

ESTELA CEDOLA

CORTAZAR
El escritor y sus contextos

EDICIAL

Primera Edición

© Edicial S. A.
Rivadavia 739 - Buenos Aires
ISBN 950-506-236-2
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

PROLOGO

El Cortázar que vuelve a ponerse de moda, diez años después de su muerte, es el de los primeros tiempos: el autor de fulgurantes máquinas automáticas para jugar a la literatura y el de cuentos perfectos que no se parecen a los de nadie. Es el Cortázar de *El presseguidor*, de *Casa tomada* (...) El otro, el último, era un combatiente (¿a pesar suyo? ¿por imperativo de la moral? ¿por puro fuego de la conciencia?) y acaso está más vivo en lo que hizo que en lo que escribió. Tal como suponía Sartre, todos los intelectuales viven dudando entre ser fieles a lo que ellos quieren hacer con su época o a lo que su época quiere hacer con ellos (...)

Tomás Eloy Martínez
Buenos Aires. Diario *Página 12*,
13 de febrero de 1994.

El autor del artículo ha hecho explícito lo que estaba en el aire desde hace mucho tiempo. Una opinión que no llega desde la oposición político-ideológica sino que está enunciada desde la misma vereda de Cortázar, no sólo por quien lo firma sino también por el medio donde fue publicado, aquí y ahora.

Siempre que leía bibliografía crítica sobre Cortázar sentía que el último, el más vulnerable, era esquivado o postergado. De la conjunción de este sentimiento y de un curso que dicté en la Uni-

verisdad de Trelew -bien al sur de la Argentina- surgieron dos de los trabajos que se reúnen en este libro. Nada responde al azar.

No sé si es del todo lícito aceptar que el último Cortázar "está más vivo en lo que hizo que en lo que escribió". El no lo quiso así y, en todo caso, los críticos debemos escuchar la voz de la escritora.

Escribir sobre *Libro de Manuel* me pareció útil en la medida en que trataba de cubrir un relativo vacío en la bibliografía sobre Cortázar y también para suscitar el interés por la relación entre la novela y su época, sobre todo en quienes no vivieron las décadas del 60 y del 70 o aquellos que por falta de perspectiva histórica, no se detuvieron a pensar (y, por qué no, en quienes estaban sordos).

Mi relectura aprovechó la perspectiva histórica que permite la observación de varios aspectos de la recepción y la producción de la novela en sus relaciones con sus referentes, dado que el autor esperaba que fuera leída también como texto político. Así pues, si en el 73 muchos la leyeron a partir de ese pacto de lectura y suscitó polémicas que se hicieron públicas, hoy interesa como condensación de la cultura política de la época y su encarnación literaria, al mismo tiempo que testimonia sobre el ocaso de las dos vanguardias, la poética y la política. Mi propuesta apunta a desentrañar tanto los aspectos referenciales relacionados con la absorción de la cultura política y la oferta ideológica que la había nutrido, como sus correlatos textuales. Se trata pues de ver cómo utiliza Cortázar sus materiales y cómo asume la imagen de escritor que esperaban sus lectores - o una buena parte de ellos- intentando conciliarla con su deseo.

En el trabajo sobre los roles femeninos también me ocupé del Cortázar más vulnerable. Su acercamiento a la filosofía revolucionaria no modificó ni limó las asperezas de un modelo de organización social donde las relaciones de dominación y sumisión de la mujer reciben el nombre de erotismo. No pudo liberarse de la determinación ancestral de nuestra cultura patriarcal a pesar de sus esfuerzos por quebrantar las leyes de lo convencional. El mejor lugar que pudo asignarle a la mujer en su ficción es el del acólito que ayuda e ilumina al hombre, oficiante de todos los rituales e inventor de las reglas de todos los juegos. Quise dialogar con algunas colegas que me precedieron en la tarea y utilicé como soporte teórico

la palabra psicoanalítica femenina, lo cual me permitió pensar que, en los textos de Cortázar, la mujer que ama y desea está fuertemente idealizada, ocupando un lugar materno apareciendo casi siempre subsumida en la visión masculina. "Como mujeres somos aun metáforas convenientes y engañosas de un mundo masculino", dijo Griselda Gámbaro, (1985).

