

“El perseguidor” como intervención cortazariana na narrativa de tema jazzístico

Luis Martul

RESUMO Estudio do conto “El perseguidor” (1959), de Cortázar, no que se tenta expor o carácter dos sistemas significantes empregados polo escritor arxentino coa pretensión de comprobar en qué medida responden a constantes do espazo narrativo global no que o jazz foi ficcionalizado ou en qué medida obedecen a posturas máis orixinais. Despois de facer referencia aos primeiros anos parisiños de Cortázar e ao significado de carácter artístico-literario, cultural ou político da escrita do jazz, fai fincapé nas confrontacións de perspectivas culturais e discursos opostos nos que se inseriu a narrativa do citado relato. Así, analiza o contraste existente entre os personaxes Carter e Bruno e determinados compoñentes relativos ao espazo ou ao autor que non son propios dunha perspectiva negra, ao mesmo tempo que se detén noutros compoñentes do relato branco de jazz. Asemade refírese a outros elementos do jazz e conclúe sinalando que este relato, no que se fai unha vindicación dos valores morais inexistentes na sociedade burguesa e que ten unha vontade surrealista, é unha obra literaria que practica unha asimilación a referentes eurocéntricos das realidades específicas que teceron a experiencia do *bebop*.

ABSTRACT In this study of Cortázar’s story ‘The pursuer’ (1959), M. examines the semiology of the Argentinian author with the aim of discovering whether it reflects elements of the global narrative system in which jazz has been fictionalized, or whether it represents a more original perspective. After looking at Cortázar’s early Parisian period and at the literary, cultural and political nature of writing on jazz, he notes the counterpoint of cultural perspectives and opposing discourses into which this story is inserted. He examines the contrast between the characters Carter and Bruno and certain elements relating to the spacial context or to the author which are not usually associated with blacks, as well as looking specifically at other aspects of the white jazz narrative. After looking at other characteristics of jazz, he concludes by pointing out that this story, in which moral values unknown to bourgeois society are appropriated in a surreal narrative, is a work which assimilates the specific factors that formed bebop into a eurocentric value-system.

Máis dunha vez Cortázar referiu como o seu conto “El perseguidor”¹ representou unha viraxe na súa actitude intelectual primeira, a que, co tempo, o levaría a significarse como un dos escritores máis comprometidos coa emancipación dos países latinoamericanos no século XX. En entrevistas e textos propios definía o seu cambio como un desprazamento da súa atención cara aos seus semellantes, afastándose das inclinacións estetizantes que constituíran ata entón o foco do seu interese literario². Por tanto, isto motivou que Cortázar escollese como tema a vida e práctica artística dun músico negro de jazz para representar esta mudanza sobre o que debía ser a súa narrativa. Decisión que supuxo que tivese que introducirse nun eido xa constituído e que vén ser a narrativa de tema jazzístico desenvolvida nos EEUU³. A introducción do jazz no texto literario significa tomar actitudes diferenciadas sobre cuestións como a tradición jazzística –o problema da relación tradición/anovación–, o papel do músico no seo do grupo, a natureza da improvisación, as relacións entre jazz, literatura e realidade histórico-cultural. Actitudes que foron moi diferentes segundo o escritor proviñese dun medio socio-artístico branco ou negro. Neste traballo, entón, o que se procura é descubrir o carácter dos sistemas significativos utilizados polo autor arxentino e non pasar por riba deles como se fosen algo neutro ou transparente, coa finalidade de ver en qué medida responden a constantes do espazo narrativo global no que o jazz foi ficcionalizado ou en qué medida obedecen a posturas máis orixinais.

Nos primeiros anos de París, Cortázar dedícase, nunha vida marcada pola soidade e o illamento, a coñecer todo o que acontece no eido artístico literario na cidade, incluíndo as filosofías orientais polas que mantiña un delongado interese. Segundo decorre a década dos 50, Cortázar vai saíndo desa soidade, en gran medida por mor dos acontecementos que remexen á sociedade francesa. É o tempo das guerras de Indochina e de Alxeria. Asemade, consono coa súa atención á cultura dos EEUU, non lle pasa desapercibido o que estaba a acontecer nese país, cando está a medrar o movemento polos dereitos civís que axiña vai adquirir maior radicalidade. Esta loita é a orixe de enfrontamentos en distintos niveis daquela sociedade, na que gradualmente máis

¹ Utilizamos o texto incluído en *Ceremonias*, Barcelona: Seix Barral, 1968.

² Goloboff, Mario, *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires: Seix Barral, 1998, pp. 111.

³ Os traballos sobre o aspecto musical deste conto non son escasos. Non obstante, están feitos ou ben dende unha perspectiva moi específica –se hai reprodución de estruturas musicais na construción textual– ou ben, moi xeneralizante, en qué medida Cortázar utilizou datos biográficos de Parker ou materiais de distinta índole literaria ou cultural.

escritores e intelectuais brancos adoptan posturas inequívocas de rexeitamento do racismo e da política represiva do *establishment* norteamericano.

Estes feitos, sen dúbida, reforzaron o interese de Cortázar polo jazz, polo cal xa sentira dende mozo unha grande atracción, ou fixeron que se estendese por outros eidos artísticos. Respecto a aquel, en particular, foi moi importante a chegada a París e a Europa, de intérpretes que viñan simplemente en xira musical –nalgúns casos organizadas polo Departamento de Estado, como parte da estratexia da guerra fría– ou ben coa intención de quedar en Europa por mor das dificultades que encontraban na sociedade norteamericana: racismo, marxinação, explotación laboral, persecución política⁴. Bud Powell, Charlie Parker, Clifford Brown, Thelonious Monk son só algúns dos nomes máis destacados e París foi, de certo, a cidade onde o impacto do jazz foi máis forte, como o corrobora a aparición en Francia dunha serie de críticos musicais de certo renome. Como os seus breves escritos posteriores sobre Brown, Monk ou Armstrong demostran, Cortázar tivo un contacto directo con estes artistas en concertos ou en clubs, o que indudabelmente axudou a arrequecer a súa propia mitoloxía persoal sobre eles.

69

Por tanto, escribir sobre jazz significaba introducirse nun mesto espazo literario, mais tamén artístico, cultural e político, que contaba antes de 1959, data da publicación do conto, cunha longa historia de confrontación de discursos e interpretacións, consecuencia das loitas que no seo da sociedade norteamericana se daban entre a comunidade negra, por unha banda, e a branca e o seu *establishment*, pola outra. A dinámica de ambos os dous discursos, tanto o de emancipación (negro) coma os de captación, incluíndo o do *mainstream* branco, acelérase moitísimo na década dos 50, período de especial confrontación que vai desembocar nos inxerentes anos 60.

No que se refire ao sector artístico-literario, a música, e o músico, de jazz é un *enjeu* sobranceiro entre ambas narrativas. Hollywood viña dende a década dos 40 fornecendo filmes de marcada orientación ideolóxica nos que se construía de maneira precisa a condición negra e branca, situando xerarquica-

⁴ Para este tema poden consultarse tres obras especialmente útiles, Wilson, John S., *Jazz: The Transition Years 1940-1960*, New York: Appleton, 1966; Kofsky, Frank, *Black Nationalism and the Revolution in Music*, New York: Pathfinder, 1970 (en particular o primeiro capítulo); Carles, Philippe e Comolli, Jean Louis, *Free Jazz/Black Power*, Barcelona: Anagrama, 1981.

mente a cultura branca sempre enriba. Na literatura, a década dos 50 vai ser especialmente significativa a partir da aparición da xeración Beat, que se vai apropiariar do tema jazzístico como parte das estratexias elaboradas no seo dese pensamento de crítica ao *statu quo*, pois os seus membros cren ver nos músicos negros unha realidade común de marxinalización e de rexeitamento do sistema de vida norteamericano⁵. Eran xentes que se opuñan ao estado de cousas no eido artístico, que estaban en contra dos modelos de vida da clase media e os seus valores, en contra da sociedade de consumo, que desprezaban as convencións da súa clase e as súas constriccións sociais. Jack Kerouac coa súa novela *The Subterraneans* ou John C. Holmes con *The Horn* son suficientemente representativos. A proposta contracultural dos escritores *beat* coa súa referencia ao zen, a súa protesta contra a orde establecida, aínda que no político non fosen quen de abandonar o marco liberal, a recuperación de certos escritores emblemáticos, tivo que resultar moi suxestivo a Cortázar, tan conectado á literatura saxona dende anos antes, como lector e traductor, sen esquecer as concomitancias ideolóxicas existentes con aquelas propostas. De certo, Cortázar máis tarde referiríase a si mesmo polos tempos da súa chegada a Francia como “Yo era un joven, pequeño burgués europeizante”⁶. Neste sentido hai datos ben significativos que indican posturas partilladas, como a reivindicación pola xeración *beat* de Dylan Thomas, figura que aparece en “El perseguidor” como un referente importante, xa que o libro de cabeceira do protagonista son os poemas do poeta galés, e un epígrafe do conto está tirado deses poemas⁷. Como tamén a idea de Cortázar, expresada no seu *La vuelta al día en ochenta mundos*, cando está a analizar o proceso inventivo de narrar, de que el gustaría de escribir nada máis que *takes*⁸, encontra unha resposta simétrica nos ensaios “*Essentials of Spontaneous Prose*” e “*Belief and Technique for Modern Prose*” de Jack Kerouac, nos que este postula a idea de que o escritor debería escribir da mesma maneira que un músico de jazz interpreta.

