduría. También, según la poética de Cortázar, el arte solicita la inconsciencia, la pulsión, la embriaguez afortunada. El arte nace de la necesidad libre, de la falta iluminada por los soles negros, de la plenitud que emerge herida. Su punto de partida está en la ausencia, en la sustracción de la que nace todo fruto humano.

Fuera del episodio que hemos revisado en el apartado anterior, en el que Johnny Carter vanidosamente se jacta de ser el único responsable de abrir el tiempo por medio de su música, el jazzman es un artista poco presuntuoso. Él, mientras toca, como Cortázar, mientras escribe, halla una «facilidad preciosa» en el juego del arte. Sumergidos en un *état second*, de trance, (personaje y autor) se contentaban con ser el médium «por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena».²⁸⁴

Johnny Carter, el artista y perseguido que se lanza con su música en conquista de otro tiempo, es también el artista perseguido que sufre los deseos, la imaginación y el pensamiento que lo atraen.

En la modernidad, frecuentemente se ha creído que el pensamiento está asociado únicamente a la vigilia, a la lucidez y a la

consciencia. Ha sido considerado una acción del hombre, una medición, un despliegue controlado de su racionalidad. No obstante, Cortázar nos recuerda que, ya desde un autor como Novales, «pensar, sentir, y contemplar hacen una sola cosa».²⁸⁵ Según un autor más reciente, como lo es Martin Heidegger, lo más urgente de ser pensado en nuestros días consiste en nuestra propia falta de pensamiento. La huida del pensar ocurre, paradójicamente, justo cuando todos creen estar pensando. Pero ¿qué acontece cuando creemos estar pensando? Mientras somos testigos de los pensamientos que *llegan*, ¿quién piensa? De algo estamos seguros: no es yo el responsable. El pensamiento *llega*, como el sueño y el arte, desde la noche profunda y enigmática que somos. Siempre *llega* de otra parte, siempre envuelve otro tiempo. Pensar exige entregarse a la espera, corresponder a la escucha de lo que es, de lo que hay, de lo único que merece ser pensado: la música, el ser o el pensamiento mismo.

En su divagación libre sobre el pensamiento, Johnny acepta que él no entiende nada, que él no piensa nada. Su comprensión del mundo no le viene del entendimiento, sino del instinto. Le dice a Bruno: «Nunca he pensado en nada, solamente de golpe me doy cuenta de lo que he pensado, pero eso no tiene gracia ¿verdad?».²⁸⁶ En ese instante asume que pensar no es una acción que sea llevada a cabo por un sujeto que sea definible como *racional*, sino que el pensamiento, como la imaginación, *adviene*, *llega* a nosotros. Por eso insiste: «No soy yo, yo. Simplemente saco provecho de lo que pienso, pero siempre después».²⁸⁷ Johnny no coincide con la forma tradicional de entender el pensar. Para él, explicar las cosas es algo fácil. Cuando quiere explicarle a Bruno lo que le pasa con el tiempo cuando viaja en el metro, lo que hace es narrarle, contarle detalladamente, desplegarle y explicitarle los recuerdos, las melodías, las imágenes y las visiones que le han venido a la mente. Johnny, sin embargo, sabe que si por «verdadera explicación» entendemos «dar razones», entonces «la verdadera explicación sencillamente no se puede explicar».²⁸⁸ Para comprender a fondo lo que Johnny trata de explicar, sobre como el tiempo cambia en el metro, hay que «esperar a que te ocurra». Cuando Johnny le

cuenta a Bruno como se ha puesto a pensar en su madre, en Lan y en los chicos, insiste en corregir: «No era pensar, me parece que ya te he dicho muchas veces que yo no pienso nunca; estoy como parado en una esquina viendo pasar lo que pienso, pero no pienso lo que veo». ²⁸⁹ Al parecer, para él, pensar en su gente es próximo a percibir a cada uno de ellos, a recordarlos tan íntimamente que parezca «estar con ellos de una manera hermosísima». ²⁹⁰ Pero, a nuestro personaje, también le vienen pensamientos oscuros. Pensemos en su visión de aquellas urnas que aparentemente alucina continuamente. Visto desde la experiencia de Johnny, *pensar* varía desde recordar, tener una visión o sufrir profundamente. En contraste, visto desde la experiencia de Bruno, aunque *pensar* puede significar cierto sufrimiento momentáneo, ²⁹¹ principalmente, su experiencia ²⁹² se limita a contar, medir, calcular. ²⁹³

§ 11. TIEMPO Y MÚSICA

Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tí y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana...

JULIO CORTÁZAR

Bruno, a diferencia de Johnny Carter, no hace «más que contar el tiempo». Él, como Dédée y la mayoría de la gente, siempre le pone un número para medirlo, para contarlo. «El primero, el dos, el tres, el veintiuno», —se lamenta Johnny. El tiempo ha sido crecientemente comprendido como un bien, un útil, un ente disponible, servible e incluso, consumible. Muchos hombres están de acuerdo con Bruno en que el tiempo es lo que, ante todo, hay que aprovechar. Piensan que quien no lo haga rendir no cosechará fruto alguno. Reiteramos, el tiempo ha sido generalmente comprendido como un bien y esa misma es la comprensión de Bruno. Esto se torna especialmente claro en la última charla que tiene con Johnny, en la que, mientras el músico le habla de su máximo y frustrado anhelo, él, preocupado por la hora que es, piensa en silencio: «Yo ya no sé qué hacer, es tan tarde». ²⁹⁴ Johnny, sin notar la preocupación de Bruno por la hora, continúa hablando. Es entonces cuando le dice no estar de acuerdo con que, en la biografía, Bruno hable sobre Dios. Entonces, el crítico piensa: «Pobre Johnny, después se queja de que uno no ponga esas cosas en un libro. Las tres de la madrugada, madre mía». ²⁹⁵

Al igual que cualquier persona, cuando Bruno vuelve la mirada al reloj, lo hace para contar el tiempo, para disponer de él. Preguntarnos «¿qué hora es?» significa preguntarnos: «¿qué tiempo es?», o más precisamente: «¿de qué es tiempo?». Bajo esta comprensión, el tiempo se muestra como un medio útil para algo, como esa valija que, según la imagen que rechaza Johnny, habría de rellenarse con ocupaciones, actividades, obligaciones o periodos de esparcimiento según la compulsión moderna por administrarlo todo. Bruno se sorprende de que sean las «tres de la madrugada» porque, para él, eso significa que ya es tiempo de estar en casa. Bruno, como la mayoría de la gente, confía en que el reloj, con los minutos y los calendarios, con las fechas, le dan noticia del tiempo que vive.

Según Bergson, el tiempo mensurable, intelectual, abstracto y homogéneo se distingue de la experiencia de la duración real, en la que las referencias al antes y al después se desvanecen.²⁹⁶ Por eso, cuando Johnny le cuenta a Bruno sobre un instante en que el tiempo cambió mientras tocaba su sax, dice: «Por un rato no hubo más que siempre...»²⁹⁷ A pesar de la manía calculadora que desfigura al tiempo con el fetiche de los meses, los días, las horas, los minutos, (en los que caben cantidades específicas de unidades medibles e inmutables), para un tipo como Johnny Carter, el tiempo es otro. Él busca un tiempo distinto del que marcan los relojes. El suyo, desde niño, es el tiempo musical.²⁹⁸

cuando empecé a tocar de chico me di cuenta de que el tiempo cambiaba.(...) 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.²⁹⁹

Aunque Bruno considera que la preocupación que tiene Johnny por el tiempo es la peor de sus manías, para el músico no representa un capricho, sino el más grande de sus anhelos, por eso dice:

Esto del tiempo es complicado, me agarra por todos lados. Me empiezo a dar cuenta poco a poco de que el tiempo no es como una bolsa que se rellena. Quiero decir que aunque cambie de relleno, en la bolsa no cabe más que una cantidad y se acabó. ¿Ves mi valija, Bruno?

Caben dos trajes, y dos pares de zapatos. Bueno, ahora imagínate que la vacías y después vas a poner de nuevo los dos trajes y los dos pares de zapatos, y entonces te das cuenta de que solamente caben un traje y un par de zapatos. Pero lo mejor no es eso. Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. La música y lo que pienso cuando viajo en el metro. (...) El metro es un gran invento, Bruno. Viajando en el metro te das cuenta de todo lo que podría haber en la valija.³⁰⁰

Para Johnny, el tiempo, como todo, es elástico. «Todo es elástico, chico. Las cosas que parecen duras tienen una elasticidad»,³⁰¹ le dice a Bruno. Entonces le explica cómo es que viajando en el metro, entre una estación y la siguiente, en un trayecto de un minuto y medio, se le han venido pensamientos, o mejor dicho imágenes, visiones, que tardaría un cuarto de hora en narrar detalladamente. Entonces, tras despertar la inquietud de Bruno, añade:

Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de esa —ha dicho rencorosamente Johnny—. Y También por el del metro y el de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?³⁰²

A Johnny le sorprende mucho que el tiempo pueda vivirse tan exhaustivamente, que los detalles soliciten una fabulación tan exhaustiva sobre sus recuerdos, que un lapso tan corto de tiempo parezca tan profundo, tan vasto, cuando lo que de hecho ha pasado es tan sólo un instante.³⁰³

Johnny Carter encuentra, siente en todo agujeros: «En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo».³⁰⁴ Johnny se queja de que los científicos no perciben esos agujeros, de que tienen una especie de armadura, una vacuna contra ellos.