Por fin, no pude resistir la tentación de cambiar de bando y hablar del primer Cortázar que, desde mis lecturas juveniles, me hechizaba con sus cuentos perfectos. Creo que no fue un gran novelista y que su mejor acercamiento a ese género es *El perseguidor*, una "nouvelle" a mitad de camino entre el cuento y la novela. Entonces, en el artículo donde lo pongo en relación con *El aleph* de Borges (y viceversa) he rendido un homenaje incondicional a los dos textos que más me gustan y me conmueven sobre la parábola del deseo del creador, sobre la incesante lucha librada desde el lenguaje y contra él.

Estela Cédola

BORGES Y CORTAZAR

LA UTOPIA DE UN LENGUAJE DESALIENADO

En América, la reflexión sobre la literatura es mejor buscarla en las obras mismas, en la praxis poética. Es más difícil encontrar reflexión teórica sobre el arte en un continente donde preexiste el pensamiento europeo por herencia o —como en el caso argentino— también por elección. En cambio la existencia de una literatura genuina ha generado, de hecho, una actitud reflexiva en los creadores mismos. Para citar nada más que dos ejemplos contemporáneos, el argentino Jorge Luis Borges y el mexicano Octavio Paz tienen una obra poética importante donde se sobreimprime el pensamiento teórico y crítico sobre el arte. Pero es todavía más interesante observar cómo se organiza la teoría estética en la escritura, en la forma misma. Tal vez allí esté inscripta la única originalidad posible y el marco donde enfocar las relaciones de cada obra con la tradición a la que pertenece o con la sociedad donde ha sido producida¹.

En la literatura argentina, Borges y Cortázar fueron contemporáneos; la diferencia de edad que los separaba —quince años— no es suficiente para considerarlos como pertenecientes a distintas generaciones pero es sig-

¹ "Gli irrisolti antagonismi della realtà ritornano nelle opere d'arte come problemi immanenti della loro forma. Questo e non la trama di momenti oggettuali, definisce il rapporto dell'arte con la società". En Adorno, Theodor W. *Teoría Estética* Einaudi, Torino, 1977, p.11.

nificativa y permite pensar que uno fue modelo para el otro. Diferentes y originalísimos ambos, Cortázar sigue el camino transitado por Borges en muchos aspectos de su obra, como por ejemplo en el diseño de la trayectoria del deseo en la creación. Se intentará mostrar aquí el rico espectro de afinidades y semejanzas pero también sus diferencias. Lo más interesante es el juego dialéctico entre lo que permanece y lo cambia, entre lo que ambos tiene en común y aquello que los separa, porque esto marcará el cambio, la novedad o la diferencia de forma, lo que puede ser herencia y lo que es original, la diversidad entre los géneros literarios. El propósito principal es mostrar la diferencia de una misma estrategia en Borges, poeta y en Cortázar, novelista. Mostrar también como uno y otro denuncian la alienación del lenguaje inscribiendo el antagonismo entre el arte auténtico y el arte de consumo –entre “poesía” y “literatura”– en el proceso de estructuración de los textos.

Borges y Cortázar, como casi todos los escritores contemporáneos, sienten que se mueven en un mundo inseguro, un terreno de arenas movedizas. El lenguaje es inepto, no sirve para apresar la compleja, huidiza y contradictoria realidad. Incluso, el lenguaje puede llegar a contaminarlo todo. La palabra poética es precaria; su contenido de verdad, dudoso o inverosímil. El arte duda de sí mismo.

En 1949 se publica *El aleph*, volumen de 13 de cuentos. Uno de ellos, “El aleph” –escrito en 1945 y que da su nombre a toda la colección– condensa la construcción de su poética en ese período. En el libro Borges habla de su estética, de la función del arte, de las relaciones entre ficción y realidad, de las posibilidades del lenguaje y del alcance de la poesía en un mundo contradictorio, hecho de apariencia y de máscaras y donde el hombre, disociado, no puede conciliar el pensamiento y la acción. Más tarde, en 1959, escribe “El otro tigre”, un poema publicado en *El Hacedor*, donde utiliza una metáfora transparente para hablar de la precariedad de la palabra poética coincidiendo más con la imagen del artista creada por Cortázar.

En 1964 aparece el libro de Cortázar *Las armas secretas* con cinco relatos, de los cuales cuatro oscilan entre 25 y 30 páginas y uno, “El perseguidor”, tiene más de 50, llegando así a la categoría de “novela corta”. Cortázar se encuentra en un momento de pasaje de la narración breve hacia la novela; también el libro de Borges clausura un período de su producción e inaugura otro. Ambos escritores tienen, en el momento de producción de estos textos, la misma edad.

