

*La crítica catártica en*  
**"EL PERSEGUIDOR"**  
*de Julio Cortázar<sup>1</sup>*



**JAIME VILLARREAL**

La primera vez que se me planteó eso que vos llamás existencial —y es cierto—, es decir el diálogo, el enfrentamiento con un semejante, con alguien que no es un doble mío, sino que es otro ser humano que no está puesto al servicio de una historia fantástica, en la que la historia es el personaje, contiene al personaje, está determinada por el personaje, fue en “El perseguidor”.

*Julio Cortázar*

La aparición de “El perseguidor”, relato incluido en la colección *Las armas secretas* (Ed. Sudamericana, 1959), significó para el narrador argentino Julio Cortázar (1914-1984) el ascenso al elevado nivel de reconocimiento que ha mantenido su obra hasta nuestros días. Por esto es uno de los relatos más estudiados por la crítica, como en general lo han sido sus primeros cuentos<sup>2</sup>, así lo explica el académico Ilan Stavans:

Mientras los cuentos primerizos de Cortázar, de *Bestiario a Historias de cronopios y de famas*, han sido estudiados hasta el cansancio, su obra tardía continúa eclipsada, como si el autor hubiese saturado a su público y nadie quisiera saber qué vino después de “Axólotl” y “El perseguidor” (Stavans, 1994).

A pesar de esta saturación de miradas sobre “El perseguidor”, se puede dar una luz interpretativa diferente de esta obra, explorando la construcción de la imagen del crítico y de la crítica a través del personaje Bruno, el biógrafo del saxofonista de jazz Johnny Carter<sup>3</sup>.

### CHARLIE PARKER

Cortázar dedica su relato (“In memoriam Ch. P.”) a Charlie Parker, saxo alto norteamericano (Kansas City, 1920; Nueva York, 1955), considerado por muchos el mejor saxofonista y hasta el máximo exponente del jazz. Parker, junto a Dizzy Gillespie y Thelonious Monk, forjó la renovación que inaugura la etapa moderna del jazz. El saxofonista fue uno de los iniciadores del estilo *bebop* aparecido en 1944-1945 que reacciona

contra el *revival* (viejo estilo), corriente de retorno al jazz de los pioneros, y contra el *swing era* o jazz clásico, cuyo máximo exponente fue Louis Armstrong. Se renueva la música destruyendo la base rítmica, con improvisaciones caóticas y desprecio de la regularidad del tiempo. El bebop era interpretado por agrupaciones de músicos con pocos integrantes, dentro de este estilo la batería y el bajo dejaron de estar relegados y ocuparon un lugar equivalente al de los metales y el piano, a diferencia de lo que ocurría en el swing, el jazz de las grandes orquestas. La música contemporánea, popular y culta, le debe mucho a aquellos experimentos sonoros pues fue entonces cuando se construyó la libertad que luego caracterizó no sólo al jazz sino al rock y a todas las corrientes de él derivadas.

La influencia de Parker fue generalizada en los músicos posteriores de cualquier instrumento, hizo dar al jazz un salto irreversible. Cortázar habla en su obra directamente, en varios sentidos, de los últimos días de Charlie Parker, de su arte y de la perplejidad de quienes, como el argentino, quisieron comprender su música.

La posguerra es el escenario de la narración, cuando nace el nuevo estilo y Parker es el solista más importante. La vida de excesos del músico y el infortunio que dejó en el desconsuelo a Parker, el deceso de su hija Pree, están en el relato de Cortázar. La estancia en París, la muerte en Nueva York, todo es verificable en la biografía del saxofonista. Encontrar a qué y a quién se refiere el escritor en cada caso debe ser una labor muy interesante, pero no es el objeto de este ensayo.

