





no es tan clara, ni se ha estudiado lo suficiente: la manera en que la música influye en la literatura; la transformación del arte de los sonidos en el de las palabras.

Algunos creadores se han nutrido directamente de la historia de la música occidental, elaborando ingeniosos juegos verbales y desarrollando argumentos de gran imaginación, que no descartan el más agudo humorismo. Ejemplo de esto son algunas obras de Alejo Carpentier, quien hace gala de erudición y buen humor en *Concierto barroco* y en *La consagración de la primavera*. En esta última novela incluso llega a citar textualmente los primeros compases de la partitura de Igor Stravinsky. En *El acoso* utiliza la estructura de la tercera sinfonía de Beethoven para darle forma a su novela.

La utilización del oficio religioso de la Iglesia Católica (las oraciones correspondientes a cada parte del día) para estructurar la narración -con la inclusión de numerosos textos latinos-, es desarrollada ampliamente en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco.

En Jalisco tenemos a Agustín Yáñez, quien ha transformado la música en palabras en varias de sus obras. Al respecto es notable su novela *La creación* que se estructura a la manera de una sinfonía y utiliza los dos temas contrastantes propios de la sonata clásica, encarnados en los personajes femeninos: Victoria y María.

Otro literato célebre que ha desarrollado esta relación entre música y letras es el argentino Julio Cortázar, quien rinde un homenaje explícito al famoso saxofonista de jazz Charlie Parker, en su célebre cuento *El perseguidor*. En este caso es evidente la recreación casi textual de la vida del personaje real, pero en especial destaca el concepto del *tiempo* (siempre en boca de Johnny Carter, el personaje central), como la adaptación literaria del *swing*.

En este ensayo se explora la manera en que la música (el jazz) se convierte en literatura (cuento). Son especialmente reveladoras las palabras que expresa Johnny Carter sobre el tiempo constituyen la representación literaria del jazz; sonido que han dado origen a las palabras, son un malogrado intento de traducir la música en literatura. A pesar de todo, la relación existe; la sombra de la música nunca abandona las palabras.

Por otra parte, el tema central del presente ensayo se relaciona inevitablemente con las obsesiones mayores del literato: los dos mundos, el juego, el cuestionamiento sistemático de la lógica racional; así presenciamos la ambigüedad del tiempo y la locura como la lógica trascendente. El saxofonista Johnny es portador de la locura que, en palabras del propio Cortázar, "es la lógica de los dioses"; de esta manera se



reivindica la demencia y se le reconoce como el contacto con la razón cósmica, el encuentro con la *otredad*. Ésta no es otra cosa que la dimensión del tiempo que vislumbra el iluminado Johnny, la que persigue siempre que toca con vehemencia.

La música es un arte esencialmente *temporal*, de aquí que sea importante repasar el concepto. En la historia de la música occidental prevaleció hasta el siglo pasado la lógica racional y el concepto del tiempo establecido por los blancos. Al respecto nos dice Joachim Berendt:

La musicología sabe desde hace tiempo que la música puede producirse en dos dimensiones diferentes del tiempo. Stravinski les da los nombres de tiempo "psicológico" y tiempo "ontológico". Rudolf Kassner habla de un tiempo "vivido" y un tiempo "medido". Las dos especies de tiempo no pueden cubrirse en las fases de nuestra existencia que tienen verdadera importancia, particularmente en el arte: un segundo se convierte, en un momento de dolor, en toda una eternidad; y una hora se transforma, en el sentimiento de felicidad, en un instante que pasa volando. Esto es significativo para la música. La música es el arte del tiempo, como por ejemplo la plástica es el arte en el espacio o la pintura un arte en la superficie. Pero si la música es arte en el tiempo, debemos preguntarnos en qué tiempo, si en el psicológico o en el ontológico, el relativo o el absoluto, el vivido o el medido.

Esta pregunta puede contestarse en cada caso en vista de un estilo musical determinado. En efecto, se ha dicho que la relación entre tiempo vivido y tiempo medido es fundamental para la formación estilística en la música. Así, la música romántica, y sobre todo la de las postrimerías del romanticismo, es un arte de un tiempo psicológico, casi exclusivamente vivido. La experiencia subjetiva, particular, de tiempo se halla en primer plano. Por otra parte, la música de un Juan Sebastián Bach es un arte en un tiempo ontológico, objetivo, casi exclusivamente medido, por así decir referido en cada nota al devenir cósmico, que no se preocupa de si un minuto se convierte para nosotros en una eternidad o la eternidad en un minuto.(1)

Lo anterior corresponde, principalmente, al tiempo racional y lógico de la tradición occidental, -a pesar de considerar también el aspecto psicológico- que presenta la ambigüedad antes expuesta. La cultura norteamericana de raza negra, aportó desde principio del siglo una concepción del tiempo absolutamente novedosa, que se conoce como *swing*, esencia del jazz (el jazz posee una relación especial con el tiempo, definida como *swing*):