A produción sobre o tema non termina aquí, tería que lembrarse a importancia que tiveron libros como a autobiografía de Mezz Mezzrow, *Really the*

⁵ Para un estudio breve e moi informativo véxase Panish, Jon, *The Color of Jazz*, Jackson: University Press of Mississippi, 1997.

⁶ Entrevista en *El País*, Madrid, 14-3-1982.

⁷ De feito no ano 1956 o crítico de jazz Whitney Balliett, nun artigo publicado na *Saturday Review of Literature*, establecía a semellanza entre Parker e Dylan Thomas. Esta apreciación é un dos moitos exemplos de neutralización do específico cultural negro no *be-bop*.

⁸ “Yo no quisiera escribir más que *takes*”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, vol. 2, México: Siglo XXI, 1980, p. 172.

Blues, na formulación dun axuste de contas entre as dúas comunidades e culturas ou os que se despregan dende Dorothy Baker a Ross Russell ao longo de máis de vinte anos. Pola súa banda, a narrativa negra estaba a producir modelos narrativos diferentes a partir de experiencias e concepcións propias, e esa distancia, que Cortázar non salvou, comproba que el non chegou a coñecerlos ou máis ben que, de facelo, non se sentiría compelido a acaroarse a esas solucións.

Basicamente, o estado da cuestión podería describirse sucintamente recoñecendo a existencia dunha situación dividida entre un sector de escritores brancos que se aplicaron á cultura negra, nunha reacción que vén xa dende os anos vinte, con distintos proxectos ideolóxicos e artísticos, e a dun sector negro que fala dende dentro da comunidade e para os que os seus integrantes non hai unha distancia cultural nin artística que atravesar e que reteñen unha maior homoxeneidade de xuízo. As súas propostas, coñecedoras de primeira man das determinantes da súa sociedade, non poden obviar os constrinximentos históricos e políticos no presente, os cales revelan aspectos difíciles de incorporar para os escritores brancos. No caso concreto da música de jazz estes ou ben non atenden a esas determinantes ou ben interprétanas segundo modelos propios, construídos a partir de imaxinarios e discursos articulados na tradición artística eurocéntrica, á que os seus proxectos literarios pertencen. Esta é a razón de que os escritores negros denunciasesen sempre a captación que da súa música se fixo, dentro e fóra da literatura, á que se lle atribuían significados que non eran fieis ás causas creativas.

Como adiantamos e agora podemos ver con máis precisión, Cortázar introdúcese con “El perseguidor” nun terreo narrativo moi definido por esa confrontación de perspectivas culturais e discursos opostos, xa que logo, codificado de maneiras moi precisas. Nesta circunstancia o importante para a análise é tirar o conto dunha especie de limbo cultural e literario no que maioritariamente se encontra⁹, como se non existise ese terreo codificado ou como se este fose irrelevante para analizar o conto. Cómpre evitar a abstracción que extrae o conto dese marco narrativo construído por escritores brancos e negros. A tarefa ten que ser devolverlle ese contexto, ou marco, ao estudio do

⁹ Se se exceptúa o artigo de Hernán Vidal: “Julio Cortázar y la nueva izquierda”, *Ideologies & Literature*, 1978, 2: 7, pp. 45-67, pouco máis se ten feito nesta dirección.

conto. Entón, neste espacio narrativo tan configurado a cuestión central é o tipo de ollada que se bota sobre a produción literaria e cultural da sociedade negra.

Achámonos, entón, diante do feito de que en certo intre Cortázar sente a necesidade de efectuar unha viraxe na súa narrativa cara a tratamentos máis colectivos, máis sociais. Movidado por esta vontade, escolle un músico de jazz para dar forma á súa nova actitude. Por achegas da crítica sábese dende hai tempo que ese músico é basicamente Charlie Parker. ¿Que foi o que levou a Cortázar a esta escolla? Ao redor de Parker tiñase construído unha lenda, intensificada a partir da súa morte, que é síntoma inequívoco de que a súa figura estaba situada no centro dunha loita entre posturas reivindicativas opostas, entre a branca e a negra. Temos que supor que foi a versión branca a que Cortázar chegou a coñecer, pois foi elaborada primeiro en EEUU por intelectuais inseridos no mercado literario norteamericano (mentres que os escritores negros case non o estaban), que facilmente a exportaron logo a Europa. Esta versión era o epítome, como se apuntou, dunha interpretación branca sobre os músicos de jazz que se viña xerando dende había tempo e que se difundira por distintos canais culturais. O que viron os brancos norteamericanos en Parker, é dicir, os *hipsters*, os contraculturais, os da xeración *beat*, foi a imaxe dun artista rebelde –o *be-bop* era definido como unha revolución musical– que incorporaron como un emblema da súa propia condición. O *be-bop* foi sentido efectivamente como unha revolución na música, mais tamén se lle atribuíu, baixo un suposto común denominador de oposición ou rebeldía, o inconformismo ideoloxicamente formulado polos brancos, co que se deu un fenómeno de captación. Con efecto, estes brancos, tan diversificados nos seus sinais de identidade, mais unificados pola común nota de aberto rexeitamento das normas desa sociedade, foron sensíbeis á condición transformadora daquel jazz.

Por todo o devandito, Parker foi tamén para Cortázar o artista que expresaba a rebeldía, representativo do seu tempo pola súa resposta persoal á agresividade do medio social. O músico de jazz concentraba unha actitude de rebeldía, dignidade e universalidade e foi o medio para analizar a condición do artista contemporáneo, que se presenta como expresión concentrada do individuo no mundo moderno. A súa escolla está orixinada no feito de que a rebelión de todo artista, dun escritor, debe expresarse no nivel artístico só. Como Cortázar repetiría en ocasións posteriores, xa marcado pola revolución cuba-

na, a súa tarefa era a revolución na literatura, o cal tería consecuencias na sociedade, o mesmo que estaría a facer o músico de jazz. En resumo, o conto “El perseguidor” é a expresión da postura dun artista fiel aos seus principios e visto dende unha perspectiva liberal que denuncia a alienación na sociedade moderna e as formas sociais burguesas como ameaza para o individuo, e reclama, afastado da estrutura social que o oprime, un estado ideal de plenitude e de conciencia absoluta, tal como as arelas de J. Carter o mostran. Adiantemos puntualmente o que non é imposible prever: no texto do escritor arxentino non interveñen compoñentes propios dunha perspectiva negra.

Así pois, imos ver na estratexia do noso autor distintos aspectos que son indicativos da visión adoptada. Dos dous primeiros un remite ao feito de terse seleccionado un espacio europeo, e non norteamericano, e o outro á fasquía do narrador: crítico musical, europeo e branco. O escenario onde transcorre a acción é París. Esta localización permítelle a Cortázar obviar o que é o jazz na súa sociedade de orixe, en qué contradicións se move, cáles son as súas determinantes e, en definitiva, qué consecuencias ten ser músico no país en que xorde o jazz. Ao non haber eses constrinximentos no espacio europeo o autor pode asignarlle un significado que non ten porqué obedecer ás determinantes da súa realidade, polo que o jazz, deste xeito, se volve neste caso unha música carente de precisións histórico-culturais. Desprazar a acción a París convértese, de feito, nun factor decisivo na formulación dos significados do conto, xa que Cortázar pode substituír un espacio culturalmente orientado por outro indiferente ou xeneralizado: París capital artística do mundo.