### EL DIARIO DE UN CRÍTICO

El narrador de este relato es Bruno, crítico de jazz y biógrafo del genial saxofonista Johnny Carter. En “El perseguidor” se presenta la narración privada, una especie de diario, que Bruno obtiene de los últimos encuentros con su biografiado. “Es lo de siempre, de pronto me alegra poder pensar que los críticos son mucho más necesarios de lo que yo mismo estoy dispuesto a reconocer (en privado, en esto que escribo)” (Cortázar, 1959 / 2001: 168). Se trata de la ficción de los apuntes privados que el escritor utiliza como bitácora de trabajo pero no incluye en la biografía publicada. El ensayista Alberto Paredes explica así el conflicto propio de Bruno: “La batalla de Bruno en su carácter de dador de sentido abarca dos niveles: la *biografía* virtual, escritura de mala fe, y la

<sup>1</sup> Texto ganador del XXIII Concurso Literario Nacional Magdalena Mondragón, en noviembre de 2007.

<sup>2</sup> Desde mi perspectiva, la casilla adecuada para este relato de Cortázar es el de novela corta (o *nouvelle*), a medio camino entre la novela y el cuento, una forma nacida de la indefinición de géneros de la literatura contemporánea. Mario Benedetti, en un ensayo antologado en *Teorías del cuento I* de Lauro Zavala, plantea que la palabra clave para distinguir a la novela corta es “proceso” (las novelas cortas de Kafka son el paradigma). De aquí que el escritor uruguayo considere a la novela corta el mejor espacio para desarrollar un tema, sin la exigencia de representar a un “mundo” como en la novela.

<sup>3</sup> El abordaje de esta temática en “El perseguidor” no es una novedad. Como ejemplo, se puede mencionar el ensayo “Crítica satélite y trabajo crítico en ‘El Perseguidor’ de Julio Cortázar” (*Nueva Revista de Filología Hispánica* 23, Madrid: 1974). De cualquier manera considero que la perspectiva desde la cual se explora el tema en este trabajo es distinta y generadora.

escritura íntima que en sí constituye ‘El perseguidor’” (Paredes, 1988 / 2005: 157).

En este diario se encuentra la clave del desfase entre tiempo de la narración y tiempo narrado, ya que sólo son incluidos en el relato los momentos inmediatamente anteriores o posteriores a los encuentros del crítico con el artista. En total se trata de cinco encuentros entre estos dos personajes y algunos espacios intermedios donde Bruno coincide con amigos o músicos relacionados con Carter.

### JOHNNY CARTER

El nombre elegido por Cortázar para su protagonista, Johnny Carter, nació de la unión de los nombres de dos maestros del saxofón en el jazz, predecesores de Charlie Parker: Johnny Hodges y Beny Carter. Charlie Parker, nacido en plena época del jazz clásico, asimiló a la perfección las enseñanzas de estos dos grandes ejecutantes.

El narrador describe a Johnny imprevisible, caótico, excesivo, adicto a la marihuana, al alcohol, al sexo, al desorden, esclavo de sí mismo, de su carrera al presente, de su deseo. Y más allá de sus excesos está su afán artístico y vital: *cómo estar “siempre” en el presente, cómo ser su deseo*. El tiempo para el artista no es el de los relojes, el que vive la mayoría, el tiempo “real” es otro, es interior, subjetivo, relativo y elástico. En la relación de Johnny con lo sagrado radica su tragedia íntima, pretende infructuosamente crear su Dios mediante su arte: “yo toco mi música, yo hago mi Dios” (Cortázar, 1959 / 2001: 173).

Las descripciones de Johnny están marcadas por dos prejuicios: la idea común y superficial del artista como ser incomprensible, hermético, el artista-misterio; y la imagen trivializada de los negros en Estados Unidos: los negros musicales, animales, instintivos, sexualmente insaciables. Hay quien ha identificado en la visión vulgarizada del artista representada por Johnny Carter una de las carencias de la narrativa de Cortázar: escribir apoyándose en sus “peores rasgos” de personalidad, en los vicios propios de Cortázar. El caso de este artista vulgarizado por prejuicio denota, según Gonzalo Garcés, el esnobismo de Cortázar: “El artista como tarado genial, la espontaneidad como balbuceo, la pobreza como inocencia: prejuicios canónicos del tilingo o pijo, y del pseudointelectual”<sup>4</sup>.