El guardapolvo los protegía de los agujeros; no veían nada, aceptaban lo ya visto por otros, se imaginaban que estaban viendo. Y naturalmente no podían ver los agujeros, y estaban muy seguros de sí mismos, convencidísimos de sus recetas, sus jeringas, su maldito psicoanálisis, sus no fume y sus no beba...³⁰⁵

Lo que le irrita a Johnny de ellos (los científicos) es su constante encubrimiento de la crudeza, la finitud, el sinsentido de las cosas. Por eso, al referirse a los médicos que lo atendieron en el hospital de Camarillo, le dice a su biógrafo:

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. No, no es eso. Algunos eran modestos y no se creían infalibles. Pero hasta el más modesto se sentía seguro. Eso era lo que me crispaba, Bruno, que se sintieran seguros. Seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco para descubrir los agujeros.³⁰⁶

Johnny Carter no se preocupa por descifrar la razón de ser de los agujeros, pero los sabe ahí, aquí, en todas partes. Heidegger, como Johnny Carter, dice que el tiempo está agujerado.³⁰⁷ Según afirma en *Ser y tiempo*, el tiempo entendido como ocupación, como algo que se toma el hombre, está en realidad lleno de agujeros. Para el alemán, no obstante, los agujeros son causados por el encubrimiento que implica y significa la ontología tradicional. Heidegger se refiere con encubrimiento [*Verdeckung*] a aquella tendencia moderna que se ha encargado de alejar la dimensión ontológica del ente que somos en cada caso nosotros mismos. Por ello dice que «el ente que somos nosotros mismos es, ontológicamente, lo más lejano».³⁰⁸ [*Das Seiende, das wir je selbst sind, ist ontologisch das Fernste.*]³⁰⁹ El encubrimiento señala el olvido del ser que Heide-

gger denuncia a lo largo de su obra. Desde su perspectiva, sólo la angustia original, [*ursprüngliche Angst*]³¹⁰ despertada por la indeterminada pero constante certidumbre de la muerte, es decir: por su ser posible a cada instante, puede barrer instantáneamente con todo encubrimiento que vive el existente. El existente [*Dasein*] moderno encubre regularmente, en su ocupación del tiempo, la posibilidad más peculiar, irreferente e irrebasable de su ser [*die eigenste, unbezügliche und unüberholbare Möglichkeit seines Seins*]:³¹¹ la muerte. Heidegger consideraba necesario reconocer su incesante posibilidad y emprender una destrucción de la tradición que la ha intentado ocultar. Quiso quitar de enmedio los encubrimientos y los oscurecimientos, quebrar las disimulaciones con las cuales el existente se echa llave a sí mismo. Su interés era que el hombre mismo descubriera y se acercara propiamente al mundo, que abriera su ser propio a sí mismo.

Lo que pretendía Heidegger era suavizar, disolver las capas encubridoras producidas por la tradición.³¹² Para llegar a las experiencias originales en que se ganaron las primeras determinaciones del ser, se propuso la destrucción del contenido tradicional de la ontología antigua.³¹³ Consideraba menos complicados y encubiertos a los «fenómenos primitivos», pues según decía: «El “ser ahí” primitivo habla con frecuencia más directamente desde una absorción radical en los “fenómenos”».³¹⁴

Por eso, Heidegger consideraba que el lenguaje del poeta y del primitivo, que desde la perspectiva occidental instrumental puede parecer torpe y burdo, esconde una expresión afortunada para «poner de relieve en forma genuina las estructuras ontológicas de los fenómenos».³¹⁵ Suponiendo que este fuera el caso de la frase emitida por Johnny: «Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana»,³¹⁶ ¿qué querrán decirnos sus palabras? Indaguemos en el tema un poco:

Schopenhauer ha dicho que «el tiempo tiene tres secciones: pasado, presente y futuro». En estas tres secciones encuentra «dos direcciones» (el pasado y el futuro) y «un punto de indiferencia»³¹⁷ (el presente). A partir de la aceptación de las dos direcciones, el transcurso del tiempo ha sido imaginado de dos formas: Por una

parte, ha sido representado como un flujo que viene del futuro hacia el presente y se aleja hacia el pasado. Podemos ver un ejemplo de esta comprensión en Agustín de Hipona, quien se pregunta sobre el tiempo: «¿de dónde viene, por dónde pasa y adónde va? ¿De dónde, sino del futuro? ¿Por dónde, sino a través del presente? ¿Adónde, sino al pasado? Luego viene de lo que todavía no es, pasa por lo que no tiene duración y se dirige hacia lo que ya no es».³¹⁸ Por otra parte, el tiempo se ha representado como una progresión que emana del pasado, llega al presente y desemboca en el futuro. Merlau-Ponty nos da un ejemplo de esta imagen: «Si el tiempo es semejante a un río, fluye del pasado hacia el presente y el futuro. El presente es la consecuencia del pasado y el futuro la consecuencia del presente».³¹⁹ Si nos preguntamos «¿por qué ha ocurrido esto?», podemos remitirnos al principio [*arjé*] e indagar por el punto de partida del movimiento que ha llevado a «esto». También podemos remitirnos a la causa [*aitia*] e indagar en aquello hacia lo cual, para lo cual «esto» tiene lugar. De cualquier manera, toda representación diacrónica, lineal del tiempo encuentra un límite preciso. Acaso es posible que la imagen del tiempo amplíe su alcance mediante la figura del círculo, bajo la cual las secciones temporales son representadas sincrónicamente. Según la idea de Bergson, habría que pensar al antes y al después como simultáneos y no como sucesivos.³²⁰ Esto hace posible trastocar la cronología del tiempo, anular la estrecha idea de que él consiste en un flujo unidireccional y constante.

Gracias a la apertura que nos permite un enfoque hermenéutico del modo en que tanto el recuerdo como el augurio irrumpen inmediatamente en el presente, podemos disolver las tres secciones del tiempo en la unidad fáctica que nunca separa *lo que fue* o *lo que será* en relación a este instante. El pasado está presente como guardado, al reverso de sí, a la presencia. El instante en que escribo esta línea, o más precisamente, el instante en que añado este signo, y éste, y éste otro, está tejido íntimamente con cada uno de los instantes previos que he vivido, y así mismo, los instantes que habré de vivir, no podrán tejerse en una malla diferente a esta mis-

ma. Incluso la pausa que hago entre un enunciado y otro para añadir una melodía al reproductor musical, teje un espacio ilegible (acaso una fisura) que afecta y modifica el ánimo con que prosigo mi tarea. ¿Acaso, sin saberlo, he sido esta escritura siempre? Cortázar pregunta en un poema: «¿Y esto fue, será, o solamente está ocurriendo?» Para Bergson, los tres suceden al unisono. Desde la misma fusión de encuentros temporales, Johnny ha sido asaltado por su propio grito: «Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana». La perfección del pasado es que guarda en sí al futuro. Ambos nos asaltan a cada instante que estamos aquí. Para Johnny, el tiempo no transcurre simple y uniformemente, va y viene, entre la pluralidad de sus tres secciones, mientras la música persiste en imponer su ritmo.

Es fácil confundirse ante enunciados que digan: «el tiempo es» o «el ser es». Heidegger señala que en todo caso «hay el tiempo» y «hay el ser», o traduciéndolo más fielmente «se da el tiempo» y «se da el ser». El tiempo no es un ente, no es pura presencia. El tiempo es el horizonte desde el cual comprendemos e interpretamos nuestra existencia y el ser mismo. «Porque el ser sólo resulta apresable cuando se mira al tiempo, no puede la respuesta a la pregunta que interroga por el ser consistir en una proposición aislada y ciega».³²¹ Para salir de su aislamiento, esta pregunta debe no sólo mirar el tiempo, sino también escucharlo. Es menester, pues, palpar, mirar y escuchar la amplitud de los sucesos. Javier Acosta ha escrito en la introducción de *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*:

El tiempo es un asunto igualmente crucial y oscuro: por él y en él se desarrolla el drama de la vida. Arrojado a él; caído, acaecido en él; despertado a él y en él. La experiencia del tiempo se impone como una realidad fatalmente ingobernable. Pueden en el tiempo darse las ricas horas de la existencia; también de cara a su transcurso se detiene el hombre ante una garganta que lo apura y engulle. Fauces del ciego tiempo, fauces de Cronos que devora a sus hijos: fruta del tiempo es nuestra carne, bajo su influjo brota, madura, se corrompe.³²²

Nuestras condiciones físicas y la afinación de nuestro ánimo en cada instante condicionan el modo en que vivimos el tiempo. Una posibilidad anímica, entre muchas, es entonarse a la música variante de las cosas. A propósito de esto, Nietzsche escribió: «¿Ha notado alguien que la música libera al espíritu? ¿Que da alas a los pensamientos? ¿Que se vuelve uno tanto más filósofo cuanto más músico se vuelve?» Pero Johnny Carter no deviene filósofo por ser músico. Si él no se considera a sí mismo *un artista*, menos *un pensador*.