Asimismo podría decirse que *El aleph* y *Las armas secretas* son sus

como una colección –sumatoria– de narraciones breves. Esto se debe al hecho de que ambos escritores construían un camino, una búsqueda estética que debía culminar en “El aleph” y “El perseguidor”. Los dos iban a inventar una radiografía del deseo del creador.

EL ARTIFICIO DE LOS DOS DISCURSOS

El lenguaje precario

"El aleph" es, sin duda, el texto más importante de todo el volumen. Tiene la doble función de abrir y cerrar la búsqueda del autor a lo largo de cinco años, jalonada por 13 relatos que componen el libro en su primera edición de 1949. Este cuento sintetiza los rasgos esenciales de la estética borgeana centrando la preocupación del poeta en las relaciones entre la realidad y el lenguaje en su desesperación para trasladar su experiencia individual del mundo a un código que nos es común. El esfuerzo del poeta por compartir lo "inefable" con los demás hombres —sus lectores— tiene sus condiciones, sus leyes, y el resultado de tal esfuerzo es el texto poético. La trama de la narración incluye un poema en prosa que es, tal vez, una de las páginas más memorables que haya escrito Borges: se trata de la descripción de lo que vio en el aleph, el punto del espacio que contiene todos los puntos, la visión del "inconcebible universo".

El texto tiene una estructura binaria —como los otros cuentos del libro— y su punto de fractura está en el centro mismo, cuando se menciona por primera vez el aleph. Es una pequeña esfera luminosa que se encuentra en el sótano de una casa y que permite ver todos los puntos del universo "sin superposición ni transparencia". El objetivo primordial es mostrar en contraposición dos intentos de transmitir la visión total proporcionada por el milagroso aleph: en la primera parte se describe minuciosamente un poema titulado "Canto augural" del poeta Carlos Argentino Daneri, el dueño de la casa donde está el aleph y en la segunda parte, el narrador Borges (en primera persona), que también es poeta, incluye en su narración un poema en prosa donde habla de lo que vio en el aleph cuando Carlos Argentino Daneri lo invitó a descender a su sótano. En la primera parte se caricaturiza, a través de su escritura, a Carlos A. Daneri, se critica su ambición desmedida, su pedantería, su ineptitud. El narrador lo enjuicia con severidad:

En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar: las virtudes que Daneri le atribuía eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía: estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable. Naturalmente ese ulterior trabajo modificaba la obra para él pero no para los otros.

Este ínfimo poeta, sin embargo, logra la fama y gana los premios literarios. Hace una literatura dirigida a un lector también inepto.

En la segunda parte sabremos que es posible escribir un poema mejor que el "Canto augural" de Carlos A. Daneri, que la "praxis" poética es lo único que cuenta y que la calidad de un texto nada tiene que ver con la fama ni con los premios. Allí el narrador Borges presenta su poema debatiéndose en su desesperación de escritor y opone la noción de poesía a la de literatura. *Literatura* es sinónimo de falsedad, mientras que *poesía* es la creación auténtica.

Este cuento es una especie de demostración por el absurdo —a través de la parodia y la ironía— del significado y de las condiciones de la creación poética. Carlos Argentino Daneri es el vivo ejemplo de todo aquello que no se debe postular ni hacer. Borges muestra lo que hay que buscar, lo que hay que tratar de alcanzar.

El artificio de los dos discursos, confrontando un texto y un antitexto no supone una actitud maniquea o dogmática. En "El aleph" es donde mejor ha dicho que la palabra poética no tiene vocación de perennidad y sólo se justifica por su misma precaridad. En la *Teoría Estética* de Adorno toda la cuestión de la autenticidad del arte contemporáneo tiene que ver con ese problema. La imagen del "fuego de artificio" vuelve muchas veces y es para Adorno un prototipo de la obra de arte moderna. Mucho mejor lo dijo Borges cuando escribía ya en 1930:

Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin².

El aleph es el símbolo de la perfectibilidad de la poesía, no de la perfección en el sentido de per-fectum, acabado, sino en el sentido de un objetivo siempre buscado y nunca del todo hallado. Es el *símbolo de la búsqueda sin fin*.