Esto podría ser cierto sólo si Cortázar efectivamente se hubiera parado por encima de los personajes de “El perseguidor” para llevar a cabo un plan diseñado a detalle. Los reportes del autor acerca de la experiencia creativa de este relato son muy distintos. Parece más bien que la voz del crítico que narra este cuento largo está claramente marcada por éste y por otros prejuicios, pero es la voz del narrador, no la de Cortázar.

Los personajes secundarios giran en torno a Johnny, como lo hace el mismo Bruno: son todos sus perseguidores. Las mujeres de Johnny son extrañas al contacto interior, tienen sexo, rondan al músico y a su atmósfera. Casi todas las relaciones personales mantenidas por Carter son superficiales, monologa frente a quienes lo rodean. Sólo sus compañeros de banda e improvisación pueden acercarse por medio de la música y sólo en ocasiones artísticamente extraordinarias. La marquesa, una especie de mecenas, procura estar cerca del músico para disfrutar de sus interpretaciones, es la única que podría tener afinidad con él. Pero a ella no le interesa dialogar, la protección que brinda al jazzista le sirve a la aristócrata para prolongar el placer de seguir escuchándolo. Johnny necesita la conversación con un escucha capaz, sensible y reflexivo: su único interlocutor en el universo de este relato es Bruno. El diálogo de los dos protagonistas es la parte medular de la obra.

### OSCURIDAD VOLUNTARIA

En la parte inicial del relato, Bruno narra su visita al hotel de la *rue Lagrange*, donde viven entonces el saxofonista y su pareja, Dédéé. La repulsión con que el crítico describe el espacio donde habitan es muy significativa, siente repugnancia incluso antes de ver el lugar: “Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está viviendo en la peor de las miserias” (Cortázar, 1959 / 2001: 101). Encuentra a Carter cubierto con una frazada en un sillón viejo y arruinado “que larga por todas partes pedazos de estopa amarillenta”. Lo acompaña Dédéé, a quien percibe envejecida llevando un vestido rojo que en esa habitación “se convierte en una especie de coágulo repugnante”.

El dominio de los colores, de lo visual, adquiere particular relevancia en este fragmento que abre la narración: la “estopa amarillenta” y el vestido rojo aturden a Bruno. De inmediato, el biógrafo le pide a Dédéé que apague la lamparilla insinuando que bastará

<sup>4</sup> “Instrucciones para criticar a Cortázar”, en *Letras libres*. Madrid: junio de 2004.

para ellos la escasa luz que entra por la ventana. Queda el cuarto en penumbras, “en una mezcla de gris con negro”, y en estas tonalidades Bruno reconoce mejor al músico.

Esta situación sirve como alegoría, una pequeña historia que sirve para comprender otra historia, del trabajo crítico de Bruno. La inclinación hacia esta mirada empobrecida marca el abordaje de Bruno sobre su biografiado, no es capaz de verlo tal cual es, ni siquiera físicamente. Por esto Bruno se intimida cuando Johnny sorpresivamente se quita la frazada de encima y descubre su cuerpo desnudo: “Nos conocemos bastante y un hombre desnudo no es más que un hombre desnudo, pero de todos modos Dédéé ha tenido vergüenza y yo no sabía cómo hacer para no dar la impresión de que lo que estaba haciendo Johnny me chocaba” (Cortázar, 1959 / 2001: 119).

### BRUNO: CRÍTICO Y BIÓGRAFO

Aunque Bruno es el único interlocutor sensible y capaz de comprender y de replicar al músico, la historia de su relación con Carter es la de un desencuentro fulminante. Las causas de este desencuentro deben buscarse en los prejuicios del crítico y en la incongruencia existente entre la relación personal-profesional que sostiene con Johnny y lo plasmado en su exitosa biografía del jazzista.

Para el momento en que inicia y se desarrolla la narración, Bruno ha publicado ya una biografía de Johnny Carter en francés que el artista no ha leído por su desconocimiento del idioma. De esta situación se desprenden varias circunstancias. Primera: Bruno ha publicado el recuento biográfico de un artista vivo, cuya obra incompleta (Charlie Parker murió antes de los cuarenta años, debemos suponer que Johnny Carter muere también muy joven) es considerada lo suficientemente valiosa o con la vigencia necesaria para justificar un recuento biográfico o para originar un éxito editorial. El de Bruno es un libro exitoso traducido a varias lenguas, lo cual denota el oportunismo del crítico, independientemente de la calidad de su trabajo. Segunda: a pesar de que no conoce el texto, el músico avala la publicación, confiado por la estrecha amistad que lo une al escritor, supone que Bruno hará un relato revelador de su vida y obra, significativo a los ojos del público lector y útil para que el músico se comprenda a sí mismo. En síntesis, Carter en un gesto generoso apoya a Bruno sin conocer el producto de su trabajo.