Johnny no acepta al Dios de Bruno porque su única religión es la música. En ella encuentra la variación del pulso, la espiral del devenir, el éxtasis del tiempo, el oro no tasable. La música lo lleva a ser otro, a habitar otro mundo, a irrumpir en una realidad distinta:

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.³²³

EPÍLOGO

Vivir importa más que escribir, salvo que el escribir sea —como tan pocas veces— un vivir.
JULIO CORTÁZAR

Sin música la vida sería un error.
FRIEDRICH NIETZSCHE

Hemos mostrado a Julio Cortázar bajo un breve desfile de máscaras que reflejan al niño, al cómplice rebelde, al ensayista que aproxima el pensar a la poesía y al perseguidor de un remate utópico y poético al centro de la vida misma. Su vocación (poética, pensante y musical), se nutría de la exótica mezcla del vitalismo militante, de cierto optimismo nada ingenuo [*wishful thinking*], de la fe en la fuerza que impulsa a la ilusión, de la rebeldía contra la tradición heredada, y de la búsqueda ontológica.³²⁴

Julio Cortázar no se pensaba a sí mismo como *un escritor profesional*. Al parecer, de hecho, él deseaba ser un músico. No diremos que fue un «músico frustrado», porque su escritura contiene una altísima porción de juego, ritmo y melodía. Fue simultáneamente un jugador y un músico de la literatura. Fue simultáneamente *bra*, un improvisador brillante, un férvido viajero, explorador de lo remoto, un cazador vehemente y lleno de poesía. Recordamos que, en uno de sus libros, confesó: «Yo no quisiera escribir más que *takes*». Para él, como entendía Scholz:

la literatura debe ser semejante a la música, lenguaje poético por excelencia. En la poesía, las palabras deben tener ritmo, subyacente contenido musical, para que la obra pueda funcionar como una "incantación", instrumento del mago³²⁵

Sus complicidades vitales y literarias se afinaron a su más grande pasión: la música, especialmente, a su forma predilecta: el jazz, donde halló un *leitmotiv* que inspiraría y daría orientación a su poética. Julio Cortázar fue, ante todo, un cómplice del jazz. Su escritura improvisada, que florece en variaciones en torno a ciertos temas, es muestra clara de ello. El relato *El perseguidor*, por ejemplo, contiene algunas divagaciones en torno a ciertos temas recurrentes en su obra (el tiempo, la música, la búsqueda ontológica). Aún más, libros como *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round*, que escapan por completo a los géneros instituidos en la literatura y los fusionan libremente, son quizá el mejor ejemplo de su escritura improvisada. Como para el jazz, para Cortázar la improvisación y la espontaneidad siempre fueron aspectos cruciales del encuentro poético. Desde su perspectiva, el estado ambulante figuraba como un estado de apertura, como un pasaje amplio y fecundo que lo guiaba hacia jardines prodigiosos. En el camino abierto del andar errante, las constelaciones de los signos urden y renuevan su misterio, revelan órdenes solares que se encumbran en los sueños y en la vida.

Podemos decir sobre Cortázar lo mismo que él dijo sobre Rimbaud: «Su problema no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debía constituir las llaves.» Para uno, como para el otro, no bastaba con una búsqueda estética si no abarcaba lo *vital* de ser humano. Buscó *romantizar* el mundo y recrear al hombre. Como Herder y Novalis, intentó restituir la infinitud, el misterio, lo extraordinario de la vida por sendas intuitivas. Él, como ellos antes, supo que la vía racional y abstracta es insuficiente para reencantar el mundo. Cortázar no redujo la poesía a lo literario, para él, la poesía era parte de la vida. Admiraba a Artaud por haber privilegiado la vida poética, la poesía extralibresca sobre «la jaula dorada de la literatura tradicional». En algún ensayo, durante su juventud, escribió que el surrealista es el hombre para quien cierta realidad existe y que su misión está en hallarla. Más tarde dijo que esa realidad no existe, es decir que no está dada ya ahí, lista para ser descifrada, sino que es necesario generarla, crearla, recrearla desde el juego.

En resumen, Cortázar, como Rimbaud, los románticos, los surrealistas (en especial Artaud) y Nietzsche, era «un hombre ansioso de vivir». Se decía un *humanista*, pero no en el sentido típico de quien ha heredado, sin crítica, la idea tradicional de *hombre*. El suyo es un «humanismo razonable, valeroso en el desencanto», como ha dicho Jean-Luc Nancy de cierto humanismo ya no luminoso, sino que asume el claroscuro e inconcluso proyecto de lo humano.¹²⁶ El *humanismo* de Cortázar no es deudor ni culpable de lo que se le imputa al humanismo hoy en día. Está libre de las «jerarquizaciones cristianas o helénicas», de las «partes nobles», el «alma» y las «regiones vegetativas». El humanismo de Cortázar difiere profundamente del humanismo tradicional.

Por otra parte, Julio Cortázar no temía contradecirse. Se reconocía un artista romántico, pero aceptaba no haber publicado textos que escribió en su juventud debido a que le parecían demasiado románticos. Escribió sobre el surrealismo como una empresa altísima y loable, pero nunca quiso encasillarse en las fronteras que espontáneamente se alzan cuando alguien iza su bandera.

Su obstinada convicción de que existe otra realidad y otro tiempo no se anclaba en el, tan común, deseo de alcanzar la salvación trascendental. Mejor que muchos, Cortázar sabía que no hay sentido en aplazar las cosas, que el único paraíso que nos es posible está *aquí y ahora* y que la eternidad se mece del tiempo que acontece. Desde el azar dichoso y la continua voluntad de juego, su escritura instauro otro mundo más espontáneo, más vivo, más musical.

FUENTES

- 1 *La vuelta al día en ochenta mundos II*, Julio Cortázar, Siglo XXI, México D.F., 1996, p. 189.
- 2 *Ibidem*, p. 188.
- 3 *Rayuela*, Julio Cortázar, Seix-Barral, Barcelona, 1984, p. 351.
- 4 *La vuelta al día en ochenta mundos I*, Julio Cortázar, Siglo XXI, México D.F., 1996, p. 35. Al respecto escribe Cortázar: «Desde muy pequeño asumí con los dientes apretados esa condición que me dividía de mis amigos y a la vez los atraía hacia el raro, el diferente, el que metía el dedo en el ventilador».
- 5 *Julio Cortázar, La biografía*, Mario Goloboff, Seix Barral, Buenos Aires, 1998, p. 17.
- 6 *La vuelta al día en ochenta mundos I*, p. 35.
- 7 Cfr.: «Octavio Paz: Libertad bajo palabra», Julio Cortázar, en *Sur*, #163, 1948, pp. 80-82.
- 8 *Julio Cortázar, La biografía*, p. 14.
- 9 *Ibidem*, p. 25.
- 10 *Establishment: clase dirigente*.
- 11 Se ha considerado su actitud «rebelde» desde la década de los cuarenta hasta que el autor tenía sus sesenta y tantos años. Cfr.: *El arte poética de Julio Cortázar*, László Scholz, Ediciones Castañeda, Colección Estudios Clásicos y Literarios, Buenos Aires, 1977, pp. 13 y 39.
- 12 *Julio Cortázar, La biografía*, p. 26.
- 13 Cfr.: *El arte poética de Julio Cortázar*, p. 55.
- 14 *Julio Cortázar, La biografía*, p. 117.
- 15 Cfr.: *La entrevista a Julio Cortázar por Alfredo Barnechea*, donde dice: «En general, me inclino hacia los alienados, hacia los marginales en la literatura». Versión electrónica en <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/cortazar/barnechea.pdf>
- 16 *Obra crítica II*, Julio Cortázar, Alfaguara, Edición de Jaime Alazraki, México D.F., 1994, p. 153.
- 17 Respecto a Cortázar, László Scholz ha escrito: «la literatura debe ser semejante a la música, lenguaje poético por excelencia. En la poesía, las palabras deben tener ritmo, subyacente contenido musical, para que la obra pueda funcionar como una "incantación", instrumento del mago», Cfr.: *op. cit.*, p. 30. En cuanto a Nietzsche se refiere, piénsese, por nombrar una, en la frase: «La melodía es, pues, lo primero y universal, que, por ello, puede padecer en sí también múltiples objetivaciones, en múltiples textos», cfr.: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Friedrich Nietzsche, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2007, p. 71.
- 18 *Obra crítica II*, p. 17.
- 19 *Iluminaciones*, Arthur Rimbaud, traducción de Francisca Gabriel, Distal, Buenos Aires, 2004, p. 9.

- 20 *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Jaime Alazraki, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 20.
- 21 *Obra crítica II*, p. 18.
- 22 *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, p. 27.
- 23 *Obra crítica II*, p. 18.
- 24 *Ibidem*, p. 19.
- 25 *Ibidem*, p. 22.
- 26 Al llegar a Cuba en 1961 Cortázar nota un lugar donde todos tenían algo que decir, algo que hacer, «donde los problemas eran terribles cotidianamente (...) En ese momento empecé a comprender que los libros deben llevar a la realidad y no la realidad a los libros, con el perdón de Mallarmé a quien tanto quiero». Pero en realidad fue un poco antes cuando ocurrió este giro en Julio. También dijo en mayo de 1967 en una carta a Roberto Fernández Retamar refiriéndose a sí mismo: «de la Argentina se alejó un escritor, para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro, en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.» *Julio Cortázar. La biografía*, pp. 122 y 153.
- 27 *Obra crítica II*, p. 22.
- 28 En una carta de junio de 1863, Mallarmé toma distancia de la preocupación de Baudelaire por relacionar el sueño con la acción. En la carta le dice Mallarmé a su destinatario: «Henri, mi amigo, busca tu sustancia en lo Ideal. La felicidad terrena es innoble (...)» También en el poema *Les Fenêtres* se trata el tema. Cfr.: *Collected Poems*, Stéphane Mallarmé, traducido al inglés por Henry Weinfield, University of California press, California, 1996.
- 29 *Obra crítica I*, Julio Cortázar, Alfaguara, Edición de Saúl Yurkievich, México DF, 1994, p.44.
- 30 *Obra crítica II*, p. 22.
- 31 *Idem*.
- 32 *Ibidem*, p. 20.
- 33 *Obra crítica I*, p. 38.
- 34 Cfr.: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Rüdiger Safranski, traducción de Raúl Gabás, Tusquets Editores, México D.F., 2009, p. 27.
- 35 *Obra crítica II*, p. 32.
- 36 Cfr.: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, pp. 15 y 56.
- 37 *El arte poética de Julio Cortázar*, p. 64.
- 38 *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, p. 22.
- 39 *Obra crítica II*, p. 38.
- 40 *Idem*.
- 41 *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, p. 58.
- 42 *Idem*.
- 43 *Obra crítica II*, p. 31.
- 44 "Vida de John Keats, el más clásico de los románticos ingleses", en *Obra Completa en Poesía*, John Keats, Tomo I, Rio Nuevo, Barcelona, 1975, p. 18 (citado de una carta dirigida a John Taylor el 27 de febrero de 1818).