Por tanto, ao ser extraídos da súa significación espacial, os conceptos de barrio negro, sector de cidade branco, lugares de interpretación (clubs) e personaxes conectados a eles, non poden incidir no procesamento do jazz e, en consecuencia, mostrar o que significa realmente na súa sociedade. A interacción espacios-personaxes-jazz queda eliminada, o que coopera na descontextualización das periodizacións e das alternativas enfrontadas. No conto, a interacción espazos e dinámicas cultural e social resultan irrelevantes. É un contorno inactivo ou desactívase: casa de Tica ou sala Pleyel. En todo caso o único que aparece como contextualización conflictiva é a confrontación de xuízos entre críticos, o que é ben revelador da referida simplificación de contextos. Os avatares do protagonista ocorren nun escenario cosmopolita, cinguido ao grupo dos seus amigos, e o da marquesa é o que se salienta como o máis representativo. A elección de París, en consecuencia, supón pór o jazz en función

dun espacio artístico xeral –que en última instancia é branco– e non ter en conta loxicamente o particular negro coas súas especificidades.

O segundo destes aspectos escollidos é a fasquía do narrador. O que o jazz é no conto depende de cómo Bruno interpreta, xa que a súa non é unha ollada neutra. O narrador branco vai pór en funcionamento un modelo propio da súa cultura e da súa formación particular, integrada á anterior. Dende distintas aproximacións a crítica ten chamado a atención dabondo sobre a índole do narrador: a súa pertenza ao *establishment* artístico, o seu abalar valorativo de Johnny Carter, as súas debilidades morais, a súa dependencia do artista creador, etc. Mais nesta ocasión o que nos interesa non é tanto a crítica da sociedade branca (burguesa e capitalista) como recoñecer en qué medida, pola súa actuación, incide na formulación universal do tema do conto e relega unha visión que fose máis sensíbel a cuestións da sociedade e da arte negras. Con el hai que ter moi presente a súa fundamental inestabilidade e interese persoal nos feitos que narra, porque o lector non ten outra perspectiva ca que el fornece. Por tanto, a interpretación ten que estar pendente dos abalos aos que se ve sometida a conciencia do narrador-personaxe, que é, asemade, o amigo, o confidente e o manipulador de Carter.

74

Á vez, o trazo que a crítica ten recoñecido como o fundamental do saxofonista é a súa entrega sen restricións a unha realización artística que ao mesmo tempo é vital. Carter é o individuo dedicado a un ideal irrenunciábel. En principio, o protagonismo queda escindido entre a tortuosidade e renartería do crítico musical branco e a honestidade persoal e honradez artística do músico. A vida e a música de Carter defínense pola imprevisibilidade, pola capacidade de ruptura. Os impulsos vitais rompen as expectativas artísticas e as normas de conducta, xa que nel vida e arte van xuntas. El é quen cambia, inventa, e a arte adquire unha condición existencial, transcendente. O seu soño é unha vida na que participar conxuntamente como nun todo. Así pois, el é quen se integra nun suxeito artístico, aínda que a perspectiva idealista e romántica neutralicen unha solución máis anovadora.

A cuestión de non poder “tocar lo que soy de veras (...)” define a Carter por aquilo que non pode alcanzar, o que non pode formalizar musicalmente. El débese a unha forza que non pode ser organizada. Quere encontrar un procedemento polo que a forza non deixara de selo ao ser expresada, sente a necesidade de dar razón directa e plena desa forza. Ese absoluto é

inalcanzábel¹⁰. Por iso cando di: “Bruno el jazz no es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter”, está manifestando que o músico/a non é unha cuestión estética só, terreo propio dunhas formas e as súas anovacións. Ao contrario, é o terreo do individuo e da súa condición transcendente. Para Carter a música forma parte da esixencia de alcanzar unha realidade colectiva viva, na que se logre un obxectivo de humanidade solidaria e de plenitude. A perfección musical suporía inmediatamente a adquisición dunha perfecta integración colectiva humana sen contradicións.

O contraste con Bruno a este respecto é notábel. El é quen quere reducir a Carter á súa condición de músico, estrictamente en claves estéticas, e non falar da pretensión vital, humana e solidaria onde a súa música se inclúe. Especialmente cara á fin do conto, na última conversa que manteñen, Bruno é a pura antítese do músico, só preocupado de conservar o seu prestixio e status social, e se está pendente de Carter é para extraerlle aínda algo máis. Non obstante, como crítico é un *especialista* e el é quen establece o marco no que coñecer o músico. Se Bruno vehicula o que di Carter, é tamén quen instaura un saber coas súas interpretacións e comentarios, e estes nunca constrúen unha dobre realidade branca/negra, a non ser como consecuencia inmediata, en todo caso, non querida *ex profeso*.

75

De certo, non hai en Cortázar unha vontade expresa de presentar o tema senón é seguindo esas pautas de orde xeral e universal, sen atención primeira ao particular da cultura negra, como mostra a natureza do narrador, que é condenábel en moitos aspectos, mais nada hai no texto que apunte a falta dunha conciencia sobre as débedas artísticas negras. A formulación do conflito e os termos concretos en que se expoñen carecen de referentes culturais negros: Carter non se opón a Bruno porque aquel defenda postulados que remitan a unha condición cultural, da música e da sociedade negra, senón por posturas xerais do artista no seo da sociedade branca, sen conflitos xerados nesas cuestións mencionadas, as cales son a fonte da produción do *be-bop*. A contraposición, na que se dá un proceso de afastamento e de contaminación entre eles dous, como a crítica ten estudiado, non di nada que sexa representativo da condición negra do músico e a súa música nunha sociedade concreta. As formas de conciencia que o constitúen e o procesamento da súa música non son

¹⁰ “To pose the Inaccessible as Inaccessible, and so to open the way to an infinite hermeneutics, is the religious position par *excellence*”, Alain Badiou en carta a Peter Hallward, xuño 1996.

adxudicábeis á cultura negra, non hai nada de pertenza particular á historia dos negros dos EEUU nin ás súas producións.

En resumo, a postura interpretativa de Cortázar realízase dende unha perspectiva xeral, na convicción de reivindicar o músico negro como artista universal e de darlle ao jazz o mesmo rango que a música prestixiada e consagrada, a coñecida como clásica. Hai, sen dúbida, un aspecto forte na reclamación universalista de Cortázar, só que á costa dunha simplificación do tema novelado. As razóns para isto poden ser de distinta índole. En gran medida chantado na herdanza da vangarda, estaba obrigado a afastarse dunha excesiva aproximación local, en termos de produción artística. A cuestión da identidade nel non abandonou nunca a dimensión universal. Tamén debeu pensar que unha aproximación a contextos máis directamente sociais poderían endereitalo por unha solución social-realista, que evidentemente sempre rexeitou. Por último, o peso ou o influxo das solucións dos escritores brancos norteamericanos sobre este tema tivo que ser importante, como se apuntou máis arriba.

76

Volvendo ao fío da exposición, lembraremos que as palabras de Bruno como crítico establecen a definición corrente do que foi o *be-bop*, no que se inscribe Carter. Bruno móstrase como o home do saber, enfrontado a Carter por ser este o home das verdades, aínda que baixo unha fórmula idealista. Aquel é quen lle deu forma ou organizou o fenómeno do jazz –precisamente o que Carter non é quen de conseguir na súa música–, o que ten establecido unhas pautas para a súa comprensión. O seu é o proxecto explicativo, racionalizador, estrutural. Como é crítico, resulta perfectamente natural que desempeñe esta función e que, ademais, se centre no aspecto estético musical exclusivamente. Así, define ao *be-bop* como “unha explosión fría”, unha revolución na que “cada cosa quedó en su sitio” e, sen embargo, “la costra de la costumbre se rajó”. Nada hai no texto que contradiga ou matice estas definicións (que son as de Cortázar) as cales implican un non ter en consideración a realidade á que está vinculada o *be-bop*¹¹. É expoñente dunha mirada distante e europea. O *be-bop* é só anovación estética nos costumes musicais. A transformación do costume musical remite a un espacio restrinxido e, asemade, unha visión, que só

¹¹ Panish recolle unha cita do libro de James L. Collier, onde se le que o *be-bop*: “had been developed by a new generation of aggressive young blacks, who were not only making a revolution in jazz music but were openly bitter about the position of blacks in America and scornful of the white society, which they saw as hypocritical, shallow and lifeless”, J. Panish, *op. cit.*, p. 12.

reductoramente se pode chamar “silenciosa”, vén significar o non atribuírllle ao *be-bop* os contidos históricos dos que nace e que representaba as loitas polos dereitos civís e a expresión da rabia, da ira, do sentimento de inxustiza, do rexeitamento da captación branca, da confianza nas propias forzas, do igualitarismo¹². Mais Bruno, como crítico eurocéntrico, só pensa no musical e no xeral, mais non nos condicionamentos que deron orixe e sustentan esa produción artística. Poderíase engadir que, no texto, a visión xeneralizante, lonxe dunha problemática racial-cultural, atópase tamén reforzada con Tica, a marquesa, que sendo branca, cosmopolita, foi a que nun comezo apreciou a música de Carter, superando deste xeito a postura dos “críticos podridos”, os que teñen unhas ideas obsoletas.