En otras palabras, podemos decir que es el símbolo del desear. Deseo "insatisfecho", (expresión tautológica ya que *deseo es carencia del*

2 Mi hipótesis es que se parodia la escritura de Lugones. Desde este punto de vista, el texto de Borges es más rico que el de Cortázar. Hay que leerlo a la luz de "El escritor argentino y la tradición" (*Discusión*) pero no es éste el lugar para exponer un trabajo de intertextualidad en el interior de la obra de Borges.

3 Borges, Jorge Luis. "La supersticiosa ética del lector". En *Discusión. Obras Completas*. Emecé. Buenos Aires, 1974, p.205.

objeto). El goce verdadero no está en la obtención del objeto en sí mismo, sino en el camino que se transita para llegar a él. El placer —como todo lo humano sujeto al tiempo— se consume a sí mismo, se autodestruye. Buscarlo es una esperanza, obtenerlo en casi una decepción. De nuevo la carencia, la decepción. Como se verá, aquí es donde Borges y Cortázar coinciden con la misma estrategia al diseñar ese trayecto.

El aleph está en permanente juego dialéctico con el zahir, símbolo de lo que se ha fijado, superado y terminado. Aleph es la totalidad simultánea, la coincidencia del máximo y del mínimo absoluto. Es un “instante gigantesco”. El cielo y el infierno, la vida y la muerte, el bien y el mal están juntos en el aleph. Esta totalidad permite la visión de la verdad que está encarnada en Beatriz. El zahir simboliza lo particular, una visión parcial de la realidad, una parte tomada por el todo que conduce a la fijación, a la actitud dogmática y es símbolo del “perspectivismo”. Aleph y zahir son parecidos, pequeños, redondos pero uno ofrece la visión total del universo y el otro lo oculta todo, salvo a sí mismo.

En el cuento titulado “El zahir”⁴, una moneda de veinte centavo obsesiona al protagonista. Este no puede pensar otra cosa que no sea el zahir que poco a poco borronca todo y oculta el universo. Completamente obnubilado, termina sentado en una plaza pensando en el zahir, buscando a Dios detrás de la moneda. Borges ha elegido el dinero para representar la alienación y la falsa conciencia y no es casual la vecindad en el texto del sueño que alude al tesoro de los Nibelungos, motivo de codicia y de muerte. El oro tiene el poder de esclavizar al hombre y en este cuento aparece como causa de la degradación de lo humano, y sobre todo, tiene el poder de impedir la creación.

Aleph y zahir son dos formas de aproximación a la realidad, dos formas del conocimiento: la visión trascendente y la perspectiva significativa. Pero la comprensión que proporciona el zahir es limitada, parcial, incompleta y, por lo tanto, falsa; puede entonces transformarse en dogmática. La visión aléfica es el símbolo central de la búsqueda estética de Borges que sólo se alcanza en momentos únicos, especiales. Instante único en que se roza la poesía como sinónimo de autenticidad y de verdad.

Los relatos de Borges proponen un esquema de coincidencia de opuestos en constante interacción dialéctica cuya finalidad es sugerir una coincidencia de lo particular y de lo universal, de lo individual y lo gené-

rico, del azar y la necesidad, donde la dimensión de lo posible es la poesía misma⁵.

Esta relación con el zahir, que lo oculta todo salvo a sí mismo, y del aleph que permite la visión total, no es una oposición competitiva sino que más bien se trata de momentos distintos que cada cuento refleja. En su juego dialéctico, aproximan o alejan al hombre de la verdad. Pero la verdad se dogmatiza, se fija, y hay que buscar una vía de transformación: hay que poner esa verdad fijada en el contexto de un aleph para volver a comprenderla en nuevos términos. Beatriz Viterbo es esa verdad—zahir que deviene una verdad auténtica: un aleph en el aleph.

Pero el aleph debe ser materialmente destruido, consumido, se auto—destruye como el goce mismo. Su permanencia sería insoportable porque se transformaría en un zahir. El aleph de la casa de Carlos Argentino Daneri es destruido con la demolición del edificio. Pero el poeta ha de ir persiguiendo siempre otro aleph, el verdadero, el que se busca y no el que se ha encontrado. El poeta duda siempre de haber dicho la verdad, de haber escrito el poema esencial. La destrucción del aleph abre el futuro señalando la *perfectibilidad* del espíritu humano. Así *el arte es búsqueda sin fin*, como el deseo, sabe que nunca se ha dicho la última palabra y que *esa precariedad es su razón de existir*. La poesía aparece como un proceso de conocimiento en busca de la verdad y la belleza, de la comprensión del “inconcebible universo”.