- 45 *Obra Completa en Poesía*, John Keats, Tomo II, Rio Nuevo, Barcelona, 1975, p. 128 traducido del inglés.
- 46 La Belleza nutre a la Verdad, pero la Bondad se omite.
- 47 Cortázar mismo parece no haberse preocupado por la cuestión moral hasta su madurez, periodo que rebasa las intenciones de nuestra investigación.
- 48 *Idem*.
- 49 *La vuelta al día en ochenta mundos II*, p. 188.
- 50 *Ibidem*, pp. 188-189.
- 51 *Ibidem*, p. 189.
- 52 *Ibidem*, p. 191.
- 53 *Ibidem*, p. 190.
- 54 *Idem*.
- 55 (Del gr. χιτών, túnica). Cfr.: http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=quitina
- 56 *Einfühlung*: Comprensión, tacto, delicadeza, intuición, compenetración, empatía. El concepto fue acuñado especialmente por Theodor Lipps (1851-1914), profesor de Munich que escribió sobre psicología y estética, pero un siglo antes que él, Dilthey o Croce, fue Herder quien lo utilizó por primera vez. Cfr.: *Vico y Herder. Dos estudios en la historia de las ideas*, Isaiah Berlin, traducción de Carmen González del Trejo, Cátedra, Madrid, 2000, p. 223.
- 57 *La vuelta al día en ochenta mundos II*, p. 189.
- 58 *Obra crítica I*, p. 43.
- 59 *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, David Arrigucci Jr., traducción de Romeo Tello G, Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, UdeG, UNAM, Fondo de Cultura Económica, Guadalajara, 2002, p. 114.
- 60 *Obra crítica I*, p. 43.
- 61 *Ibidem*, p. 44.
- 62 *El arte poética de Julio Cortázar*, p. 66.
- 63 *Obra crítica I*, p. 43.
- 64 *Ibidem*, p. 46.
- 65 *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, pp. 109-110.
- 66 *Ibidem*, p. 105.
- 67 *Ibidem*, p. 111.
- 68 *Manifiestos del Surrealismo*, André Breton, traducción de Andrés Bosch, Terramar ediciones, Buenos Aires, 2006, p. 41.
- 69 Gerard de Nerval había utilizado la expresión *supernaturalismo* para referirse a algo que, según dice Breton en el *Primer Manifiesto Surrealista*, hacia evidente que el autor conocía de maravilla el espíritu del surrealismo. Cfr.: *Manifiestos del Surrealismo*, p. 30.
- 70 «Baudelaire es surrealista en la moral», cfr.: *Manifiestos del Surrealismo*, p. 31.
- 71 Conde de Lautreamont, muere en 1870 y su obra queda olvidada por un tiempo. Reaparece en sus *Poesías recuperadas* en 1919 por André Breton. Como en el Surrealismo, también en su caso hay una unión entre arte y

- vida, y además fue crucial para la inspiración de la escritura automática. Cfr. "La poética de Lautreamont y la escritura vanguardista", Rosa Fernández Urtasun, *Revista Complutense de Estudios Franceses*, #14, 1999, pp. 57-68.
- 72 «Rimbaud es surrealista en la vida práctica y en todo». Cfr: *Manifiestos del Surrealismo*, p. 31.
- 73 *Obra crítica II*, p. 193.
- 74 *Obra crítica I*, p. 103.
- 75 *Manifiestos del Surrealismo*, p. 196.
- 76 «Combatimos contra la indiferencia poética, la limitación del arte, la investigación erudita y la especulación pura, bajo todas sus formas, y no queremos tener nada en común con los que pretenden debilitar el espíritu, sean de poca o mucha importancia». *Ibidem*, p. 112.
- 77 *Ibidem*, p. 171.
- 78 Sobre el derecho a contradecirse en el romanticismo y en Nietzsche, ver también los § 2 y § 4.
- 79 *Ibidem*, p. 109.
- 80 *Obra crítica II*, p. 180.
- 81 *Idem*. A este respecto parece interesante señalar que de la misma manera que Cortázar habla en su tiempo sobre la vigencia y vida del surrealismo, había hecho Breton refiriéndose al romanticismo, declarando que a cien años de su supuesto inicio, daba por fin «a conocer sus deseos a través de nosotros». *Manifiestos del Surrealismo*, p. 127.
- 82 *Manifiestos del Surrealismo*, p. 112.
- 83 *Obra crítica I*, p. 104.
- 84 *Ibidem*, p. 109.
- 85 *Obra crítica II*, p. 199.
- 86 *Ibidem*, p. 192.
- 87 *Obra crítica I*, p. 103.
- 88 *Ibidem*.
- 89 Concepto utilizado tanto por André Breton como por Julio Cortázar.
- 90 Breton escribió: «El Surrealismo tal como yo lo entiendo, declara nuestro inconformismo absoluto con la claridad suficiente (...), cfr.: *Manifiestos del Surrealismo*, p. 48.
- 91 *El teatro y su doble*, Antonin Artaud, traducción de José R. Lieutier, Grupo editorial Tomo, México, D.F., 2003, p. 8.
- 92 *Obra crítica II*, pp. 153-154.
- 93 *Manifiestos del Surrealismo*, p. 109.
- 94 *Ibidem*, p. 219.
- 95 *Ibidem*, p. 222.
- 96 *Obra crítica I*, p. 105.
- 97 *Idem*.
- 98 *Ibidem*, p. 106.
- 99 *Obra crítica II*, p. 153.

- 100 "Sobre Artaud", Maurice Blanchot, traducción de Floreal Mazía, *Zona Erógena*, #17, 1994.
- 101 "El verbo encarnado", Alejandra Pizarnik, *Sur*, #294, 1965, pp. 35-39.
- 102 *El teatro y su doble*, p. 76.
- 103 *Ibidem*, p. 12.
- 104 *Ibidem*, p. 8.
- 105 "Sobre Artaud", Maurice Blanchot, traducción de Floreal Mazía, *Zona Erógena*, #17, 1994.
- 106 *El pesa-nervios*, Antonin Artaud, p. 24, versión electrónica: http://rapidshare.com/files/67859018/Artaud_-_El_ombligo_de_los_limbos__El_pesaner_vios_.pdf.html
- 107 *El teatro y su doble*, p. 73.
- 108 *El ombligo de los Limbos*, Antonin Artaud, p. 3, versión electrónica: <http://www.scribd.com/doc/5708400/artaud-antonin-el-ombligo-de-los-limbo>
- 109 *El pesa-nervios*, p. 28.
- 110 *Obra crítica II*, p. 154-155.
- 111 *El ombligo de los Limbos*, p. 4.
- 112 En *El teatro y su doble* escribió Artaud: «en lo profundo sentimos temor a que la vida se desarrolle de manera plena bajo el signo de la auténtica magia», p. 9.
- 113 En el *Primer Manifiesto del Surrealismo* escribió Breton: «No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación», p. 17.
- 114 *El teatro y su doble*, p. 8.
- 115 *Ibidem*, p. 10.
- 116 *Ibidem*, p. 12.
- 117 [Briser le langage pour toucher la vie].
- 118 En el capítulo 23 de *Rayuela*, p. 107, escribió Cortázar: «Un artista sólo cuenta con las estrellas, como dijo Nietzsche», y en *Casilla de camaleón*, publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos II*, pp. 186-187: «Nietzsche, que era un cronopio como pocos, dijo que sólo los imbéciles no se contradicen tres veces al día».
- 119 «Las ménades» de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria, Patricio Goyalde Palacios, *Faventia*, 23/2, 2001, p. 40.
- 120 *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, p. 134.
- 121 *Ibidem*, p. 121.
- 122 *Ibidem*, p. 120.
- 123 *Ibidem*, pp. 122-123.
- 124 Recordemos que para Nietzsche, la muerte de la tragedia griega ocurre con las optimistas consecuencias de la duda socrática: «la virtud es el saber, se peca sólo por ignorancia, el virtuoso es el feliz». *Ibidem*, p. 128.
- 125 *Más allá del bien y el mal. Preludio de una filosofía del futuro*, Friedrich Nietzsche, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2008, p. 131.
- 126 *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, Friedrich Nietzsche, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1989, p. 46.
- 127 *Idem*.