A aproximación branca e europeizante norteamericana estableceu dentro do seu modelo sistemático certos motivos que se transmitiron de obra en obra. O descubrimento deles no texto cortazariano axuda a completar a comprensión deste que, de todos os xeitos, non é unha reprodución mimética.

Facer do protagonista un xenio foi un dos trazos máis repetidos desa noveística, porque lles permitiu aos seus autores desenvolver sobre todo as posibilidades individualistas que se encontraban nas súas concepcións romántico-burguesas. Johnny Carter é caracterizado ao longo do conto polo narrador Bruno cun conxunto de cualificadores –indicativos da natureza da súa concepción e ámbito contextual–, que salientan de maneira inmediata a súa condición de xenio. No episodio inicial, defínese a súa arte musical como algo excepcional. Bruno di: “Y en todos ellos tocaba como yo creo que solamente un dios puede tocar un saxo alto (...)”. Mais non é unha soa ocasión, senón que neste primeiro episodio á xenialidade alúdese repetidas veces, xa que cómpre deixar isto nidiamente asentado o máis pronto posíbel. Por esta causa inclúense as definicións de Bruno, as rememoracións de anécdotas, como a da gravación de Cincinatti, na que Carter dixera: “Esto ya lo toqué mañana (...)” ou as confidencias que sobre o tempo fai Carter a Bruno. Engadamos que a orixinalidade do “xenio común” está vinculada á idea cortazariana do marabilloso cotián. Especialmente, a condición de xenialidade débese manter coa configuración do heroe no estricto recinto do individual. Pola contra, unha das moitas

¹² En contraste Panish afirma: “Clearly bebop musicians were not self-conscious politicians, traditional or otherwise; but, just as clearly, the bebop movement was rooted in social and cultural contexts that nurtured its positioning as an oppositional or subversive discourse”, J. Panish, *op. cit.*, p. 11.

denuncias dos escritores negros foi precisamente a de que se lle dese a estes heroes un tratamento centrado no individualismo, o cal era contrario ás tradicións comunitarias e artísticas da música da xente de cor. A condición de xenialidade de Carter é un don só atribuíbel á súa particularidade exclusiva, mesmo asegurada ou sanitariamente mantida polas referencias á súa soidade. Son inexistentes, entón, calquera explicación dela a partir dunha pertenza a unha herdanza artística e histórica determinadas e que explicase matizadamente parte desa xenialidade por unha realidade colectiva particular.

Mais a xenialidade non se manifesta só na ruptura das regras musicais e a súa anovación, senón que tamén se vai mostrar na psicoloxía do artista e na súa conducta coa quebra das normas sociais. Deste xeito, xa dende o primeiro parágrafo está definido por trazos paradoxais como a “atención distraída” ou comentarios posteriores de Bruno: “Como hace rato que conozco las alucinaciones de Johnny, de todos los que hacen su misma vida, lo escucho atentamente pero sin preocuparme demasiado por lo que dice”¹³.

78

Ollemos que ao facer que esas alucinacións non pertencen ao saxofonista en exclusiva, senón a todos os que levan unha vida similar, o que puido ter sido un trazo de diferenciación entre cultura negra e branca non actúa, mais si o fai noutra oposición, a que articula artistas, é dicir, excéntricos, orixinais, inventivos e xentes como Bruno, xentes sensatas, racionais, responsábeis. O artista é aquí o significante do inconformismo e da marxinalización polos seus costumes, formas de pensar ou psicoloxía, basicamente asociais. A postura de Bruno permite salienta, por contraste, a perspectiva narrativa de Cortázar, criticar o representante da sociedade burguesa e, polo demais, propiciar unha problemática do compromiso.

Entón, as transgresións do campo artístico e vital danse conxuntamente. Dende o primeiro momento, Carter xorde como alguén que non ten conciencia do que é apropiado socialmente, o que explica a súa conducta inconsequente, imprevisíbel, insensíbel, sexa no campo das relacións familiares (coa súa esposa), ou sexuais (a promiscuidade con Tica e logo Dédée), o desprezo polos contratos profesionais (por mor da perda do saxo) ou o consumo de drogas e alcol que son a causa de episodios escandalosos (a queima do cuarto do

¹³ Cortázar, J., *op. cit.*, p. 225.

hotel). Con Carter estase sempre na inminencia dun conflito, como di Bruno: “Sería como vivir sujeto a un pararrayos en plena tormenta y creer que no va a pasar nada.” Isto leva a concluír que hai un vínculo entre vida artística e social o que permite interpretar que a creación dunha música anovadora, mesmo fóra deste mundo, está vinculada ao rexeitamento das inhibicións da sociedade.

Carter é efectivamente un ser desinhibido e en relación con isto encontramos o aspecto ambivalente do primitivismo. As palabras de Bruno constantemente abalando entre o interese e o interese interesado, indican unha definición fundamental de Carter, a partir da súa interpretación da nudez coa que se mostra este na primeira secuencia do conto, exemplo da súa falta de complexos. Esa súbita nudez explica a Bruno como a proba da condición crítica do individuo, o seu desamparo diante das grandes cuestións que comparte con todos. Deste xeito, Carter é visto dende a acostumada perspectiva universal como individuo representante dos seres humanos, mais a presenza obvia do corpo negro, o xesto transgresor dos costumes sociais, no contexto preciso no que se produce, implica inevitabelmente o xurdimento dunha dualidade dos campos negro/branco, mais non desenvolvida. Dáse, pois, como un desdoblamento entre as palabras de Bruno que expresan o interese primordial do autor e as consecuencias non pronunciadas que estruturan a realidade entre branco/negro. Non hai vontade de establecer a dualidade, mais créase unha situación de trazos contrapostos, xa que se queira ou non, J. Carter é aquí o músico *negro* aínda que o principal é que é un *músico negro*.

79

En consecuencia, a nudez de Carter supón un significado neste segundo nivel, chamemos, do racial xurdido: os músicos *negros* non posúen unhas pautas de conducta comúns coas da sociedade. Son individuos non-sociais e necesariamente artículase unha oposición negro=instintivo, ser da natureza contra branco=racional, civilizado. Carter pertence a un ámbito do natural, das características espontáneas e do intuitivo. Deslízase, polo tanto, este significado no texto cortazariano que efectivamente recolle unha postura (que non deixa de ser un estereotipo) da narrativa branca norteamericana: o negro visto como un individuo máis directo, espontáneo, instintivo e máis auténtico, entón, a salvo das deformacións da sociedade moderna burguesa.

Un pouco máis avanzada a acción, no momento clave en que Bruno expón a súa idea de que Carter non é un perseguido, senón un perseguidor, cando

convencido reconece a certeza da súa definición, di: “(...) de todo lo que en él corre contra mi y contra todos, esa masa negra informe sin manos y sin pies, ese chimpancé enloquecido que me pasa los dedos por la cara”¹⁴. Neste intre contradictorio de respecto e fastío ou rexeitamento, o uso do termo ‘chimpancé’ é particularmente escorregadizo. Para non determos demais, reparemos só que, na liña do apuntado, Carter –ao tempo que como xenio– é identificado por unha condición natural elemental (que limita co estereotipo racista de ‘os negros son como monos’), aínda que a idea primeira de Bruno sexa a de Carter como representante do xénero humano na súa condición máis inmediata ou máis esencial. Novamente vólvese encontrar o mesmo termo unhas páxinas máis adiante, producíndose o desdoblamento: primeiro quere dicir que Carter, como xenio, pertence á humanidade, á común, como individuo atravesado pola súa condición existencial, mais logo ábrese tamén unha acepción subsidiaria polo feito de que negro é o mesmo que ser non-social, non-civilizado, instintivo... Non hai aquí, por certo, a proposta de Mezz Mezzrow, este si argumentando un campo cultural contraposto, de que os negros polas súas características particulares eran superiores e habíaos que imitar, en Cortázar non se propugna unha superioridade da cultura negra a propósito de Carter, senón que este é tirado do particular dela para facelo representante universal da complexa condición humana. E poderíamos engadir que a herdanza surrealista en Cortázar lévao precisamente á procura dunha identidade universal onde o particular non ten espacio¹⁵.