Más tarde, en el poema “El otro tigre” del '59, Borges hace una bella síntesis de lo que es esta búsqueda “insensata y antigua”. El poeta aparece como un cazador, persigue un tigre, símbolo del deseo, del impulso de Eros. Piensa en él pero el hecho de evocarlo con palabras lo transforma:

El tigre vocativo de mi verso
es un tigre de símbolos y sombras.
una serie de tropos literarios,
y de memorias de la enciclopedia.
y no el tigre fatal, la aciaga joya

5 “Como lo señala Kostas Axelos, Adorno se mueve en el mundo de la totalidad quebrantada. Su denuncia apasionada de todas las formas de dominio ideológico, de la cosificación omnipresente, no tiene otro fin que dejar entrever una posibilidad de salvación por la visión utópica. Pero la utopía, lo posible realizable (en la medida en que es necesario creer en ella), se ve constantemente amenazada por la regresión y el conformismo. Por consiguiente, vale únicamente como utopía, negación de la totalidad totalitaria, totalidad multidimensional (...).” Jimenez, Marc. *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte*. Amorrortu, Buenos Aires, 1977.

4 Cf. Cédola, Estela. “Forma e significato nei racconti di Jorge L. Borges” in *La Práctica Sociale del Testo*. Bologna, CLUEB, 1982. Idem, J. L. *Borges o la coincidencia de los mundos*. Buenos Aires, 1987. Citado en Cédola, Estela, 1992.

que bajo el sol o la diversa luna,
 va cumpliendo en Sumatra o en Bengala
 su rutina amor, de ocio y de muerte.
 Al tigre de símbolos he opuesto
 el verdadero, el de caliente sangre...
 (.....)

pero el hecho de nombrarlo
 y de conjeturar su circunstancia
 lo hace ficción del arte y no criatura
 viviente de las que andan por la tierra
 Un tercer tigre buscaremos. Este
 será como los otros, una forma
 de mi sueño, un sistema de palabras
 humanas y no el tigre vertebrado
 que, más allá de las mitologías,
 pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
 me impone esta aventura indefinida,
 insensata y antigua, y persevero
 en buscar por el tiempo de la tarde
 el otro tigre: el que no está en el verso.

El tigre, cuando pasa de la realidad al verso se fija y se degrada transformándose en literatura: tropos literarios, memorias de la enciclopedia... deviene un zahir. El poeta seguirá buscando, más allá del "sistema de palabras humanas", más allá del lenguaje, el tigre de caliente sangre, el verdadero, otro aleph.

El lenguaje degradado

Cortázar ha pensado en un hombre real, el saxofonista Charlie Parker, a cuya memoria dedica "El perseguidor": se trata de una biografía "ficticia" del músico americano a quien llama Johnny Carter. La composición del texto es homóloga a la de "El aleph". Cortázar ha puesto también dos personajes y dos textos en oposición, ha utilizado el artificio de los dos discursos.

En "El perseguidor" el narrador es Bruno, un crítico de arte que frecuenta a J. Carter y que está escribiendo su biografía. El texto tiene la apariencia de una confesión íntima de Bruno sobre sus dificultades para com-

prender y sobre todo para explicar a sus lectores quién es J.C.⁶ como hombre y como músico. Escribe un libro para vender y para obtener renombre, que representa la falsa literatura. De la misma manera que en "El aleph" se opone el lenguaje ostentoso y hueco de Carlos Argentino Daneri al lenguaje auténtico del poeta, Cortázar opone el artista al crítico, pero sobre todo opone la música de J. Carter al lenguaje "literario" de Bruno. Elegir la música para hablar de literatura es decir que la poesía está más allá de las palabras, homologando "poesía" con "autenticidad", por oposición a "literatura", en el mismo sentido que lo utiliza Borges.

Hacer hablar a un saxofonista sobre sí mismo, sobre lo que siente cuando interpreta o improvisa, es abrir un camino hacia la forma novelesca, diferente de la actitud lírica de Borges.

