

"El perseguidor" y la crítica cuestionada: invitación a una transgresión

Loveland Smith, Frank

2015-03-12

<http://hdl.handle.net/20.500.11777/474>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

LÍNEAS IMAGINARIAS

“EL PERSEGUIDOR” Y LA CRÍTICA CUESTIONADA: INVITACIÓN A UNA TRANSGRESIÓN

Frank Loveland Smith*

“Esa tarea de picapedrero leproso
que llaman explicar y fundamentar.”

JULIO CORTÁZAR, *Los premios*.

Los premios

Dadas las muy objetivas objeciones que encontramos en “El Perseguidor” hacia el papel del crítico en el arte, y en tanto la circunstancia académica nos impele a considerar el papel de Bruno como una excelente aspiración futura, se ofrece una disyuntiva difícil, hasta peligrosa, al decidir el camino a seguir para aproximarse a este cuento.

Titubeo, y considero si no sería mejor adjudicar a su modernidad las pedradas que contra la crítica lanza Cortázar, y cubrir espacios con un par de conceptos vigentes que puedan ilustrarse en algún momento de “El Perseguidor”, encapsulando así alguna técnica, o alguna opinión musical, y, si no convencer, por lo menos lograr algún virtuosismo retórico que demuestre que el hacer académico no es cosa ligera para este profesor. Decir por ejemplo:

Como podemos ver, todo es relativo (en “El Perseguidor”). En este cuento todo está inmerso dentro de un relativismo espacio-temporal, de tal modo que las situaciones varían súbita e improvisadamente según el prisma con que se juzgan o según la persona que las considera.

* Coordinador de la maestría en Letras Iberoamericanas, UIA-GC.

Así por ejemplo, cuando empieza el relato y Bruno acude al hotel de la rue Lagrange, piensa que la pareja se encuentra en “la peor de las miserias”; pero, de una manera un tanto esperpéntica e irónica, cambia de opinión al ofrecerle Dédée un nescafé, y piensa que “no está en la última miseria”. Aquí, como podemos observar, todo ha dependido de una lata de nescafé. (Cifo Gzlez., p. 416).

Brillante. Ciertamente universal. Y aunque intentaré resistir ese camino, no es por ocio que lo cito (bueno, no del todo). En cuanto a las circunstancias productivas, existe cierta analogía entre este tipo de ensayo y el libro que Bruno ha escrito sobre el gran músico de jazz Johnny Carter. Ambos dan un tipo de respuesta que se acomoda a esas circunstancias. Utilizan el lenguaje y conceptos apropiados que rigen y limitan lo que de ellos se espera:

Todo me inducía a conservar tal cual ese retrato de Johnny; no era cosa de crearse complicaciones con un público que quiere mucho jazz pero nada de análisis musicales o psicológicos, nada que no sea la satisfacción momentánea y bien recortada... (Cortázar, p. 221).

Y al no violentar su marco de producción —que define los criterios de forma y contenido—, contribuyen a la conservación de éste y, desde luego, ambos logran sendas publicaciones. Ciertamente que Bruno, a pesar de ser ficticio, tiene mayor calidad; pero, ¿de qué o de quién habla realmente Bruno?, cuando dice, citando las ideas expuestas en su libro:

Johnny ha abandonado el lenguaje hot más o menos corriente hasta hace diez años, porque ese lenguaje violentamente erótico era demasiado pasivo para él...

Este Jazz desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo por decirlo así, para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura. (Cortázar, p. 191).

Encontramos de nuevo una aún más sofisticada vaguedad, donde lo importante parece ser el marco referencial que familiariza al lector con el objeto descrito. Es el juego dentro de este marco lo que cuenta; el objeto desaparece en su especificidad.

Por lo menos Johnny no lo encuentra:

Nunca creí que pudieras equivocarte tanto hasta que Art me pasó el libro. Al principio me pareció que hablabas de algún otro, de Ronnie o de Marcel, y después Johnny de aquí y Johnny de allá, es decir que se trataba de mí y yo me preguntaba ¿pero éste soy yo?, y dale conmigo en Baltimore, y el Birdland, y que mi estilo... (*Ibid.*, p. 217).