Outro compoñente de todo relato branco de jazz, vinculado ao do xenio, é a autodestrución. A orixe das sucesivas crises que levan ao artista á súa morte áchase na súa condición de xenio. O seu nivel de esixencia é tan elevado que raia no imposible e a súa dedicación a cumprir ese obxectivo absórbeo ata o punto de estar pendente só diso. Carter encarréirase na súa destrución por un impulso que nace da súa condición e pola desesperación de non poder satisfacer a esixencia, que marca o seu vivir, de lograr unha “música metafísica” e que por riba percibe como incomprendida polos demais. Ese impulso que o leva a se destruír, sen embargo, máis dunha vez non obedece a experiencias concretas do que é vivir nunha sociedade como a norteamericana, quere dicir, o racismo, a persecución, senón que o conflito que o domina e que o fai desentenderse

¹⁴ Cortázar, J., *op. cit.*, p. 245.

¹⁵ Compárese con A. Carpentier, quen, estando establecido no surrealismo, elaborou un proxecto inverso a propósito das culturas latinoamericanas, caribeñas especificamente.

de todo o que sería unha atención á súa vida e ao seu corpo –oposto á entrega ás drogas, o alcol, o abandono persoal– está causado polas obsesións propias dun xenio. Carter vén ser, deste xeito, o causante exclusivo da súa destrución e da súa música incomparábel. Esa circunstancia persoal queda reflectida en distintos aspectos como o tirarse os zapatos mentres está tocando, a expresión da teima co tempo, as frases e a conducta incongruente antes da sesión de “Amorous”. Feitos que, en última instancia, serven para marcar unha liña de separación entre o músico e os outros personaxes, aínda que Bruno é quen máis lonxe chega na comprensión, pois sabe que tras da imaxe do intérprete sofisticado se acha un cuestionamento transcendente. Isto dálle ao heroe unha textura de ascendencia romántica por encontrarse dividido entre unha aparencia que non di a súa verdade e unha interioridade onde se encontra agochada, de aí a secreta persecución. Como volve comprobarse, este punto tampouco suscita unha demarcación de culturas, Carter é novamente o artista incomprendido de fasquía universal, construído sobre oposicións de prestixioso avoengo, como a de individuo/sociedade. Non obstante, este motivo está exposto en “El perseguidor” cun lixeiro matiz diferenciador. Precisamente por aquel xiro que este conto representaba no pensamento de Cortázar, o verdadeiro problema non é a incapacidade de tocar unha determinada nota, como que esa música supoña resolver a interrogación ontolóxica que Carter presenta¹⁶.

81

Non lonxe do motivo da incompreensión sitúase o do perseguido ou do artista como vítima. En “El perseguidor” négase esa condición e váiselle dar unha solución contraria á convencional. Mais non hai que esquecer que Bruno, como crítico, repetiu no pasado que Carter era unha vítima, o que sería sintomático do coñecemento de Cortázar dos escritos sobre Ch. Parker e a loita ideolóxica que suscitaba. A análise de Bruno, que non é relativizada nin rebatida por ningunha outra voz no texto, é a proba da orientación orixinal deste conto. Cortázar transforma o motivo codificado do músico vítima

¹⁶ Como modelo próximo que Cortázar rectifica está a novela de Dorothy Baker, *Young Man with a Horn* (1938), pasada posteriormente ao cinema. Postula a mesma idea da autodestrución dun músico xenial porque sente no seu interior unha nota especial que, sen embargo, non é quen de tocar. O heroe é branco neste caso e a súa salvación queda cumprida cando se di: “You can’t say everything through the end of a trumpet, and a man doesn’t destroy himself just because he can’t hit some high note he dreamed up.” Conclúese que cómpre renunciar ao desexo xa que é máis valioso integrarse na sociedade norteamericana (branca). O músico que actúa como referente nesta novela é o clarinetista branco Bix Beiderbecke. Cortázar menciónao en *Rayuela*.

da sociedade, de personalidade triste e mesmo introvertido, que acepta o seu destino resignadamente como asumindo as responsabilidades dos seus semellantes, pola idea dun músico que é fundamentalmente a dun loitador trágico. A súa vida vén marcada pola actitude de esforzo e procura arriscada, por máis que teña que padecer penalidades pola súa condición e polas imposicións da sociedade. O sufrimento que vive Carter non está en función dunha caracterización de vítima, senón de rexeitamento do modelo. Para ser máis exactos, segundo Cortázar o seu personaxe non é subxectivamente unha vítima, aínda que obxectivamente padeza situacións inxustas. Para a xeración beat contrariamente foi parte do seu proxecto facer de Parker un perseguido da sociedade norteamericana, porque era unha peza da súa protesta, e encontraron nel un modelo co que identificarse. Só que, deste xeito, a imaxe do músico de jazz como obxecto de persecución, quere dicir, Parker, resulta espiritualizada, abstractizada e permítelle a calquera rebelde branco, a un marxinal, adoptala como propia.

82

De certo, Johnny Carter tamén está utilizado polos demais. Bruno déixao ben claro, el mesmo como crítico, interesado na fama e nas vendas do seu libro, os outros por facerse cunha música pracenteira que non os faga inquirirse, o que se anoa ao motivo do artista incomprendido. Sen dúbida, quen máis se aproveita é Bruno, os episodios finais demostrano, ao contarse como Carter se ten decatado da manipulación da que é obxecto. Mais a conciencia de Carter non é a dunha vítima, alomenos polas causas que convencionalmente se teñen empregado na narrativa. Quérese dicir que máis dunha vez no texto cortazariano non se considera axeitado incluír referentes definidores da sociedade (norteamericana, por certo) actuantes sobre estes músicos de jazz. As causas da victimización adoitan ser a persecución policial, o encarceramento, o racismo, a violencia física, a explotación laboral das empresas musicais e dos donos de salas, o que leva unha reprodución da vida da comunidade negra. No seu lugar Carter móvese nun ámbito social sen especificacións –é unha sociedade cosmopolita– e nun circo de xentes que se preocupan por el e o axudan en gran medida. Aquí vese mellor a función descontextualizadora de París como espazo do texto. Neste contorno o silencio sobre as determinantes sociais mencionadas pasa desapercibido, pois non son esixidas por ningunha realidade da ficción.

Dun xeito ou outro, non hai feitos que lle fagan sentir a Carter que é un perseguido, en todo caso, a potente vindicación da verdade da súa actitude,

borra a imaxe acostumada daquela narrativa. O conto propón que o heroe non é un perseguido, o que leva á reinterpretación de Bruno de que en Carter a droga e o alcol non son signo dunha fuxida, dun sometemento, senón todo o contrario. Noutros casos ser un perseguido indicaba unha pertenza ao mundo marxinal, de aí as reivindicacións de autores brancos, mais Carter non é unha vítima do destino, da inxustiza sen solución, dunha fatalidade que se entretece no sino do seu pobo. As súas dificultades proveñen ante todo da súa condición de individuo enfrontado ás grandes preguntas que o asedian. A “victimización” é aquí máis ben consecuencia da condición espiritual persoal e non efecto das imposicións sociais. Carter é, en todo caso, o que sofre pola súa condición humana e Cortázar fai dese sufrimento un expoñente da súa grandeza.

Mais se neste aspecto o conto dá unha solución non utilizada, hai outro motivo, o da irresponsabilidade, que non está reformulado, e polo cal se acentúa a imaxe do artista definido só polas súas arelas artísticas. A indiferencia cara á vida cotiá ou a realidade máis directa depende da súa postura principal, a penas pendente de atopar unha explicación ao mundo, por iso vive fóra da realidade. Non se preocupa dos detalles prácticos da vida diaria, por esta razón non é visor nin fai cálculos. Vive nunha relación inmediata coa vida a partir da satisfacción do necesario, do que se presenta, por iso tamén a súa música non é abstracta, aínda que é “metafísica”, como di o narrador. Tampouco lle interesa coñecer moitos aspectos da vida social, aínda non sabe o qué é unha hipoteca, nin pensa no futuro nin se preocupa de facer cartos, como Dédéé si o fai.