La escritura de "El perseguidor" aparece también, igual que "El aleph", como un proceso de conocimiento. No es expresión, ni una forma clásica de mimesis, sino la exhibición de una forma de aprehender la realidad, de un modo de apropiación del objeto que se busca conocer. A medida que habla de J. Carter y de sí mismo, el narrador Bruno va descubriendo que aquél no es un hombre acosado, un perseguido, sino un perseguidor. Mientras el discurso se va haciendo, los términos opuestos esencia/apariencia se invierten y todo el texto se estructura sobre este modo de la inversión. En "El aleph" la ironía y la mordacidad del narrador Borges marcan desde el comienzo la distancia entre el texto y el antitexto, mientras que Cortázar utiliza un narrador que vacila, que se contradice, que acepta la verdad sin aceptarla.

También es diferente la figura del creador. El poeta de Borges es irónico, distante, filósofo. El músico se droga, bebe, sufre: lo que Bruno califica de "autodestrucción y mal empleo de sus dones" es la condición trágica de la vida del artista que no aparece en Borges. En esta búsqueda sin fin, se le va la vida a J. Carter. El poeta borgeano es más genérico, impersonal, la voz del autor y la del poeta se confunden y el texto tiene el valor de parábola.

J. Carter, en cambio, está vivo y es autónomo, constituye un carácter novelesco. Hay una cierta dialéctica entre el destino y el carácter del héroe, entre lo que está impuesto y lo que, en tanto que individuo, puede modificar o rehusar. Esto permite que el narrador Bruno también tenga presencia novelesca y que sirva para agrandar la figura de J. Carter al crearse una situación dialógica embrionaria. Bruno llegará a ser capaz de comprender que J. Carter no es "un ángel entre los hombres" sino "un

6 J. C. iniciales de Julio Cortázar.

hombre entre los ángeles" o sea, entre las irrealidades que son Bruno y los otros. Bruno no va a modificar "públicamente" su lenguaje, sus opiniones sobre J. Carter, y de ahí el tono de cinismo que emplea al final, cuando la muerte de J. Carter clausura el dilema entre verdad y apariencia.

La diferencia de "tono" en ambos textos también señala la diversidad de la forma. En "El aleph", la parodia del lenguaje de Carlos Argentino Daneri provoca la risa, mientras que los momentos líricos conmueven. En cambio, J. Carter nos conmueve en su individualidad, en su vulnerabilidad, en su humanidad que "lleva a cuestras como una cruz"; también Bruno es trágico, nada más que por ser tan poca cosa, tan "irreal", junto a J. Carter. La imagen del artista contemporáneo que Cortázar quiere esbozar se va dando a través de un individuo con todas sus peculiaridades, sus grandezas y sus miscrias tal como la novela puede hacerlo. Mientras el poeta de Borges es uno y todos, el músico de Cortázar nos habla de la poesía sin dejar de ser J. Carter o Charlie Parker. La subjetividad es diferente y eso cambia la forma de contacto con el lector y, por ende, la forma de percepción de la escritura⁷.

Borges muestra dos formas de escritura: una inepta, falsa, y la otra auténtica. Una, con vocación de perennidad y la otra que funda su valor en la conciencia de su precariedad. El lector y la Historia decidirán cuál está destinada a durar, cuál es la verdadera.

Cortázar escamotea y niega el lenguaje inepto de Bruno pero presenta un ensayo de "confesión íntima" a modo de toma de conciencia; no obstante, el lenguaje masificado, el de la cultura "oficial" es aquél que se difundirá, y que la historia recogerá como testimonio sobre J. Carter. Se profundiza pues el abismo entre ambos lenguajes. De un lenguaje "inepto" se llega a un "sucio lenguaje". Cortázar ha llevado más lejos lo que en Borges era la "desesperación del escritor", transformándolo en culpabilidad y sentimiento del fracaso. J. Carter desvaloriza su música y su búsqueda sintiendo siempre el sabor de la derrota. En cuanto a la insuficiencia del lenguaje, Cortázar también va más lejos en la senda de la negati-

7 Un buen ejemplo para ver la diferencia entre la actitud lírica y la actitud novelesca es el ensayo de Borges titulado "De las alegorías a las novelas" (1949). Allí explica las diferencias entre la literatura alegórica —típica en la Edad Media— y las novelas. Habla del debate entre nominalismo y realismo y concluye así: "El pasaje de alegoría a novela, de especies a individuos, de realismo a nominalismo, requirió algunos siglos, pero me atrevo a sugerir una fecha ideal. Aquel día de 1382 en que Geoffrey Chaucer, que tal vez no se creía nominalista, quiso traducir al inglés el verso de Boccaccio "E con gli occulti ferri i tradimenti" (con hierros ocultos, los traiciones) y lo repitió de este modo: "the snyder with de knyf under the cloke" (El que sonríe con un cuchillo bajo la capa). En *Otras Inquisiciones*. Ibid. p. 744.