“De lo que te has olvidado es de mí”, le dice Johnny a Bruno.

Esto nos trae una primera disyuntiva crítica —que, por cierto, nos es la aludida al principio— entre la autenticidad personal y la convencionalidad social. Lanin Gyurko examina esta disyuntiva ampliamente en su ensayo, de donde cito lo siguiente:

At first seems as if Bruno were dedicated to high professional standards —to a rigorous pursuit of the truth about Johnny... But as Bruno’s narrative continues, it becomes clear that he has betrayed any ethical standards that he initially possessed. Thus the book that Bruno has published, although ostensibly about Johnny Carter, is really a celebration of Bruno’s own agile mind. Yet the critic, trapped in his role and in his amour propre is unable to muster the courage to admit that he was wrong in his presentation of Johnny. Instead of maintaining an open mind and a willingness to revise his book in light of new materials and intuitions, Bruno refuses to alter his interpretation— primarily because to do so would disillusion the fans and result in the decline of sales of his book. At the end, Bruno cynically betrays his friendship with Johnny and his own potential self, his own capacity to become a pursuer and perhaps even to actualize a quest that Johnny cannot. At the very least, Bruno could have defined the state which Johnny incessantly aspires.

Bruno’s conceptualizing ability stands in marked contrast with Johnny’s incoherence and yet it is the very ability that the artist needs in order to define his search. (Gyurko, pp. 206-207).

Esta disyuntiva es clásica en el pensamiento liberal. Indudablemente está planteada claramente en “El perseguidor”. El crítico Bruno a traicionado su objeto. Ante la amenaza a su tranquilidad pequeño-burguesa que la pasión personal, la incoherencia, las alucinaciones y, en suma, la excesiva humanidad dolorosa de Johnny significan, Bruno se retrae y, a fin de cuentas, reafirma su mundo y su razón, traicionado, o ignorado, todo lo que de sí Johnny le había mostrado. Siendo así, su libro es malo, pues carece de un auténtico compromiso profesional. Hubiera bastado un poco de honestidad, siquiera la suficiente para

decirnos qué era lo que Johnny perseguía (¿?). La función del crítico, concluye Gyurko, es esencial al arte pues

the artist —whether that person be Johnny Carter, or Cortázar himself— needs the critic in order to convey the mystery of his art to the public — and, in many instances, to provide the self— illumination that is most often impossible for the artist to attain, since he is so caught up in the passion of creation. (*Ibid.*, p. 237).

De esta manera, se cuestiona el contenido crítico, pero no su forma ni su función. El crítico cumple una función traductora en el arte, pues la fuente de producción de éste es misteriosa (talento, inspiración, revelación, incluso locura). La fuerza del misterio a menudo atrapa al artista, por lo que el crítico funge como vehículo mediador que hace del arte y el artista objetos cognoscibles. Como diría Johnny, todo esto está muy bien... no tiene urnas. Problemas sí, quizá graves. En primer lugar está la crítica, nada decente por cierto, que el mismo Johnny hace de esta función traductora de Bruno:

—...Bruno, el jazz no es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter.

—Justamente es lo que quería decir cuando describí que a veces tú tocas como...

—Como si me lloviera en el culo —dice Johnny, y es la primea vez en la noche que lo siento enfurecerse—. No se puede decir nada, inmediatamente lo traduces a tu sucio idioma. Si cuando yo toco tú vez los ángeles, no es culpa mía... (Cortázar, pp. 216-217).