83

Este trazo ten o obxectivo de mostrar a pureza moral e artística de Carter, a súa entrega ao seu ideal, a súa deslocalización da estrutura social. Preocupado da súa música transcendentalizada, o texto implica que Carter non posúe as necesarias características dun individuo que é quen de resolver os problemas prácticos da vida. Ese protagonismo activo queda nas mans daqueles do seu arredor, a marquesa Tica, Bruno, Art, etc. que son todos brancos –o máis dubidoso é Art, mais no texto non se di nada sobre a súa condición racial– e, en consecuencia, nesa inmediata separación dos campos en branco/negro este último queda diminuído. Como no texto non hai outro personaxe negro que puidera diversificar os contidos que Carter vai representando no caso presente, a falta de capacidade para actuar na realidade significa unha incapacidade consubstancial, promovendo unha actitude cara a el de piedade ou paternalismo. Lonxe do mundo materialista, da súa necesaria

practicidade, el preocupase das obsesións metafísicas que o acosan, a realidade última da música. Afastado como está do mundo das clasificacións dos saberes, das conductas establecidas e aceptadas, a súa actitude cara á música ten que estar definida por unha postura que escape ao formalizado.

O jazz é no conto unha música completamente prestixiada e os comentarios disciplinares de Bruno deixan ben claro esa apreciación, mais hai outros procedementos que tamén teñen o obxectivo de dignificalo, aínda que entrañen consecuencias que poden pasar desapercibidas. Por exemplo, na acción hai un episodio no que Carter mostra o seu aprecio por compositores como Vivaldi, Bach ou Ives. A consideración de Carter por este último ten a finalidade de reforzar o argumento, apoiándose de certo no artista de color, de que toda música é indiferenciada, en todo caso só a calidade as diferencia. Bruno encárgase de remachar esta actitude: “ (...) y ni que decir que muchas de las frases que canta no son en absoluto de Ives, cosa que a Johnny lo tiene sin cuidado mientras esté seguro de que está cantando algo bueno”¹⁷. A finalidade desta modelación é que o jazz non poida ser remitido ás súas determinantes de orixe, e se dea por descontado que é unha música universal, aínda que non estea *situada*.

84

A táctica de mostrar o aprecio dos jazzistas por figuras ou obras ou aspectos da música prestixiada socialmente, chámese clásica, é unha maneira de leximitar o jazz na sociedade branca. O problema é que deste xeito o jazz é recoñecido gracias á súa posición heterónoma respecto á música consagrada. Sumadas as referencias a esta música ao feito de que as mencións concretas a unhas determinantes musicais, artísticas e sociais negras son inexistentes no texto, implica esborranchar o carácter distintivo do jazz, esgallalo da súa propia tradición estética afroamericana, e incluílo no ámbito da música e da cultura europea. Nisto Cortázar non estaría moi lonxe da reacción do *establishment* cultural norteamericano nös anos da segunda posguerra para captar ou neutralizar o jazz, reacción que a crítica ten dado en chamar “*colour blindness*”¹⁸, se non fose porque Cortázar contrarresta isto por outros contidos propiamente progresistas.

¹⁷ Cortázar, J., *op. cit.*, p. 258.

¹⁸ Véxase Panish, J., *op. cit.*, pp. 6-8.

A confianza que lle fai Carter a Bruno de ter incluído partes de Ives nas súas interpretacións ten tamén a connotación de burla dos especialistas que non se decatan desas combinacións orixinais. A referencia a Ives queda como un trazo de orixinalidade de Carter, mais tamén debe verse como a capacidade de apropiación do jazz doutras músicas, trazo tan atraente para Cortázar, só que no texto se ve, máis ben, na perspectiva do nivel técnico ou da *sofisticación* musical. Foi precisamente no momento do *be-bop* cando os seus intérpretes comezaron a transformar os temas dos autores coñecidos (Gershwin, Porter) en pezas irrecoñecíbeis. Foi un xesto de rebeldía, de rexeitamento do sistema comercial que padecían, de denuncia da captación da súa música, de burla dos compositores consagrados e mostra da capacidade emancipatoria do jazz respecto a eses *grandes* nomes. Mais no conto de Cortázar a intención ten un sentido practicamente inverso, está aí para prestixiar o jazz mediante a súa incorporación á música clásica, mostrando a simbiose que é posíbel facer.

Outra referencia especialmente indicativa é a que Carter fai de Satchmo na mesma secuencia. Para os músicos e narradores o *be-bop* estaba cargado de ira, rabia e denuncia, e eles identificaban a Armstrong cun tipo de música e actitude sometidos aos gustos dos brancos¹⁹. No conto é o propio Carter o que fai un comentario crítico de Satchmo ao cualificar a súa como música de “cumpleaños o buena acción”, supeditada e respectuosa da moral convencional, mais oposta á música que fai Carter que, sendo jazz, defínese por unha ambición ética e artística. O que se lle opón a Satchmo é unha esixencia artística inconformista, insatisfeita co nivel logrado e que reflicta a actitude moral do músico de non ceder na experimentación. Cortázar toca unha confrontación real, só que a subtrae ou a desvía, baleirándoa de toda particularidade. Satchmo era o *entertainer* dos públicos brancos, realidade rexeitada polos *beboppers*, por iso era desprezado e non só por facer unha música convencional. En “El perseguidor” denúnciase o conservadorismo de Armstrong, mais non se menciona a confrontación entre negro con *alma branca* e negro.

O tratamento desta cuestión musical lévanos a outra de maior envergadura que é o relato da interpretación musical. Compoñente importante da

¹⁹ Dizzy Gillespie afirmaba por aqueles anos: “We didn’t appreciate that about Louis Armstrong, and if anybody asked me about a certain public image of him, handkerchief over his head, grinning in the face of white racism, I never hesitated to say I didn’t like it. I didn’t want the white man to expect me to allow the same things Louis Armstrong did”, en Dizzy Gillespie e Al Fraser, *To Be or Not to Bop: Memoirs of Dizzy Gillespie*, New York: Da Capo Press, 1979, p. 295.

narrativa de jazz, tanto a feita por escritores negros coma por brancos, simpaticizantes ou non. É ese un intre de gran poder simbólico e no que a música exerce directamente a súa influencia en todos, o intre en que é vivida por todos. Adoita ser nas obras un foco de concentración de significados, onde se producen transformacións dos protagonistas, por isto é un dos puntos nos que as narrativas branca e negra difiren máis.

En “El perseguidor” non hai ningún episodio que estrictamente describa esa experiencia musical compartida de músicos e audiencia. Non obstante, hai episodios con distinto grao de proximidade. O concerto de Cincinatti é unha lembranza e precísase que foi nun estudio, sen público, loxicamente. A razón da súa notificación é para dar a coñecer a reacción de Johnny Carter en relación ao tempo, aspecto que o narrador está a tratar. Quere dicir, ademais de ser moi breve, non hai experiencia musical compartida entre os dous sectores de público e intérpretes.

86

A segunda mención é ao concerto na sala Pleyel de París. Tampouco nesta ocasión se describe nada simultaneamente ao acto, mais cóntase cos apuntamentos que fai Bruno nos intervalos. Os apuntamentos son elaboracións críticas e teóricas que non reproducen o acontecido ou experimentado polos músicos e a audiencia ou alguén dela no momento da actuación. Non obstante, son a consecuencia inmediata de ter experimentado a música de Carter e como o crítico está mudado por ela. De pasada, é interesante apuntar a disposición previa ao concerto que queda reflectida nas palabras de Bruno respecto a utilizar a música como un medio de simple pracer que faga esquecer cuestións máis inquietantes.