vidad y del escepticismo. Si en "El aleph" el lenguaje es incapaz de transmitir la visión de la simultaneidad, Borges dice: "sin embargo, algo recogeré". Hay cierta esperanza y confianza en la fuerza del deseo. J. Carter, en cambio, ya no confía en poder lograr lo que busca, cree que va a morir "sin haber alcanzado".

La noción de la literatura como producto de venta masiva y la mercantilización del lenguaje es menos explícita en Borges. El significado de la mediación por el valor de cambio ya está dado en "El zahir", como se ha dicho, y ese cuento es inseparable de la interpretación de "El aleph". Pero el valor monetario no aparece directamente ligado a la mala literatura en el texto, sino que surge de la comprensión de la dialéctica entre los símbolos "zahir" y "aleph". No hay que olvidar la posición relativa de los cuentos de *El aleph* y la independencia de la "nouvelle" de Cortázar, que se parece ya a una novela. En los dos textos, el lenguaje alienado trae la fama, los premios, el reconocimiento público, mientras que el lenguaje poético es secreto, íntimo. Pero la biografía J. Carter que Bruno produce, se venderá como la Coca-cola: además del prestigio, el crítico ganará mucho dinero. En la simbología borgeana, ese lenguaje cosificado, para el consumo —el que gana los premios literarios— es la moneda, un zahir.

J. Carter, al comienzo de la narración, aparece como un hombre violento y desafortunado. Bruno va a su encuentro cuando ha destrozado su saxo. Está en la pieza de un hotel de ínfima categoría, enfermo, víctima del alcohol y la droga.

J. Carter rompe su instrumento porque no logra producir lo que quisiera, aunque Bruno dice que toca como un dios. Enseguida J. Carter le habla de su obsesión por el tiempo. Hay varias metáforas que se refieren a la existencia de dos tiempos paralelos: el tiempo de la música de J. Carter y el tiempo real que él llama el tiempo de los otros. Durante una audición, se detiene brutalmente y dice desesperado: "Esto lo estoy tocando mañana". Ese tiempo de J. Carter es el tiempo de la imaginación, de la creación, que está fuera y más allá del otro. Se parece al "instante gigantesco" en que se intenta describir el aleph. Es lo que el poeta inglés William Blake llamó "minute particulars". J. Carter está desasido de la realidad y del tiempo cronológico porque vive persiguiendo otra realidad esencial: "el salto imprevisible de J. Carter que nosotros no comprenderemos nunca", dice Bruno. "Esto lo estoy tocando mañana" es para J. Carter la toma de conciencia de su desfase temporal. En cambio, Bruno lo interpreta como la anticipación de un estilo del que J. Carter es precursor.

Esto puede parecer cierto a quienes escuchen la música de J. Carter, pero para él es un motivo más de desesperación, de infortunio.

En el centro del relato se habla de una célebre grabación de J. Carter, el *Amorous*, que sólo dura 3 minutos. El músico la interrumpe furioso exigiendo la destrucción del disco. Lo mismo ocurre en el cuento de Borges: después de haberse intentado la descripción del aleph, ha de ser destruído al igual que en "El otro tigre" donde, si el poeta no destruye materialmente lo que escribió, lo desvaloriza y lo siente ya transformado en un zahir.

Los músicos que acompañan a J. Carter no querían destruir la grabación de *Amorous*:

"Ni Delaunay ni yo le hicimos caso, porque a pesar de los defectos, el solo de Johnny valía por mil de los que oyes todos los días. Una cosa distinta que no te puedo explicar. Johnny propuso que grabáramos *Streptomycine* que salió mucho mejor y la vez mucho peor, quiero decir que es un disco impecable y redondo, pero ya no tiene esa cosa increíble que Johnny ha soplado en *Amorous*.

Amorous es una aleph y *Streptomycine* es un zahir: uno es perfectible y el otro es nada más que perfecto.