Si a estos antecedentes se le añade que Bruno es un crítico que se somete al prejuicio de considerar a su

labor como parasitaria e inferior a la creación artística: “Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor de morder y mascar” (Cortázar, 1959 / 2001: 110); las condiciones están dadas para propiciar una gran ruptura entre dos personalidades opuestas. Bruno descarta la posibilidad de cuestionar a fondo el sentido de su trabajo en el ámbito público, como si ser *crítico* fuera ser *cínico*: “Mientras volvía a casa he pensado con el cinismo necesario para recobrar la confianza, que en mi libro sobre Johnny sólo menciono de paso, discretamente, el lado patológico de su persona” (Cortázar, 1959 / 2001: 154). El gran desencuentro de los personajes deviene cuando llega a manos de Johnny la traducción inglesa del libro de Bruno.

Las biografías tienen como finalidad destacar la vida y actos de un personaje (positiva o negativamente), lo más común es que se trate de textos cuyos fines laudatorios sólo sirven para generar una versión empobrecida del protagonista de los acontecimientos. Esto es lo que sucede con el trabajo de Bruno: ha construido artificialmente la grandeza del artista en la biografía, dejando de lado la vitalidad y complejidad de las búsquedas de Carter. La siguiente es la objeción principal de Johnny hacia el trabajo del escritor:

[...] Pero, Bruno —y levanta un dedo que no tiembla— de lo que te has olvidado es de mí.

—Vamos, Johnny.

—De mí, Bruno, de mí. Y no es culpa tuya no haber podido escribir lo que yo tampoco soy capaz de tocar. Cuando dices por ahí que mi verdadera biografía está en mis discos, yo sé que lo crees de verdad y además suena muy bien, pero no es así. Y si yo mismo no he sabido tocar como debía, tocar lo que soy de veras... ya ves que no se te pueden pedir milagros, Bruno (Cortázar, 1959 / 2001: 172).

Desde hace unas tres décadas asistimos a una recuperación del acontecimiento y del sujeto en la escritura de la historia (microhistoria, historia de las mentalidades, historia de la vida privada, la tradición oral, etc.), pero en la posguerra aún pesaba sobre subgéneros como la biografía la autoridad de la larga duración (Braudel) y de la historia social y económica preconizada por el marxismo, la biografía era entonces un género histórico considerado burgués y banal. A este prejuicio se somete Bruno, el biógrafo burgués y prestigioso:

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, mi prestigio. Mi prestigio, sobre todo. Sobre todo mi prestigio (Cortázar, 1959 / 2001: 148).

La actitud de Bruno puede ser descrita extrapolando una reflexión de Cortázar acerca de la labor de los cuentistas: “Por más veterano, por más experto que sea un cuentista, si le falta una motivación entrañable, si sus cuentos no nacen de una profunda vivencia, su obra no irá más allá del mero ejercicio estético” (Cortázar, 1962 / 1993: 319). Así sucede con la biografía escrita por Bruno, confina su reconstrucción de la vida y obra del músico al plano estético banal de la bella forma y la glorificación incondicional del artista.

Bruno no concibe a la crítica como actividad creadora, productiva, generadora. A pesar de la autocrítica desplegada en su narración personal y privada, sucumbe ante el estereotipo que define al crítico públicamente como un creador frustrado, además de ejercer un conservadurismo manifiesto: “Envidia un poco esa igualdad que los acerca, que los vuelve cómplices con tanta facilidad; desde mi mundo puritano —no necesito confesarlo, cualquiera que me conozca sabe de mi horror al desorden moral— [...]” (Cortázar, 1959 / 2001: 127).