En consecuencia, se non se recolle a experiencia durante o concerto e o que significa vivir esa experiencia conxuntamente, a solución cortazariana é sintomática: é o influxo da música só nun individuo, Bruno, que debulla unhas ideas posteriormente. Como xa sabemos, os termos en que se analiza a experiencia musical son propios dos códigos teóricos, estéticos, existenciais de cultura europea. Que Bruno sexa quen perspectiviza o relato supón que o músico de cor e a súa cultura non teñan unha presenza autónoma, que non se saiba o qué realmente foi a experiencia de Carter mentres tocaba, nin de qué xeito mantivo unha relación co público nin tampouco que se fornezan precisións sobre o público. O único que se ten sobre a relación entre ambos sectores da audición son comentarios xerais sobre o éxito do concerto. Pola contra, o que Bruno

apunta é a diferenca entre o artista inventivo e o crítico, no que respecta á decisión moral da procura artística; problemática do coñecemento a través das palabras (a falsidade que introducen) e o coñecemento directo da realidade por un medio artístico sen palabras, o que permite unha comprensión auténtica do mundo; a busca dunha música impulsada polo desexo, dimensión moral de persistir nel, en contra dos que só procuran unha realización pracenteira na arte (moral do pracer); a descrición de Carter como artista de vangarda ao romper coas formas tradicionais dunha maneira radical; a súa música é procesada dende unha pauta de rexeitamento da concepción mimética ou representativa e a prol dunha práctica non reproductora da realidade, polo tanto, defínese como música en “absoluta libertad”; á fin, a caracterización última é como música metafísica, explicitamente remitida a cuestións ontolóxicas. Por isto non é unha arte deshumanizada, senón todo o contrario, a súa inmediata dificultade polo afastamento do máis facilmente recoñecíbel non implica carencia de sensibilidade polo humano, senón garantía da súa profunda condición humana. O evadirse do mundo por parte de Carter non é insensibilidade ao humano, porque pareceza desentenderse dos problemas do mundo (crítica ao contidismo e á representación), senón a necesaria condición para tratar as cuestións cruciais do home. Todos estes puntos, tan representativos do pensamento de Cortázar, e de indubidábel interese, neste caso, sitúan o jazz, falto dunha mínima precisión histórico-cultural, nunha formulación xeralista e universal. Se antes o artista de jazz serviu para arrimarlle unha significación de rebelde marxinal, segundo os protestatarios norteamericanos, agora é a do artista ruptural.

O terceiro episodio de relevancia para este apartado é a interpretación e audición de “Amorous”, ambas prodúcense en tempos diferentes. Teñen lugar nun estudio, non nun lugar público, só asistindo Bruno e Art. A experiencia da música faise sen estar o músico presente xa que é froito dunha gravación. Non hai interacción entre público, por inexistente, e intérprete. En principio, o narrador recolle unha posíbel solución ensaiada por escritores brancos, a descrición lixeiramente técnica da música: “las fallas del soplado...”, dá paso a definicións feitas nas claves teóricas apuntadas: angustia pola busca, música como proceso e non como realización, improvisación como procedemento de invención exclusiva, etc. Con todo, a transmisión da que Bruno é receptor e que enforca o significado convencional de Carter, queda cinguida ao crítico, quen vai gardar este descubrimento para si. As verdades que o jazz pode descubrir quedan agochadas, vítimas da estrutura social e, neste sentido, poderíase

falar dunha neutralización desa música. Sucumbe ao poder do *statu quo*. Paradoxalmente, nas novelas brancas dos Estados Unidos, o artista era unha vítima, mais ocorría que as súas verdades artísticas –convenientemente reinterpretadas– eran recollidas por outros personaxes, que eran transformados, e dábanas a coñecer. En “El perseguidor” o artista non é unha vítima, segundo os termos do conto, mais a súa música, engaiolada no silencio de Bruno, representante da estrutura social, resulta inoperante.

A audición de “Amorous” afecta a Bruno, reméxeo, mais por contidos que de ningún xeito lle fan tomar conciencia do que significa o racismo, do que é a experiencia de ser negro, da solidariedade, do desexo de emancipación. O que Bruno sente como contrario a el non son ideas referidas á resistencia, a esixencia de xustiza, a de igualdade, senón a condición de absurdo que desestabiliza a orde dun pensar acomodaticio. Bruno adapta os significados rupturais de Carter ao seu marco de pensamento europeo e o clímax do que percibe como ruptural chámalo absurdo. Un absurdo rico de significados mais inoperantes, incognoscíbeis, desaproveitados. As categorías empregadas na análise non remiten, nin complementariamente, a ningunha experiencia histórica concreta, tampouco a ningunha tradición musical negra, a nada que indique a conciencia do racismo por parte de Carter. O grao de europeización do *be-bop* é completo. Os sufrimentos, as experiencias vitais difíciles, mais tamén as favorábeis de Carter poderían ser atribuídas a calquera artista de calquera parte do mundo. Resulta curioso que a experiencia do racismo que foi decisiva en Ch. Parker, no seu reflexo, J. Carter, non aparece por ningures²⁰. Quizais esa mesma actitude de considerar os trazos históricos e culturais como pouco relevantes é o que levou a Cortázar a unha utilización persoal da idea de Deus no conto. Non é tanto a fugaz referencia á relixión nas lembranzas infantís do protagonista, que carecen de relevancia, como que o narrador lle atribúe a Carter unha actitude furiosa en contra desa idea, que posibelmente é reflexo dunha postura propia dun liberal progresista como Cortázar, causando que o músico se afaste aínda máis do seu contexto real, xa que a relixión na sociedade negra tivo sempre un papel complexo que non convén simplificar, por ser un discurso no que algunhas veces se vehicularon ideas de emancipación. Precisamente, para concluír, subliñemos o feito de que o jazz, como veremos

²⁰ Reiner di: “He [Ch. Parker] had a big thing about race. He was not paranoid about it, but he never made a real adjustment to it. Bird partially solved this problem by becoming one of the greatest musicians (...).”, Reiner, Robert, *Bird: The Legend of Charlie Parker*, New York: Da Capo Press, 1962, p. 62.

máis adiante, ten unha orixe e unha historia colectiva. Aínda máis, o jazz é unha creación colectiva na que se anoan o individuo e o grupo. En “El perseguidor” esta condición é inexistente e a clave para neutralizala é, en gran medida, a selección dun narrador crítico musical europeo²¹.

Un último motivo, moi vinculado ao devandito, é a relación entre músicos no momento da interpretación. Nos episodios xa mencionados fanse referencias ou descrições das *performances* dos combos de jazz. En “El perseguidor” como no caso anterior, e en contra do costume da narrativa do jazz, este tipo de episodios a penas están tratados ou desenvolvidos. Hai que aceptar o feito de que o autor non ten interese por algo que, pola contra, é un punto principal na narrativa de escritores de color: a música, incluíndo as improvisacións, é resultado dunha interacción individual/colectiva realizada polos integrantes do grupo. Adiantemos que en Cortázar, aínda que hai referencias á relación entre músicos nun concerto, non hai ningún episodio no que se describa a música como resultado desa fusión do individual no seo do colectivo.

Do concerto de Cincinatti lembremos que é un ensaio, anterior a unha gravación. O lugar do ensaio está sen precisar, a relación entre o solista, Carter, e o grupo só se precisa con apuntamentos como: “Todos tenían ganas de tocar, estaban contentos (...) tocaban con gusto, sin ninguna impaciencia (...)”. As ricas posibilidades que leva o proceso de relacións entre os membros do grupo no intre de tocar, aquí resólvese cunha fórmula global, dando a idea de que é un feito sen maior transcendencia, mais a súa función é estar ao servizo da irrupción xenial de Carter²². O obxectivo principal de Cortázar é establecer a ruptura co grupo, coa finalidade de destacar o individualismo xenial do solista, o que se comproba no feito de que os demais quedan desconcertados. Sacrifícase a relación contradictoria entre grupo e solista por unha solución estritamente individualista. Que fose un feito que aconteceu realmente, non debe cegarnos sobre a intención e a formulación subxectiva que lle outorga Cortázar. O mesmo esquema encóntrase noutro concerto, o de “Amorous”, onde se contrasta a conducta imprevisíbel e exclusiva de Carter e o resto do grupo que queda á marxe das anovacións do xenio. O relato desta actuación

²¹ Convén reparar que os críticos de jazz eran brancos e dirixían as revistas especializadas, tanto en EEUU coma en Europa.

²² Resulta curioso comprobar como o contexto maioritario das actuacións musicais en “El perseguidor” non son en salas ou clubs, senón en estudos de gravación, onde se menciona a presenza dos técnicos e as súas reaccións, salientando implicitamente o entramado comercial da produción musical.

faino en primeiro lugar outro músico, Art, quen só sabe subliñar a calidade excepcional do solo de Carter, no que o resto do grupo non tivo nada que ver nin puido participar. Isto dito por un membro do grupo fai aínda máis destacada a excepcionalidade de Carter.