- 128 *Voluntad de poderío*, Friedrich Nietzsche, § 427.
- 129 *Crepúsculo de los ídolos*, p. 38.
- 130 *Ibidem*, p. 39.
- 131 *Ibidem*, p. 42.
- 132 *Idem*.
- 133 *Ibidem*, p. 40.
- 134 *Idem*.
- 135 *Rayuela*, p. 365.
- 136 *La vuelta al día en ochenta mundos II*, pp. 186-187.
- 137 Cfr.: *El arte poética de Julio Cortázar*, p. 12.
- 138 «¡Cuán poco despreciable es en sí, para un espíritu libre, el cambio de opinión! (...) Además, la doctrina de la inocencia de todas las opiniones es, ante el espíritu libre, tan cierta como la de la inocencia de todos los actos». *Aurora, meditaciones sobre los prejuicios morales*, Friedrich Nietzsche, traducción de Pedro González Blanco, El Barquero, Barcelona, 2003, p. 38.
- 139 *Crepúsculo de los ídolos*, p. 38.
- 140 *Obra crítica I*, p. 103.
- 141 En los *Fragments póstumos* [14] 14, Nietzsche escribió: «Si el devenir es un gran anillo, entonces todo tiene igual valor, eternidad, necesidad...»
- 142 Cfr.: «*Las ménades*» de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria, p. 40.
- 143 *Poemas*, Friedrich Nietzsche, traducción de Txaro Santoro y Virginia Careaga, Hiperión, Madrid, 2005, pp. 37-39.
- 144 *Obra crítica I*, p. 321.
- 145 *Ibidem*, p. 323.
- 146 *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Friedrich Nietzsche, p. 2, versión electrónica: <http://www.scribd.com/doc/24691717/Nietzsche-La-Filosofia-en-La-Epoca-Tragica-de>
- 147 Además, en un diálogo que escribe Cortázar entre los poetas Polanco y Calac, dice: «eliminará eso de física y metafísica que parecen las dos manivelas del fútbol de mesa», y seguido de lo cual insiste en cómo mientras poetas como Jean Paul Richter y Novalis bailaban en la realidad extática con un ritmo cósmico, Kant insistía en decir que estábamos definitivamente limitados. *La vuelta al día en ochenta mundos I*, pp. 101-103.
- 148 Heráclito, Rodolfo Mondolfo, traducción de Oberdan Caletti, Siglo XXI, Estado de México, 2007, p. 133.
- 149 El problema que advierte Nietzsche en Schopenhauer es que, éste, a diferencia de Heráclito, no se deleitaba con la justicia superior al hombre, sino que permaneció en una postura pesimista ante una idea que le parecía perturbadora.
- 150 Cfr.: «La crítica de Nietzsche contra Occidente en *Rayuela* de Julio Cortázar», Héctor Fernández Cubillos, *Veritas*, vol. III, #18, 2008, p. 114.
- 151 *Así habló Zaratustra*, Friedrich Nietzsche, traducción de Carlos García Barrón, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1992, p. 43. [*Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste*
- Bewegung, ein heiliges Ja-sagen.*] Also sprach Zaratustra, Friedrich Nietzsche, *Von den drei Verwandlungen*, versión electrónica.
- 152 [Thaumazein] Platón dice: «experimentar eso que llamamos la admiración [τό θαυμάζειν] es muy característico del filósofo. Éste y no otro, efectivamente, es el origen de la filosofía» (*Teeteto* 152d). Cfr.: *Diálogos V*, Platón, Gredos, Madrid, 2000, p. 196. Aristóteles, por su parte, dice: «los hombres -ahora y desde el principio- comenzaron a filosofar al quedarse maravillados ante algo [τό θαυμάζειν], (...) Ahora bien, el que se siente perplejo y maravillado reconoce que no sabe» (*Met A2*, 982b12). Cfr.: *Metafísica*, Aristóteles, Gredos, Madrid, 1998, p. 76.
- 153 Julio Cortázar: *sus bregas, sus logros, sus quimeras*, Saúl Yurkievich, Introducción general a *Cuentos I*, Julio Cortázar, Edición de Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, Barcelona, pp. 9-38.
- 154 *La vuelta al día en ochenta mundos I*, p. 32.
- 155 *Ibidem*, p. 35.
- 156 *Obra crítica I*, p. 103.
- 157 *Obra crítica II*, p. 154.
- 158 *Obra crítica I*, p. 104.
- 159 *Idem*.
- 160 *Crepúsculo de los ídolos*, p. 42.
- 161 *Obra crítica II*, p. 280.
- 162 *Ibidem*, p. 270.
- 163 Heidegger insistió, especialmente en la conferencia titulada *Was ist das? Die Philosophie*, en el papel primordial que juega el asombro en la filosofía como atención al llamado y correspondencia ante el Ser. En el texto afirma: «El asombro sostiene y domina la Filosofía». Wittgenstein, por su parte, en la proposición 6.44 del *Tractatus-logico-philosophicus*, escribió: «Lo místico no es cómo sea el mundo, sino que sea». [Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern dass sie ist]. Con ella alude al mismo asombro.
- 164 Cfr.: «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último round*, Julio Cortázar, Siglo XXI, México D.F., 2004, pp. 68-73.
- 165 Cfr.: §2.
- 166 Se cita un poema de Cortázar que aparece en *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, p. 260.
- 167 *Obra crítica II*, p. 277.
- 168 *Ibidem*, p. 271.
- 169 *Ibidem*, p. 272.
- 170 *Idem*. Sólo mediante un acercamiento especial, acaso la compenetración [Einfühlung] de la que Herder escribió antes y de la que Theodor Lipps, Edmund Husserl, Edith Stein, Paul Ricoeur, entre otros, escribieron en el siglo XX, es posible participar de la cosa, superar toda contradicción, y hallar el amplio espacio por el que fluye el único y vastísimo río del mundo.
- 171 *Idem*.
- 172 *Idem*.

- 173 *Ibidem*, pp. 278-279.
- 174 *Ibidem*, p. 280.
- 175 *Ibidem*, p. 282.
- 176 Recordemos que según nos dice Cortázar, si entendemos funcionalmente la palabra «poeta» sólo es poeta quien escribe poemas. Cfr.: "Del sentimiento de no estar del todo", en *La vuelta al día en ochenta mundos I*, p. 36.
- 177 *Ibidem*, p. 37.
- 178 *Idem*.
- 179 *Ibidem*, p. 70.
- 180 *Idem*.
- 181 Cfr.: "Del sentimiento de no estar del todo", *ibidem*, pp. 32-42.
- 182 *Manifiestos del Surrealismo*, p. 43.
- 183 *Idem*, p. 41.
- 184 *Obra crítica II*, p. 374.
- 185 *Último round*, p. 74.
- 186 *Ibidem*, p. 75.
- 187 *Ibidem*, p. 73.
- 188 Nos referimos al origen de la *excentricidad* en Julio Cortázar: la íntima correlación entre la vida y la escritura de la que también Rimbaud, Artaud y Nietzsche gozaron.
- 189 Cfr.: *La entrevista a Julio Cortázar por Alfredo Barnechea*.
- 190 *La vuelta al día en ochenta mundos II*, p. 171.
- 191 *Ibidem*, p. 172.
- 192 *Idem*.
- 193 *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, p. 43.
- 194 *Ibidem*, p. 50.
- 195 *Rayuela*, p. 70.
- 196 Charlie Parker fue, junto con Dizzy Gillespie el líder del *Bebop*, movimiento *avant-garde* del final de la década de los años treinta. El jazz no sería el mismo después de él. Charles Christopher Parker nació en Kansas City el 29 de agosto de 1920. Desde los once años tuvo un saxo alto, aunque no fue bueno jugando con él desde el comienzo. A los diecisiete años se integró a la banda de Buster Smith, a los dieciocho formó parte de los *Rockets*, junto a Harlan Leonard y Tadd Dameron. Más tarde tocaría con Byddy Fleet, Jay Mc Shann, Earl Hines y Billy Eckstine. En 1945 se integró al quinteto de Dizzy Gillespie y en 1946 cayó en una fuerte crisis. El 27 de julio de ese año, cargando una adicción a la heroína que había iniciado a sus quince años y bajo el influjo de benzedrina y algún estimulante, grabó "Max is waxing Max", "Bebop", "The Gipsy" y "Lover Man", los tres primeros temas se registraron con resultados caóticos propios de un aficionado, pero el último, a pesar de todo, sobresalió con su patética belleza. Al volver al hotel, después de la sesión, inició un incendio en la habitación al quedarse dormido con un cigarrillo en la mano. Salió corriendo desnudo hasta el lobby al darse cuenta de ello. Sería internado en el Camarillo State Hospital para recibir