### TIEMPO ELÁSTICO VS. TIEMPO OBJETIVO

En ese primer encuentro de Bruno y Johnny, según el orden de lectura del relato, en el hotel de la *rue Lagrange*, Carter reseña apasionado una experiencia que tuvo en el metro de París: en una introspección, mientras el tren avanzaba entre dos estaciones, el artista revivió episodios agradables de su vida, pensando en su ex mujer, Lan, sus viejos compañeros músicos, su madre, su barrio. Pensó en esto vívidamente y con gran detalle. Impresionado, el saxofonista le pregunta a Bruno cuánto tiempo tardaría en narrar la anécdota de dicho episodio y el crítico le responde que alrededor de un cuarto de hora. Dado que el viaje en el metro sólo duró alrededor de minuto y medio, Johnny pregunta: “¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?” (Cortázar, 1959 / 2001: 117). Carter descubre gracias a esta vivencia una especie de elasticidad del tiempo que, según él, permitiría a la gente vivir mucho más de lo que vive cotidianamente, en el tiempo de los relojes.

—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 tú 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 (Cortázar, 1959 / 2001: 117)...

Este fragmento contiene en síntesis la experimentación temporal que lleva a cabo el relato. Johnny sabe que su experiencia temporal es radicalmente distinta a la de Bruno. El biógrafo por su parte intuye perplejo la originalidad de las revelaciones de Carter, pero se limita a vivir el extrañamiento instantáneo, no profundiza en ellas y las abandona en la corriente de la rutina:

Sonrí lo mejor que puedo, comprendiendo vagamente que tiene razón, pero que lo que él sospecha y lo que yo presiento de su sospecha se va a borrar como siempre apenas esté en la calle y me meta en mi vida de todos los días (Cortázar, 1959 / 2001: 117).

En la oposición de la experiencia temporal de los protagonistas radica el abismo que los separa, el origen del desencuentro que puede tener un *cronopio* (persona artística, temperamental, impráctica) con una *fama* (poderoso, tradicionalista) o con una esperanza (cronista estudioso de lo pasado) para decirlo en términos cortazarianos.

### CRÍTICA VS. HISTORIA

¿Cómo es posible que Bruno, este crítico conservador y frívolo, pueda entregar algo más que un pobre retrato del artista y de su obra? ¿Cómo se obtiene un sondeo tan profundo de un personaje a través de un narrador sometido a tantos prejuicios? La gran clave para entender esta paradoja es el diario del crítico, los apuntes realizados inmediatamente después de los encuentros con el artista, este diálogo interno que purifica al escritor en tan intensas confrontaciones. Gracias a su escritura catártica, Bruno logra una descripción crítica eficaz y evocadora de la personalidad y de la obra de Carter.

El enfrentamiento a quemarropa y la necesidad de darle sentido a ese choque con un temperamento radicalmente distinto al suyo hacen que el biógrafo



utilice su capacidad crítica incluso a pesar de sí mismo. En estos apuntes Bruno perfila al músico como un hombre esencialmente contradictorio, además de reproducir con fidelidad la palabra de Carter, sus acercamientos a los temas y problemas más vitales para él: el juego, el tiempo, la música, el deseo.

Hay una lucha interna de dos componentes de la personalidad de Bruno: su cualidad de biógrafo, empleada en construir la grandeza artificial de Johnny Carter, y su carácter de crítico, con el cual da sentido a las entrevistas agotadoras con el músico. Esta lucha representa la tensión entre su concepto de la historia como biografía y su capacidad crítica puesta a prueba por sus vivencias actuales. La lucha se resuelve cuando Bruno opta por la historia para regir su trabajo acerca de Carter, en detrimento del ímpetu vívido de la crítica esgrimida al momento de comprender los choques con el jazzista. La edificación de la historia como una vía segura al éxito y al prestigio sobre la exposición crítica como la riesgosa tarea de comprender al otro (y a sí mismo) en toda su complejidad.

Por esta inclinación a favor de la historia-biografía, Bruno sólo puede considerar terminado su trabajo cuando deviene la muerte del artista: “En esa forma la biografía quedó, por decirlo así, completa” (Cortázar, 1993: 93).