Esta maneira de configurar unha actuación jazzística está moi lonxe da que concibiron os escritores negros desta narrativa. Para estes no momento da interpretación ocorren moitas cousas no seo do grupo; para comezar, o solista-protagonista está graduado na súa importancia, xa que pode encontrarse, como o resto, baixo a guía doutro intérprete con maior experiencia e idade, feito que vai permitir tratar a idea de anovación e tradición, ou ben, ruptura e continuidade²³. Deste xeito faise ver que a transmisión entre os membros do combo é algo crucial e que toda improvisación persoal está vinculada a un contorno con capacidade inventiva propia. O papel dos demais compoñentes non é facer unha música trillada, sen esixencia, senón empurrar o solista na busca azarosa e arriscada, animalo, picalo, darlle a posibilidade de que se aventure para atopar unha expresión propia. Esta é a maneira como se fai ver que a capacidade anovativa individual do músico xenial é o resultado ou consecuencia inmediata da interacción do grupo. Desta maneira, outra consecuencia de darlle aos compoñentes distintas funcións é a de contar coa posibilidade de introducir realidades colectivas ou doutros niveis, máis xerais, co que se obvian as simplificacións causantes da mitificación e romantización do artista xenial, da súa soidade e das súas rupturas musicais.

Esta comprensión de como funciona un grupo musical permite dar a coñecer os compoñentes reais que actúan na creación artística. Os escritores negros salientan nos seus textos elementos inseridos no jazz como a existencia dunhas tradicións musicais, dun acervo cultural que entra en confrontación coas anovacións. Esta relación contradictoria en “El perseguidor” está significativamente borrada e moi explicitamente no intre en que Bruno afirma que tamén J. Carter rexeita o blues porque “(...) a Johnny no le gustan gran cosa los blues, donde el masoquismo y las nostalgias...”²⁴. Dicur isto a propósito do *be-bop* é sintomático da postura euro-modernidade de Cortázar. Aínda que naqueles tempos foi motivo de discusión o papel que xogaba o blues nas novas formas

²³ Cf. Panish, *op. cit.*, pp. 96 e ss.

²⁴ Cortázar, J., *op. cit.*, p. 238.

jazzísticas, pois son abondosas as declaracións de *be-boppers* a prol dun recoñecemento da presenza importante do blues na súa música. A discusión sobre o blues resulta de interese porque tanto escritores coma músicos de color estaban defendendo a idea de que a interpretación en jazz estaba vinculada á tradición afroamericana de carácter popular²⁵. As anovacións están en contacto con tradicións nas que non só se trata de aspectos negativos, de padecementos e dificultades, tamén se recollen aspectos fortes, de autoconfianza, activos e sempre abrangendo o persoal e o colectivo. Contrariamente ao debezo cortazariano por facer de Carter o único e excepcional, illándoo dos demais, a narrativa negra, coñecedora do seu ámbito histórico e cultural, expón que todo individualismo musical anovador está vinculado intimamente a procesos colectivos, xurdidos da consecución de verdades artísticas.

A sesión de “Amorous” é especialmente importante para completar a postura cortazariana. A clave da improvisación de Carter provén do seu soño dos campos de furnas, o que máis adiante vai relatar a Bruno na cama do hospital. Con esta solución lógrase que a causa da orixinalidade creativa se encontre exclusivamente en Johnny Carter como ser diferenciado. A natureza onírica da causa apoia o argumento de que as anovacións son do ámbito exclusivo do individuo. A improvisación, o motivo emblemático da individualidade para os escritores brancos, sitúase no reducto máis intransferíbel e máis afastado de toda razón colectiva. En consecuencia, toda dimensión histórica, política, cultural, que a partir da interacción dos músicos se ía elaborando, desaparece. Ademais para completar, no relato de Art encóntrase outro dos motivos moi empregados polos escritores brancos, a descrición do rostro do artista como medio de subliñar a circunstancia persoal das súas penalidades vitais. Unha caracterización psicolóxica é sempre un expediente sinxelo e práctico para crear un personaxe con *fondura* existencial. A substitución de contidos de valor colectivo, social, cultural polos enigmas da psicoloxía individual supón unha diminución significativa do valor do personaxe polo corte con contextos de valor máis amplo. Mais aquí cómpre facer unha chamada de atención coa finalidade de apreciar o aspecto forte da formulación cortazariana –que vimos chamando universalista– ao demandar para a creación artística a vinculación co

²⁵ No tocante a isto di Dizzy Gillespie: “Beboppers couldn’t destroy the blues without seriously injuring themselves. The modern jazz musicians always remained very close to the blues musician. That was a characteristic of the bopper... we knew where our music came from (...) However, modern jazz musicians would have to know the blues”, *op. cit.*, p. 294.

inconsciente que é espacio onde se encontran verdades; e toda invención artística débese á dilucidación dos enigmas ou do descoñecido. O artista debe afrontar os seus enigmas. A inclinación excesivamente individualista limita a riqueza da aproximación cortazariana.

Concluiremos facendo unha precisión sobre o concepto de improvisación. Dadas as súas enormes ramificacións e consecuencias nos eidos da arte e da literatura, só cabe facer un breve apuntamento que axude a situar mellor a súa significación en “El perseguidor”. Queda fóra de toda dúbida a presenza implícita e explícita deste concepto na escrita de Cortázar, mais non é só unha teima particular del, polo contrario, a improvisación atraeu axiña os artistas europeos e norteamericanos da modernidade do século XX. A xénese do interese de Cortázar pola improvisación pode ter dúas orixes: 1/ a súa vinculación estética ao movemento vangardista. O surrealismo, en concreto, mediante a escrita automática visou a posibilidade de penetrar e dar expresión á actividade do inconsciente, no marco dunhas prácticas que querían liberarse das construcións da razón e que fosen a base de obras artísticas definidas pola espontaneidade, superadoras dos modelos convencionais de comprensión da realidade. Esta procura dunha expresión directa e inmediata adoptou a improvisación como un procedemento moi apreciado. Tamén foi a vangarda a orixe do interese pola improvisación no caso dos escritores brancos de EEUU e da xeración *beat* en concreto. Kerouac, Mailer, Ginsberg van desenvolver as súas posibilidades, de xeito que este concepto puido chegarlle a Cortázar tamén por esta vía. O certo é que para os anos da segunda posguerra a improvisación como operador e como tema está plenamente implantada na narrativa de creación norteamericana; 2/ o zen, que o vincula outra vez coa xeración *beat*, aínda que xa tiña noticia del na súa mocidade bonaerense. O zen partilla unha idea de espontaneidade que axudou a que Cortázar fose sensíbel á improvisación jazzística.

Volvendo ao episodio de “Amorous”, compróbase como a improvisación, supondo unha constelación de ideas no autor como espontaneidade, autenticidade, ou, mesmo, naturalidade, só pode aplicarse a Carter pola súa condición individual. Por iso a súa presenza esixe un corte ou unha desconexión no seo do grupo. A realización colectiva é sinónimo de música convencional, sofisticada tal vez, mais pouco anovadora, de xeito que toda novidade demanda a ruptura no grupo:

(...) se pusieron a tocar los dos y nosotros los seguíamos de a poco, más bien para sacarnos el cansancio de no hacer nada (...). Y en una de esas [Carter] pega un grito (...) salimos todos lo mejor posible, y Johnny abre las piernas, se planta como en un bote que cabecea, y se larga a tocar de una manera que te juro no había oído jamás (...) hasta que de golpe suelta un soplido capaz de arruinar la misma armonía celestial, y se va a un rincón dejándonos a todos en plena marcha, que acabáramos lo mejor que nos fuera posible²⁶.

Poucos episodios poden ser máis clarificadores do que vimos dicindo sobre a visión branca e individualista de Cortázar. O relato de Art mostra, non só a imposibilidade de explicarse a conducta de Carter, tamén, en consecuencia, como a súa improvisación deixa ao grupo fóra dela, incapaz de seguilo. Con “Amorous” queda fixado para sempre e de xeito extremo a personalidade excéntrica, inasíbel, imprevisíbel, caprichosa, de reaccións violentas e apaixonadas, orixinadas nas exclusivas preocupacións existenciais e artísticas de Carter.

Unha actitude de maior compromiso levou a Cortázar a introducirse nun eido narrativo que considerou axeitado para mostrar as novas liñas do seu pensar. A figura dun artista negro cumpría os dous obxectivos anoados de presentar unha práctica artística experimentadora e unha vindicación dos valores morais, inexistentes na sociedade burguesa. Non obstante, debido á súa vontade universalista, interpretou o jazz dende categorías e perspectivas que proviñan da súa formación eurocéntrica, e que o conduciron a solucións narrativas que se encontraban no modelo construído con anterioridade por escritores con pautas ideolóxicas e artísticas afíns. “El perseguidor” é por tanto unha obra literaria que practica unha asimilación a referentes eurocéntricos das realidades específicas que teceron a experiencia do *be-bop*.

93

Luis Martul

Universidade de Santiago de Compostela

²⁶ Cortázar, J., *op. cit.*, p. 240.