- tratamiento psiquiátrico durante los próximos seis meses. Al salir del hospital, volvería a New York. El periodo de 1947 a 1950 fue muy creativo para su carrera. En julio de 1950 se casó con la que sería su cuarta esposa, con quien tuvo dos hijos: Pree, una niña nacida en 1951 y Baird, un niño nacido en 1952. Una terrible depresión le sobrevino tras la muerte de la pequeña Pree, y en 1953 trató de suicidarse ingiriendo yodina. Todo empeoraría de ahí en adelante. Murió el 12 de marzo de 1955, mientras reía viendo la televisión tras haberse rehusado a internarse en el hospital por problemas cardiacos.
- 197 *Ibidem*, p. 54.
- 198 *Ibidem*, p. 56.
- 199 "Del cuento breve y sus alrededores", en *Último round*, p. 78.
- 200 *Homo ludens*, Johan Huizinga, Alianza Editorial y Emecé Editores, Madrid, 2007, p. 57.
- 201 *Ibidem*, p. 62.
- 202 *La vuelta al día en ochenta mundos I*, p. 32.
- 203 *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, p. 47.
- 204 *Ibidem*, p. 49.
- 205 Cfr.: *Obra crítica II*, p. 34.
- 206 *Ibidem*, p. 38.
- 207 Cfr.: *Poesías*, Catulo, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp. 96-104.
- 208 *Los reyes*, Julio Cortázar, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970, p. 23.
- 209 *Ibidem*, p. 6.
- 210 *Lenguajes de la Religión*, Francisco P. Díez de Velasco Abellán, Trotta, Madrid, 2005, p. 56.
- 211 *Idem*.
- 212 *Homo ludens*, p. 151.
- 213 *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, p. 89.
- 214 *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, p. 53.
- 215 *Idem*.
- 216 Entrevista a Cortázar publicada en: <http://www.sololiteratura.com/comentarios/comentariolosreyes.htm>
- 217 Cfr.: *Obra crítica II*, p. 38.
- 218 *Los reyes*, p. 26.
- 219 *Ibidem*, p. 29.
- 220 *Ibidem*, p. 31.
- 221 *Ibidem*, p. 7.
- 222 *Ibidem*, p. 31.
- 223 *Ibidem*, p. 35.
- 224 *Ibidem*, pp. 35-36.
- 225 *Ibidem*, p. 26.
- 226 "El misterio de Ariadna según Nietzsche", en *Crítica y clínica*, Gilles Deleuze, traducción de Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996, pp. 164-165.

- 227 Borges, por su parte, también propuso una recreación del mito del Minotauro. En "La casa de Asterión", publicado en *El Aleph*, nos habla de un Minotauro solitario, que gusta de la quietud, que asume la incomunicación y se enorgullece de ser diferente. Como dice Paloma Andrés Ferrer: «Asterión es su propio laberinto.» Al igual que en *Los reyes* de Cortázar, en el relato de Borges, el Minotauro se muestra manso, sensible y juguetón. Cfr.: J.L. Borges: "La Casa de Asterión", recreación intelectual de un mito en *Espéculo. Revista de estudios literarios* # 19, Paloma Andrés Ferrer, Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- 228 *Así habló Zaratustra*, pp. 138-139. [*Als weissen Stier möchte ich ihn sehn, wie er schnaubend und brüllend der Pflugschar vorangeht: und sein Gebrüll sollte noch alles Irdische preisen! (...) Wohl liebe ich an ihm den Nacken des Stiers: aber nun will ich auch noch das Auge des Engels sehn.*]
- 229 *Idem.* [*Er bezwang Unthiere, er löste Räthsel: aber erlösen sollte er auch noch seine Unthiere und Räthsel, zu himmlischen Kindern sollte er sie noch verwandeln.*]
- 230 *Los reyes*, p. 15.
- 231 "El misterio de Ariadna según Nietzsche", en *Crítica y clínica*, p. 160.
- 232 *Los reyes*, p. 20.
- 233 "El misterio de Ariadna según Nietzsche", en *Crítica y clínica*, pp. 161-162.
- 234 *Ibidem*, pp. 165-166.
- 235 Nos referimos al tránsito de Dionisos a Orfeo. Cfr.: *El nacimiento de la filosofía*, Giorgio Colli, traducción de Carlos Manzano, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 35.
- 236 "El misterio de Ariadna según Nietzsche", en *Crítica y clínica*, p. 169.
- 237 Cfr.: *Los nuestros*, p. 273.
- 238 Ver la entrevista a Cortázar en: <http://www.youtube.com/watch?v=cKh06o12mTQ&feature=related>
- 239 *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, p. 272.
- 240 *Ibidem*, p. 305.
- 241 *Ibidem*, p. 314.
- 242 *Rayuela*, p. 349.
- 243 *Idem*.
- 244 *Ibidem*, p. 353.
- 245 *Conocimiento poético y aprehensión racional de la realidad. Un estudio de "El perseguidor" de Julio Cortázar*, Saül Sosnowski, en *Homenaje a Julio Cortázar*, Editado por Helmy Giacomán, Las Américas, Nueva York, 1972, p.429.
- 246 *Ibidem*, p. 433.
- 247 *El perseguidor*, en *Las armas secretas*, Julio Cortázar, Alfaguara, México, 2001, p. 125.
- 248 *Ibidem*, p. 85.
- 249 *Ibidem*, p. 88.
- 250 *Ibidem*, p. 92.
- 251 *Ibidem*, p. 99.
- 252 *Ibidem*, p. 98.

- 253 *Ibidem*, p. 106.
- 254 *Ibidem*, p. 109.
- 255 *Idem*.
- 256 *Ibidem*, p. 110.
- 257 *Ibidem*, p. 119.
- 258 *Ibidem*, p. 121.
- 259 *Idem*.
- 260 *Ibidem*, p. 122.
- 261 *Ibidem*, p. 130.
- 262 *Ibidem*, p. 142.
- 263 *Ibidem*, p. 102.
- 264 *Ibidem*, p. 127.
- 265 *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, Roger Caillois, traducción de Jorge Ferreira, FCE, México D.F., 1994, p. 146.
- 266 *El perseguidor*, en *Las armas secretas*, p. 109.
- 267 *Idem*, p. 86.
- 268 Cfr.: "Del sentimiento de no estar del todo", en *La vuelta al día en ochenta mundos I*, pp. 32-42.
- 269 *El perseguidor*, p. 87.
- 270 *Ibidem*, pp. 113-116.
- 271 *Ibidem*, p. 132.
- 272 *Ibidem*, p. 87.
- 273 *Ibidem*, p. 144.
- 274 *Idem*.
- 275 *Idem*, p.142.
- 276 *Así habló Zaratustra*, p. 42.
- 277 *Ibidem*, p. 142.
- 278 *Ibidem*, p. 146.
- 279 *Idem*.
- 280 *Obra crítica II*, p. 280.
- 281 *El perseguidor*, p. 145.
- 282 *Ibidem*, p. 145.
- 283 *Ibidem*, p. 124.
- 284 *Obra crítica II*, p. 374.
- 285 *Obra crítica II*, p. 32.
- 286 *El perseguidor*, p. 90.
- 287 *Ibidem*, p. 91.
- 288 *Ibidem*, p. 95.
- 289 *Ibidem*, p. 96.
- 290 *Idem*.
- 291 Cfr. *ibidem*, p. 142. «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».

- 292 Cfr. *idem*. «Pienso en la música que se está perdiendo, en las docenas de grabaciones donde Johnny podría seguir dejando esa presencia, ese adelanto asombroso que tiene sobre cualquier otro músico. "Esto lo, estoy tocando mañana" se me llena de pronto de un sentido clarísimo, porque Johnny siempre está tocando mañana y el resto viene a la zaga, en este hoy que él salta sin esfuerzo con las primeras notas de su música».
- 293 Heidegger ha dicho que el pensar moderno se ha reducido a un pensar que cuenta, mide y calcula. [*rechnendes Denken*]. Cfr.: *Gelassenheit*, Martin Heidegger, Neske, Pfullingen, 1988, p. 13.
- 294 *El perseguidor*, p. 145.
- 295 *Ibidem*, p. 146.
- 296 Cfr.: *Time and free will*, Henri Bergson, traducción al inglés de F. L. Pogson, George Allen & Company, Londres, 1912. pp. 101-105.
- 297 *El perseguidor*, p. 174.
- 298 Johnny Carter, mediante su búsqueda o persecución, se asemeja al niño que es «investigador e inventor, siempre al acecho de la novedad, impaciente ante la regla» [*chercheur et inventeur, toujours à l'affût de la nouveauté, impatient de la règle*]. Como dice Henri Bergson, Johnny es un ser vivo que «dura, justamente porque elabora sin cesar del nuevo y porque no hay elaboración sin búsqueda, ni búsqueda sin tanteo. El tiempo es esta misma vacilación, o no es nada en absoluto». [*dure, justement parce qu'il élabora sans cesse du nouveau et parce qu'il n'y a pas d'élaboration sans recherche, pas de recherche sans tâtonnement. Le temps est cette hésitation même, ou il n'est rien du tout*]. Cfr.: *La pensée et le mouvant Essais et conférence*, Henri Bergson, pp. 70-76, versión electrónica en http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/pensee_mouvant/bergson_pensee_mouvant.pdf
- 299 *El perseguidor*, p. 93.
- 300 *Ibidem*, pp. 93-94.
- 301 *Ibidem*, p. 94.
- 302 *Ibidem*, p. 97.
- 303 Este episodio es autobiográfico, según confesaba Cortázar en una entrevista con Omar Prego: «Vos sabés que en "El perseguidor" hay un episodio en donde Johnny cuenta cómo el tiempo queda abolido. Bueno, eso es absolutamente autobiográfico. Y además no solo me sucedía en la época en que escribía "El perseguidor" —y que en ese momento, en el orden del cuento me vino bien, entró esa intuición que tiene Johnny— sino que me sigue sucediendo. (...) Los estados de distracción (eso que se llama distracción) son para mí estados de pasaje, favorecen ese tipo de cosas. Cuando estoy muy distraído, en un momento dado es ahí por donde me escapo. Bueno, el otro día me pasó exactamente lo mismo en el metro. Entré en el metro, me senté, el metro echó a andar y yo empecé a pensar. Era el final de una conversación con un amigo, seguí pensando, le di vueltas a la cosa y aparecieron episodios del pasado, una serie de imágenes. El solo hecho de que yo te lo esté contando así ya está llevándonos
- unos cuantos segundos, ¿no? Pero eso siguió y siguió. Yo no tenía ningún control de tipo temporal, simplemente estaba perdido en una meditación. Y en un momento determinado senti el golpe de los frenos, el tren se detenia. Miré la estación, suponiendo que ya debía estar muy cerca de la Gare de l'Est. Y era la primera estación después de aquella en que yo la había tomado. (...) Es decir, se trata exactamente del mismo episodio de Johnny. Con un poco de trabajo yo podría reconstruir todo lo que pensé. Y te aseguro que en nuestro tiempo, en el que podemos medir con este reloj, eso nos llevaría por lo menos diez minutos. Entonces, hay una especie que entre esas dos estaciones hay un minuto. Entonces, hay una especie de superposición de tiempos diferentes, que yo no puedo utilizar. Ojalá pudiera utilizarlos. Lo he pensado muchas veces con nostalgia, porque si yo pudiera multiplicar mi tiempo sería casi como ganar una especie de inmortalidad». Cfr.: *Dossier I*, Julio Cortázar, Ediciones del Sur, Córdoba, 2003, pp. 390-391.
- 304 *El perseguidor*, p. 118.
- 305 *Idem*.
- 306 *Ibidem*, pp. 117-118.
- 307 *Sein und Zeit*, Martin Heidegger, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1996, pp. 409-410.
- 308 *El ser y el tiempo*, Martin Heidegger, traducción de José Gaos, FCE, México D.F., 2002, p. 338.
- 309 *Sein und Zeit*, p. 311.
- 310 *Ibidem*, p. 308.
- 311 *Ibidem*, p. 256.
- 312 *Ibidem*, p. 292. [*der Auflockerung der verhärteten Tradition und der Ablösung der durch sie gezeitigten Verdeckungen*].
- 313 *Ibidem*. [*Destruktion des überlieferten Bestandes der antiken Ontologie auf die ursprünglichen Erfahrungen*].
- 314 *El ser y el tiempo*, p. 63.
- 315 *Idem*.
- 316 *El perseguidor*, p. 189.
- 317 *El mundo como voluntad y representación II*, Arthur Schopenhauer, traducción de Roberto R. Aramayo, Circulo de lectores, FCE, Vizcaya, 2005, p. 56.
- 318 *Confesiones*, Agustín de Hipona, traducción de Pedro Rodríguez de Santidrián, Alianza, Madrid, 1999, p. 313.
- 319 *Fenomenología de la percepción*, Maurice Merleau-Ponty, traducción de Jem Cabanes, Península, Barcelona, 2000, p. 419.
- 320 *Time and free will*, p. 110. «Note that the mental image thus shaped implies the perception, no longer successive, but simultaneous, of a before and after, and that it would be a contradiction to suppose a succession which was only a succession, and which nevertheless was contained in one and the same instant».
- 321 *El ser y el tiempo*, p. 29.