#### **“EL ARTE PROVOCA PENSAMIENTO”**

En un artículo suyo titulado “El arte: de la estética a la historia”<sup>5</sup>, el filósofo italiano Gianni Vattimo trata de describir las características del arte contemporáneo con el fin de definir los puntos de partida necesarios para abordarlo críticamente. Así, afirma:

En mi opinión, si partimos de la famosa posición de Theodor Adorno, una investigación de este tipo debe considerar que el arte en nuestro tiempo no puede obrar si al mismo tiempo no se plantea el problema de

<sup>5</sup> Conferencia dictada el 13 de septiembre de 1993, en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

## LA SERIEDAD ES UNO DE LOS VICIOS QUE **CORTÁZAR** ACHACA A LOS CRÍTICOS LATINOAMERICANOS, EL NARRADOR PREGUNTA CON RICARDO MOLINARI: "¿QUIÉN NOS SALVARÁ DE LA SERIEDAD?"

su propio estatuto como arte. Esta hipótesis resulta todavía actual si la entendemos como una exigencia a partir de la cual el arte, la experiencia estética y la crítica, no pueden prescindir de encuadrarse en una perspectiva filosófica (Vattimo, 1993).

El arte se vuelve autocrítico, autorreflexivo. El arte contemporáneo es producto de la crisis de la modernidad, las vanguardias de principios del siglo XX significaron la culminación y la crisis de la modernidad. Siguiendo a Vattimo, la revolución generada por las vanguardias se entiende como una serie de movimientos que modificaron los parámetros de la estética tradicional (el "buen gusto" y la "bella forma"). La prueba de ello fue "una cierta vacuidad de la crítica del arte" —con honrosas excepciones— que prevaleció cuando los críticos profesionales se enfrentaron a las obras producidas bajo los principios vanguardistas.

Parece que el relato de Cortázar funciona como un fresco de la situación histórica del arte y de la crítica posteriores a las vanguardias. Aunque la narración aborda directamente al jazz y a la crítica musical, la representación puede proyectarse a la creación y a la crítica en general. El bebop significó para el jazz una auténtica revolución vanguardista que cimbró los parámetros creativos musicales.

Bruno es en parte víctima de esta perplejidad cuando tiene que adecuarse y dialogar con una manera distinta de encarar la producción y el trabajo artísticos. Así pueden explicarse tanto sus revelaciones críticas acerca del trabajo de Carter como su desprecio por esos mismos descubrimientos.

Al final del relato, Bruno refiere la discreción de Carter, que nunca desaprobó públicamente la biografía; y la frialdad y el cinismo con que recibió la

noticia de la muerte del músico que llegó a considerarlo su mejor amigo. El crítico aprovecha el momento para incluir en la segunda edición de su libro una nota necrológica y una fotografía de la ceremonia luctuosa "donde se veía a muchos jazzmen famosos". Así cierra su libro: "Quizá no está bien que diga esto, pero como es natural me sitúo en un plano meramente estético" (Cortázar, 1993: 93).

No sólo el descrédito a esta manera conservadora y frívola de ejercer la crítica puede destacarse de "El perseguidor", también se trata de una notable y vigente obra contemporánea, que incluye en la ficción una propuesta, una proyección de lo que debería ser esta disciplina de lectores esmerados.

Las cualidades de esta propuesta pueden vislumbrarse en la escritura catártica del diario de Bruno: es en estos pasajes críticos donde el escritor explora con mayor profundidad la compleja naturaleza de la vida y obra del músico. Hay una dimensión vivencial y de rigor intelectual a la que el crítico no debe renunciar, esa cualidad que caracteriza a los apuntes inéditos de Bruno.

O, en palabras de Gianni Vattimo, la crítica coherente debe configurarse "antes que nada rechazando la contemplación meramente estética, el arte provoca pensamiento, se vuelve problemático en su mismo estatuto de arte, y necesita por lo tanto una respuesta filosófica" (Vattimo, 1993).