Nótese que Johnny no se queja de la veracidad o falsedad de la traducción, sino de la función traductora misma, el traslado a un lenguaje que siente ajeno e incapaz de expresarle. Claro que esta afirmación es sólo un elemento parcial del relato. Opinión de Johnny que, prisionero de su locura, el pobre, no sabe bien lo que dice. Pero el tema del lenguaje y la traducción cobra carácter de tema central si consideramos los rasgos estilísticos y las fracturas en la narración de Bruno, es decir, si buscamos la intencionalidad de Cortázar, el narrador primario. El tema de la traducción está presente en el lenguaje de Bruno. Señala Noé Jitrik:

Todos los personajes hablan —cuando se emplea el estilo directo— exactamente de la misma manera... Y el lenguaje que emplean es una jerga neutra que podríamos designar como lenguaje de aeropuerto o también como lenguaje de traducción. (Jitrik, p. 341).

Cortázar, brillante caracterizador a través del diálogo, nos ofrece aquí un lenguaje que parece copiar las malas digestiones del *Selecciones del Reader's*; lenguaje plano, inverosímil, a menudo “traducción” literal del inglés: “Miles tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué, cerré los ojos, volaba”, “¿Conoces a la muchacha que tiene ahora Johnny?”, “...me parece perfectamente”, etc., lenguaje que ya en sí reduce y esquematiza el pensamiento, y que a la vez funciona como versión de lenguaje “universal” para la comunicación entre las varias nacionalidades que se encuentran entre sí en la narración. En tanto que español, el lenguaje oculta la lengua, y en tanto que malo, ironiza la cultura cosmopolita del narrador quien, significativamente, en un momento difícil de su conversación con Johnny, expone la puerilidad y procedencia ideológica de su raro lenguaje:

—Lo único que cuenta es dar de sí todo lo posible —digo sintiéndome insuperablemente estúpido. (Cortázar, p. 219

De esta manera, el lenguaje de la narración por un lado amplía el alcance de los exabruptos de Johnny contra la crítica traductiva, a la vez que circunscribe esta crítica a una ideología y territorio social específicos.

Existen otros elementos estilísticos en la narración que ironizan a la vez que caracterizan a Bruno. Noé Jitrik nos ofrece algunos: el tono apologético del narrador, su apelación continua a una complicidad clausista con el culto lector, y sobre todo el efecto de la voz del narrador que busca ocultar lo que puede verse, es decir, quiere más que se le escuche, evadiendo lo que muestra. Este último rasgo es tanto más irónico si notamos que el narrador ficticio carece de destinatario dentro de la ficción. ¿Para quién escribe Bruno este relato? Ciertamente que no para su público. Tampoco es epistolar la narración. ¿Se trata de una autojustificación escrita para sí mismo con todo y guiños al lector imaginario? Quizá sea sencillamente la narración que Bruno nunca escribió. Lo que se quiere hacer oír pero nunca tuvo voz. “El Perseguidor”

satiriza los criterios realistas de la literatura; utiliza un lenguaje “realista” que sólo puede existir en la literatura, y nos presenta un narrador ficticio, también realista, que no le cuenta su cuento a nadie.

Estas características del relato reducen el problema de la buena o mala fe de Bruno a un plano secundario, casi anecdótico. No es su honestidad lo que está en cuestión, sino su concepción entera de la crítica y de la ideología que así la concibe. Bruno nos confía su modelo crítico:

Las mujeres se pasan la vida dando vueltas alrededor de Johnny y de los que son como Johnny. No es extraño, no es necesario ser mujer para sentirse atraído por Johnny. Lo difícil es girar en torno a él sin perder la distancia, como un buen satélite, un buen crítico. (*Ibid.*, p. 202).

El resultado de este modelo crítico, señala Jitrik, es que

El crítico —o mejor dicho, la crítica— tiene como función esquematizar y reducir; el artista —o mejor dicho el arte— se califica por el misterio de la producción; de ahí, sendos rasgos secundarios: el crítico es satélite; el artista está aislado. (Jitrik, p. 350)

Y si la característica central de este modelo consiste en el ocultamiento de la especificidad de la producción artística, lo que Cortázar revela es precisamente la especificidad de la producción crítica, nos “descubre” su misterio: lo que no se escribe. Nos muestra lo que Bruno vio de su objeto crítico, y el proceso mismo de selección; la crítica “estética” con su raíz en el rechazo de las motivaciones del artista que desbordan el tipo de racionalidad con que el crítico construye su mundo. Johnny queda relegado a la incoherencia y mediocridad mental, aislado, no porque sean características suyas, sino porque su sistema productivo perturba la paz y solidez mental del crítico, quien está decidido a admirar sólo lo que pueda consumir del artista: su música inolvidable.