- 322 *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*, Javier Acosta Escareño, UCM, Madrid, 2006.
- 323 *El perseguidor*, p. 91.
- 324 En *Último round*, p. 217, dice Cortázar: «Incapaz de la acción política, no renuncio a mi solitaria vocación de cultura, a mi empecinada búsqueda ontológica, a los juegos de la imaginación en sus planos más vertiginosos.»
- 325 *El arte poética de Julio Cortázar*, p. 30.
- 326 *El olvido de la filosofía*, Jean-Luc Nancy, traducción de Pablo Perera Velamanzán, Arena Libros, Madrid, 2003, p. 37.

BIBLIOGRAFÍA:

Textos de Julio Cortázar

- Las armas secretas*, Julio Cortázar, Alfaguara, México D.F., 2001.
- La vuelta al día en ochenta mundos I*, Julio Cortázar, Siglo XXI, México D.F., 1996.
- La vuelta al día en ochenta mundos II*, Julio Cortázar, Siglo XXI, México D.F., 1996.
- Obra crítica I*, Julio Cortázar, Alfaguara, México D.F., 1994, Colección Unesco de Obras Representativas Serie Iberoamericana, edición de Saúl Yurkievich.
- La crisis del culto al libro.*
- Nuevo elogio de la locura.*
- Obra crítica II*, Julio Cortázar, Alfaguara, México D.F., 1994, Colección Unesco de Obras Representativas Serie Iberoamericana, edición de Jaime Alazraki.
- Rimbaud.
- La urna griega en la poesía de John Keats.*
- La muerte de Antonin Artaud.*
- Un cadáver viviente.*
- Irracionalismo y eficacia.*
- Para una poética.*
- Algunos aspectos del cuento.*
- Obra crítica III*, Julio Cortázar, Alfaguara, México DF, 1994, Colección Unesco de Obras Representativas Serie Iberoamericana, edición de Saúl Sosnowski.
- Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre «Situación del intelectual latinoamericano»).*
- El intelectual y la política en Latinoamérica.*
- Para Solentiname.*
- Rayuela*, Julio Cortázar, Seix Barral, colección Literatura Contemporánea, México, 1985
- Los reyes*, Julio Cortázar, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
- Último round*, Julio Cortázar, Siglo XXI, México D.F., 2004.
- Cuentos completos I*, Julio Cortázar, Punto de lectura, Uruguay, 2007.
- Cuentos completos II*, Julio Cortázar, Punto de lectura, Uruguay, 2007.
- Cuentos completos III*, Julio Cortázar, Punto de lectura, Uruguay, 2007.

- Papeles inesperados, Julio Cortázar, Alfaguara, México D.F., 2009.
- "Octavio Paz: Libertad bajo palabra", Julio Cortázar, en *Sur*, núm. 163, 1948, pp. 80-82.
- Los astronautas de la cosmopista. *Un viaje atemporal París-Marsella*, Julio Cortázar y Carol Dunlop, Editorial Nueva Imagen y Muchnik Editores, México D.F., 1984.
- Dossier I, Julio Cortázar, Ediciones del Sur, Córdoba, 2003.
- Dossier II, Julio Cortázar, Ediciones del Sur, Córdoba, 2003.
- Dossier III, Julio Cortázar, Ediciones del Sur, Córdoba, 2004.

Textos sobre Julio Cortázar

- El alacrán atrapado. *La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, David Arrigucci Jr, traducción de Romeo Tello G, Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, UdeG, UNAM, Fondo de Cultura Económica, Guadalajara, 2002.
- Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra, Jaime Alazraki, Anthropos, Barcelona, 1994.
- Abismos de papel: Los cuentos de Julio Cortázar, Alberto Paredes, UNAM, UdeG, Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, México D.F., 2005.
- "Conocimiento poético y aprehensión racional de la realidad. Un estudio de 'El perseguidor' de Julio Cortázar", Saül Sosnowski, en *Homenaje a Julio Cortázar*, editado por Helmy Giacomani, Las Américas, Nueva York, 1972.
- "La crítica de Nietzsche contra Occidente en *Rayuela* de Julio Cortázar", Héctor Fernández Cubillos, *Veritas*, vol. III, #18, 2008.
- "Las ménades" de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria, Patricio Goyalde Palacios, *Faventia* 23/2, 2001.
- Cortázar poeta, Dario Jaramillo Agudelo, Cortázar revistado, Revista de la Universidad de México.
- Julio Cortázar. *La biografía*, Mario Goloboff, Seix Barral, Buenos Aires, 1998.

Textos complementarios

- Collected Poems, Stéphane Mallarmé, traducción al inglés de Henry Weinfield, University of California press, California, 1996.
- Iluminaciones, Arthur Rimbaud, traducción de Francisca Gabriel, Distal, Buenos Aires, 2004.
- Una temporada en el infierno, Arthur Rimbaud, edición bilingüe, traducción de Juan Abeleira, Ediciones Hiperión, Madrid, 2005.
- Romanticismo. *Una odisea del espíritu alemán*, Rüdiger Safranski, traducción de Raúl Gabás, Tusquets Editores, México DF, 2009.
- Manifiestos del Surrealismo, André Breton, traducción de Andrés Bosch, Terramar ediciones, Argentina, 2006.
- Obra completa en poesía, tomo I y II, John Keats, traducción de Arturo Sánchez, Rio Nuevo, edición bilingüe, Barcelona, 1975.
- En plena noche o El bluff surrealista, Antonin Artaud, versión electrónica: <http://www.scribd.com/doc/27511479/Artaud-Antonin-En-Plena-Noche>
- Carta a los poderes, Antonin Artaud, versión electrónica: <http://www.scribd.com/doc/6544577/ArtaudCarta-a-Los-Poderes>
- El teatro y su doble, Antonin Artaud, traducción de José R. Lieutier, Grupo editorial Tomo, México, D.F., 2003.
- El pesa nervios, Antonin Artaud, versión electrónica: http://rapidshare.com/files/67859018/Artaud_-El_ombligo_de_los_limbo_-_El_pesanervios_.pdf.html
- El ombligo de los Limbos, Antonin Artaud, versión electrónica: <http://www.scribd.com/doc/5708400/artaud-antonin-el-ombligo-de-los-limbo>
- Para terminar con el juicio sobre dios y otros poemas, Antonin Artaud, versión electrónica: <http://www.scribd.com/doc/17723098/Artaud-Antonin-Para-Terminar-Con-El-Juicio-de-Dios>
- Artaud le Mómo, Antonin Artaud, traducción de Ramón Font, Editorial Fundamentos, Madrid, 1979.
- México y el viaje al país de los tarahumaras, Antonin Artaud, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1998.
- El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo, Friedrich Nietzsche, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 2007.
- Die Geburt der Tragodie oder Griechentum und Pessimismus, Friedrich Nietzsche, Warthogsbooks, versión electrónica: <http://www.scribd.com/doc/19477031/Nietzsche-Friedrich-Die-Geburt-der-Tragodie>

Más allá del bien y el mal. *Preludio de una filosofía del futuro*, Friedrich Nietzsche, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 2008.

Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, Friedrich Nietzsche, Warthogsbooks, versión electrónica: <http://www.scribd.com/doc/17142769/Nietzsche-Jenseits-von-Gut-und-Bose>

La genealogía de la moral, Friedrich Nietzsche, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 2007.

Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo, Friedrich Nietzsche, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 1989.

Gotzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert, Friedrich Nietzsche, Warthogsbooks, versión electrónica: <http://www.scribd.com/doc/17142710/Nietzsche-GotzenDammerung>

Así habló Zarathustra, Friedrich Nietzsche, traducción de Carlos García Barrón, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1992.

Also sprach Zarathustra, Friedrich Nietzsche, versión electrónica: <http://www.scribd.com/doc/29824587/Nietzsche-Also-Sprach-Zarathustra>

Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, Friedrich Nietzsche, Tecnos, Madrid, 1998.

Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, Friedrich Nietzsche, versión electrónica: <http://www.scribd.com/doc/24855323/Nietzsche-Friederich-Uber-Luge-und-Wahrheit-im-au%C3%9Fermoralischen-Sinn>

El caso Wagner y Nietzsche contra Wagner, Friedrich Nietzsche, traducción de José Luis Arántegui, Siruela, Madrid, 2005.

Poemas, Friedrich Nietzsche, traducción de Txaro Santoro y Virginia Carrea, Hiperión, Madrid, 2005.

Aurora, meditaciones sobre los prejuicios morales, Friedrich Nietzsche, traducción de Pedro González Blanco, El Barquero, Barcelona, 2003.

La filosofía en la época trágica de los griegos, Friedrich Nietzsche, versión electrónica: <http://www.scribd.com/doc/24691717/Nietzsche-La-Filosofia-en-La-Epoca-Tragica-de>

Crítica y clínica, Gilles Deleuze, traducción de Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.

El Heráclito de Nietzsche: del país paizon al ludus Dei, Cristina Ambrosini, Prometheus, #27, ISSN 1850-2911

Enfermedad del intelecto y voluntad creadora en Friedrich Nietzsche, Manuel Barrios Casares, Conferencia pronunciada en las jornadas Nietzsche 2000, Buenos Aires, versión electrónica.

Nietzsche: La filosofía narrativa de la mentira, la metáfora y el simulacro, Domingo Cia Lamana, A parte rei (revista electrónica de filosofía).

De sí mismo como otro, Paul Ricoeur, traducción de A. Neva Calvo, Siglo XXI editores.

Crítica del Juicio, Immanuel Kant, traducción de Manuel García Morente, Austral, Madrid, 2007.

La filosofía crítica de Kant, Gilles Deleuze, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Cátedra, Madrid, 2008.

Nietzsche crítico de Kant, Oliver Reboul, traducción de Julio Quesada y José Lasaga, Anthropos, UAM, Barcelona, 1993.

Nietzsche, Gilles Deleuze, Arena, Madrid, 2000.

Un ensayo sobre el genio, Alexander Gerard, traducción de Herminio Andújar, Siruela, Madrid, 2009.

Serenidad, Martin Heidegger, traducción de Ives Zimmermann, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

La pobreza, Martin Heidegger, traducción de Irene Agoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

El ser y el tiempo, Martin Heidegger, traducción de José Gaos, FCE, México D.F., 2002.

Sein und Zeit, Martin Heidegger, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1996.

Gelassenheit, Martin Heidegger, Neske, Pfullingen, 1988.

¿Qué significa pensar?, Martin Heidegger, Editorial Nova, Buenos Aires, 1972.

Arte y poesía, Martin Heidegger, traducción de Samuel Ramos, FCE, México DF, 2006.

"En torno a la interpretación heideggeriana del principio de razón suficiente", Jorge Acevedo Guerra, *Revista Philosophica*, #26, 2003.

Metafísica, Aristóteles, traducción de Tomás Calvo Martínez, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1998.

El hombre unidimensional, Herbert Marcuse, traducción de Juan García Ponce, Editorial Joaquín Mortiz, México DF, 1989.

Dialéctica de la Ilustración, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, traducción de Juan José Sánchez, Editorial Trotta, Madrid, 2004.

Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno, Javier Acosta Escareño, UCM, Madrid, 2006.

La inocencia del devenir, Michel Onfray, traducción de Alcira Bixio, Gedi-sa editorial, Barcelona, 2009.

El olvido de la filosofía, Jean-Luc Nancy, traducción de Pablo Perera Velamazán, Arena Libros, Madrid, 2003.

Fenomenología de la percepción, Maurice Merleau-Ponty, traducción de Jen Cabanes, Península, Barcelona, 2000.

Confesiones, Agustín de Hipona, traducción de Pedro Rodríguez de Santidrián, Alianza, Madrid, 1999.

El mundo como voluntad y representación II, Arthur Schopenhauer, traducción de Roberto R. Aramayo, Circulo de lectores, FCE, Vizcaya, 2005.

El nacimiento de la filosofía, Giorgio Colli, traducción de Carlos Manzano, Tusquets, Barcelona, 2000.

"J.L. Borges: 'La Casa de Asterión', recreación intelectual de un mito", Paloma Andrés Ferrer, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, #19, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

Lenguajes de la Religión, Francisco P. Díez de Velasco Abellán, Editorial Trotta, Madrid, 2005.

Poesías, Catulo, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

Homo ludens, Johan Huizinga, Alianza Editorial y Emecé Editores, Madrid, 2007.

Los hombres y los juegos. La máscara y el vértigo, Roger Caillois, traducción de Jorge Ferreira, FCE, México, 1994.

El hombre y lo divino, María Zambrano, FCE, México DF, 2002.

Diálogos V, Platón, Gredos, Madrid, 2000.

Heráclito, Rodolfo Mondolfo, traducción de Oberdan Caletti, Siglo XXI, Estado de México, 2007.

"Sobre Artaud", Maurice Blanchot, traducción de Floreal Mazía, *Zona Erógena*, #17, 1994.

"El verbo encarnado", Alejandra Pizarnik, *Sur*, #294, 1965.

El teatro y su doble, Antonin Artaud, traducción de José R. Lieutier, Editorial Tomo, México D.F., 2003.

"La poética de Lautreamont y la escritura vanguardista", Rosa Fernández Urtasun, *Revista Complutense de Estudios Franceses*, #14, 1999.

Time and free will, Henri Bergson, traducción al inglés de F. L. Pogson, George Allen & Company, Londres, 1912.

	9
Prólogo	11
Introducción	15
	18
JULIO CORTÁZAR, EL CÓMPLICE	
§ 1. Arthur Rimbaud, el Ícaro de carne y hueso	21
§ 2. El Romanticismo y el poeta como camaleón, según John Keats	27
§ 3. El Surrealismo anti y extraliterario de Antonin Artaud	35
§ 4. Friedrich Nietzsche, contradicción e inocencia	43
	45
ARTE Y POÉTICA EN JULIO CORTÁZAR	52
§ 5. El poeta, ese mago metafísico	56
§ 6. La escritura como «takes»	
§ 7. La danza del Minotauro	63
	67
«EL PERSEGUIDOR»	73
§ 8. Bruno, el crítico	78
§ 9. Johnny Carter, el perseguidor	81
§ 10. Arte y pensamiento	89
§ 11. Tiempo y música	93
	107
Epilogo	
Fuentes	
Bibliografía:	



taberna librería editores

El cómplice, el perseguidor.

Arte y poética en Julio Cortázar

de Omar Espinosa Cisneros, se terminó de
imprimir en el mes de septiembre de 2012,
en los talleres gráficos de Signo Imagen.

Teléfono: (449) 9257929.

Email: signoimagen@prodigy.net.mx

El cuidado de edición estuvo a cargo de

Héctor Rodríguez Cristerna

1000 ejemplares.

El presente ensayo toma como punto de partida la literatura de Julio Cortázar, pero no se dirige exclusivamente al lector familiarizado con ella. La novedad del enfoque consiste en abordar su escritura (ensayística, dramática y narrativa) desde una perspectiva simultáneamente filosófica y poética. El ensayo en cuestión es una fabulación teórica, un acercamiento libre y sin embargo riguroso a la obra de un autor que se interesó vitalmente por la mitología, la filosofía y el arte en general. Este libro es, ante todo, una invitación a reflexionar sobre lo primordial y lo esencial del arte y el pensamiento, sobre el tiempo y la música.

Omar Espinosa Cisneros (Ciudad de México, 1983) es Maestro en Filosofía e Historia de las Ideas con mención honorífica por la UAZ y Licenciado en Filosofía con mención honorífica por la UCSJ. Fue becario del Programa de Estímulos para la Creación y el Desarrollo Artístico de Zacatecas en el año 2010. Ha publicado ensayos y poesía en revistas nacionales y extranjeras. Actualmente es docente-investigador de la Unidad Académica de Psicología en la Universidad Autónoma de Zacatecas.



taberna libraria editores