En su furor, Johnny incendia la pieza del hotel y termina en un hospital. Allí nuevamente lo visita Bruno. Johnny habla de la muerte, de la inseguridad, de la duda, frente a la seguridad de los otros y a su falta de espíritu crítico, a su conformismo. Todo es una inmensa jalea, la realidad está llena de agujeros. El lenguaje es ineficiente y engañoso, las palabras son "esa baba", "esa cola de pegar"... son meras apariencias que esconden la realidad. Las palabras o el "sucio lenguaje" de Bruno son zahires. Johnny se identifica con el mundo sensible, supera la dialéctica del sujeto y del objeto identificándose con todas las cosas. Johnny es todas las cosas, en una aspiración de totalidad como ocurre con el poeta frente al aleph, pero también Johnny es testigo de la alienación del hombre y representa un héroe novelesco "problemático", en busca de valores absolutos en un mundo degradado. Intuye oscuramente que sólo el arte ha de permitirle alcanzar lo que busca.

La grandeza de Johnny no radica en su sufrimiento ni en su genialidad: "los genios, los mártires, los héroes" dan seguridad, pero Johnny es inquietante porque "nos denuncia a todos con el choque de sus huesos, nos hace trizas con la primera frase de su música". Cortázar lo compara con un fantasma o una sombra de lo que pudo ser: "al fantasma se le no-

ta como la falta de esa dimensión que sin embargo negativamente evoca o contiene". En otras palabras, es la distancia y el debate entre el ser y la aspiración del ser, entre el deseo y la obtención de su "oscuro objeto". Lo que conmueve en Johnny es su soledad esencial y lúcida. Y si es capaz de tocar algo que pueda quedar "como uno de los más grandes momentos del jazz contemporáneo", lo que haya logrado se deberá a su empeño como ser descante y no a la autocomplacencia. Es su sentimiento de impotencia y la rebelión que lo acompaña, lo que constituye la fuerza y el valor estético de la música de Johnny Carter.

La distancia entre lo que logra tocar y lo que quisiera está clara y patéticamente expresada al final, después de la muerte de su hija:

lo que yo toco es Bee muerta, mientras que lo que yo quiero... lo que yo quiero... y por eso a veces pisoteo el saxo y la gente cree que se me ha ido la mano en la bebida.

Es decir, el artista sólo puede producir un desgarrado lamento, una elegía, cuando tal vez quisiera componer una oda. Sólo una vez —cree Johnny Carter— ha podido "entreabrir la puerta" con su música.

Al sentimiento de impotencia —ya presente en la primera producción poética de Borges— se agrega la culpa. En 1953 escribe el poema "Mateo XXV, 30" que lleva como epígrafe el versículo: "Y al siervo inútil echadle en las tinieblas de afuera, allí será el llanto y el crujir de dientes". Sobreviente al Juicio Final y una voz infinita enumera todo lo que le fue dado al poeta:

(...)

Todo esto te fue dado, y también
El antiguo alimento de los héroes
La falsía, la derrota, la humillación
En vano te hemos prodigado el océano
En vano el sol que vieron los maravillados ojos de
Whitman:
Has gastado los años y te han gastado,
Y todavía no has escrito el poema".

Impotencia y culpa que Cortázar supo encarnar, con su arte de narrador, en el mejor y el más genuino entre sus héroes novelescos. Por algo

8 Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. París, Gallimard, 1974.

9 Borges, Jorge Luis. *En el otro el mismo*. *Ibid*, p.874, de las *Obras Completas*.

dijo que "El perseguidor" era *Rayuela* en talla pequeña, la génesis entonces de su novela más importante.

J.C., condensado como el perfume.

INDICE

| | |
|---|----|
| PROLOGO | 7 |
| EL OCASO DE LAS VANGUARDIAS | |
| <i>Libro de Manuel</i> | 11 |
| Bosquejo de la cultura política de Mayo del 68..... | 15 |
| El pacto de lectura | 25 |
| La utopía y el cambio del referente..... | 31 |
| Documentos de recepción | 38 |
| El abuso de la retórica | 47 |
| Los componentes del discurso político en la novela..... | 54 |
| EL OFICIANTE Y EL ACOLITO | |
| Roles femeninos | 61 |
| Una lectura 30 años después | 63 |
| BORGES Y CORTAZAR | |
| La utopía de un lenguaje desalienado | 81 |
| El artificio de los dos discursos..... | 86 |