Por tanto, Bruno no puede decirnos qué es lo que busca Johnny sin negar su modelo crítico. Johnny exige complicidad, un territorio común, un alguien más en circunstancias similares:

Es terrible andar entre las urnas y saber que no hay nadie más, que soy el único que anda entre ellas buscando. (Cortázar, p. 215).

Bruno no puede ofrecerle tanto (nos volveríamos todos locos). Bruno pertenece al mundo de la realidad, el convencionalmente compartido. Con dulce ironía, Cortázar no revela sus vaivenes, su proceso productivo y su acomodaticia fe en esa realidad de todos (los de su clase) en un texto que lo aísla por completo, una narración que nadie en su mundo puede escuchar.

Pero el mundo de Bruno reproduce el nuestro. Más aún, reproduce el mundo de Cortázar, también amante y crítico de jazz. Al ironizar su realismo, “El Perseguidor” constituye su propia crítica, denunciando a la vez una concepción esteticista del arte que nos oculta su momento más esencial para transformarlo en objeto consumible. Crítica que, como nos dice Saúl Sosnowski, no es

el instrumento de una búsqueda o la búsqueda en sí, sino el modo de encubrir, de organizarla para que su recepción sea universal, para que la moda lo afirme como otro producto que hay que adquirir. Boutiques Rocamadour; restaurantes Macondo. Todo se adquiere, se dirige, se expone hacia otro consumidor. (Sosnowski, p. 113).

Y por ahí llegó y se fue el “boom” latinoamericano.

Aquí encontramos entonces la disyuntiva que inquieta un tanto al que esto escribe. No se puede abordar “El Perseguidor” con lo que Jitrik denomina, tomando el término del cuento mismo, crítica-satélite, manteniendo distancia y fascinación, sin que desde ya se traicione su propósito. No se puede ser crítico-hembra, para utilizar la desafortunada terminología cortazariana. “El Perseguidor”, como su Johnny, nos exige una respuesta, no una observación. Exige nuestra presencia en el texto crítico. Participar en el desmontaje de esa realidad que nos seduce con su racionalidad trivial, sus puntillosos requisitos y sus caramelos a granel.

Sabemos que don Alonso Quijano sufrió un fuerte trastorno a causa de la literatura, pero como me decía algún maestro, el *scholar* no puede darse esos lujos. Por eso titubeo; ya habrá tiempo para Cortázar, tiempo para la transgresión. Mientras, quizá lo mejor fuera volver al relativismo espacio-temporal y las esperpénticas latas de nescafé.

Artículos consultados

- CIFO GONZÁLEZ, MANUEL, "Relativismo espacio-temporal en 'El Perseguidor', de Julio Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-66 (oct.-dic. 1980), pp. 414-423.
- GYURKO, LANIN A., "Artist and critic in Cortázar's 'El Perseguidor': antagonists or doubles?", *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 6, new series, No. 3 (1980), pp. 205-238.
- JITRIK, NOÉ, "Crítica satélite y trabajo crítico en 'El Perseguidor' de Julio Cortázar", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 23, No. 2, pp. 337-368.
- SOSNOWSKI, SAÚL, "Viejos perseguidores. Nuevos perseguidores", *Texto Crítico*, 2, No. 4 (mayo-agosto 1976), pp. 106-115.
- Las citas de 'El Perseguidor' fueron tomadas de:
CORTÁZAR, JULIO, *Los relatos*, Tomo 3: "Pasajes", Alianza Editorial, Madrid, 1976; pp. 169-223.