### **CORTÁZAR Y LA CRÍTICA**

La preocupación de Cortázar por el problema de la crítica fue muy patente a lo largo de su vida, por ejemplo, en una entrevista realizada en 1976 por la escritora argentina Rosalba Campra, el autor declaró acerca del encasillamiento de la literatura latinoamericana producido por la crítica doméstica

(entiéndase “realismo mágico” y “real maravilloso”): “Yo creo que nosotros tenemos ya una literatura latinoamericana en plena marcha, pero la crítica está todavía un tanto atrás” (Campra, 1987: 149).

La casilla de realismo mágico, más que una categoría crítica, ha servido como una etiqueta comercial para designar a una literatura latinoamericana pretendidamente pintoresquista o folclórica, presente en los principales mercados literarios del mundo. Esto, claro, con la colaboración de críticos literarios latinoamericanos como Enrique Anderson Imbert (*El realismo mágico y otros ensayos* de 1976) o Ángel Flores.

La seriedad es uno de los vicios que Cortázar achaca a los críticos latinoamericanos, el narrador pregunta con Ricardo Molinari: “¿Quién nos salvará de la seriedad?” (Cortázar, 1967 / 2007: 54). La seriedad que no permite enfrentar los problemas con humor y a la vez limita la capacidad de ser auténticamente serios (a la manera de Shakespeare o de Charles Chaplin): “En cada escuela latinoamericana debería haber una gran foto de Búster Keaton, y en las fiestas patrias el director pasaría películas de Chaplin y de Keaton para fomento de futuros cronopios” (Cortázar, 1967 / 2007: 54).

### CORTÁZAR Y EL JAZZ

La ligereza, el humor y la libertad creativa son tres cualidades que Cortázar tomó del jazz para su escritura: “Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa” (Cortázar, 1967 / 2007: 7).

Por otro lado, el escritor también dejó constancia de su perplejidad ante la música en textos que abordan su experiencia del jazz. Por ejemplo, cuando se refiere

a dos crónicas de sendos conciertos (Louis Armstrong y Thelonious Monk), recopiladas en *La vuelta al día en ochenta mundos*: “Entre estos dos textos hay casi quince años, pero no creo que se note demasiado: siempre que hablo de jazz me sale una voz pareja” (Cortázar, 1967 / 2006: 5).

En sus crónicas, Julio Cortázar intentó simplemente ser un cronopio acercándose por afinidad y celebrando las ejecuciones de sus semejantes en la música. A diferencia de su labor en “El perseguidor” donde plasma la complejidad intrínseca en la búsqueda crítica: superar el distanciamiento primario entre el crítico y su objeto de reflexión (en este caso la vida y la obra de un artista) hacia la comprensión crítica, que para ser genuina tendrá que ser una autocomprensión

### Bibliografía

- Benedetti, Mario (1953 / 1993). “Cuento, nouvelle y novela”, en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México: UNAM.
- Campra, Rosalba (1987). *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio (1962 / 1993). “Algunos aspectos del cuento”, en *Teorías del cuento*. Lauro Zavala (comp.). México: UNAM.
- Cortázar, Julio (1959 / 2001). “El perseguidor”, en *Las armas secretas*. Madrid: Punto de Lectura.
- Cortázar, Julio (1967 / 2006). “Louis enormísimo cronopio”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. México: Siglo XXI, pp. 13-22.
- Cortázar, Julio (1967 / 2007). “Más sobre la seriedad y otros velorios”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. México: Siglo XXI, pp. 54-59.
- Cortázar, Julio (1967 / 2007). “Así se empieza”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. México: Siglo XXI, pp. 7-11.
- Paredes, Alberto (1988 / 2005). *Abismos de papel. Los cuentos de Julio Cortázar*. México: UNAM / U de G.
- Stavans, Ilan (1994). “Julio Cortázar: el teatro dentro del teatro”, en *La jornada semanal*. Núm. 255. 30 de abril.
- Vattimo, Gianni (1993). “El arte de la estética a la historia”, en *La jornada semanal*: No. 221, 24-29.

**“YO CREO QUE NOSOTROS TENEMOS YA UNA LITERATURA LATINOAMERICANA EN PLENA MARCHA, PERO LA CRÍTICA ESTÁ TODAVÍA UN TANTO ATRÁS”**

**JULIO CORTÁZAR**