La cuestión es ésta: ¿A qué tiempo se refiere el *swing*? Y aquí se nos aclara por qué el hombre occidental tiene que "saltar encima de la sombra de su sentido temporal" si quiere saber algo preciso sobre el *swing*. Pues no cabe duda: el *swing* se refiere a los dos planos temporales a la vez, al tiempo medido, objetivo, por el ritmo fundamental marcado con continuidad métrica, y al tiempo vivido, psicológico, por los ritmos melódicos individuales, incontrolables, que se desarrollan sobre el ritmo fundamental, que lo niegan y lo vuelven a implantar para negarlo otra vez. El *swing* se da desde el sentimiento de una incapacidad, tanto desesperada como desbordante de alegría, de reducir a un denominador común el tiempo vivido y el medido. O con mayor exactitud: es cierto que el tiempo vivido y el medido se han reducido a un denominador común, pero el que escucha siente un doble denominador; es decir, siente el *swing*.(2)

Así tenemos que Johnny encarna a la perfección la esencia del *swing*, ya que constantemente quiere saltar encima de la sombra de su sentido temporal. De esta manera se convierte en el perseguidor, porque siempre está a la búsqueda de algo absolutamente indefinido e incierto. Es un visionario que llega hasta lo antes no explorado por la naturaleza humana esto lo identifica con la locura, a los ojos de las mentalidades convencionales. Nuevamente encontramos un acentuado dualismo, tan característico en la obra de Cortázar.

El perseguidor está balanceado por los dos grandes hemisferios, antagónicos y complementarios: Bruno, el crítico de jazz (narrador), hombre blanco que personifica la lógica y la razón; por otra parte encontramos a Johnny el saxofonista (personaje central), hombre negro que rompe con todas las convenciones y no acepta los principios del hombre blanco. La diferencia en la concepción del tiempo entre estos dos personajes aparece desde las primeras páginas. Johnny le reprocha a Bruno:

-Tú no haces más que contar el tiempo -me ha contestado de mal humor-. El primero, el dos, el tres, el ventiuno. A todo le pones un número, tú.(3)

La obsesión de Johnny por el tiempo adquiere múltiples matices a través del cuento. Resulta evidente que el músico vive inmerso en esa categoría temporal que escapa a la lógica racional y de la que no puede evadirse:

-¿Cómo lo mismo da? No es lo mismo. Pasado mañana es después de mañana, y mañana es mucho después de hoy. Y hoy mismo es bastante después de ahora, en que estamos charlando con el



compañero Bruno y yo me sentiría mucho mejor si me pudiera olvidar del tiempo y beber alguna cosa caliente.(4)

Como contraste encontramos la opinión de su amigo y crítico musical Bruno:

Ya para entonces he advertido que Johnny se retraía poco a poco y que seguía haciendo alusiones al tiempo, un tema que le preocupa desde que lo conozco. He visto pocos hombres tan preocupados por todo lo que se refiere al tiempo. Es una manía, la peor de sus manías, que son tantas.(5)

Abundan las anécdotas sobre el personal sentido del tiempo de Johnny Carter:

Y justamente en ese momento, cuando Johnny estaba como perdido en su alegría, de golpe dejó de tocar y soltándole un puñetazo a no sé quién dijo: "Esto lo estoy tocando mañana", y los muchachos se quedaron cortados, apenas dos o tres siguieron unos compases, como un tren que tarda en frenar, y Johnny se golpeaba la frente y repetía: "Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana". (6)

La referencia a la *otredad*, al *otro tiempo* son abundantes. Nuevamente el dualismo se hace presente.

Johnny habla de sus primeras experiencias musicales:

Cuando el maestro me consiguió un saxo que te hubieras muerto de risa si lo ves, entonces creo que me di cuenta en seguida. La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así. (7)

La esencia del *swing* está encarnada a la perfección en Johnny. Bruno reconoce la categoría especial del músico negro:

"Esto lo estoy tocando mañana" se me llena de pronto de un sentido clarísimo, porque Johnny siempre está tocando mañana y el resto viene a la zaga, en este hoy que él salta sin esfuerzo con las primeras notas de su música.(8)



La disertación sobre las posibilidades del *tiempo* se extiende ampliamente a lo largo del cuento, tal vez demasiado largo en correspondencia con el fenómeno que está narrando. El carácter flexible del flujo temporal y la posibilidad de incorporar en él numerosas experiencias no deja de ser un tema misterioso. Aquí se sugiere el concepto musical del tema simple y sus infinitas variaciones, la improvisación sobre un tema dado y sus múltiples posibilidades, lo que nos remite al rescate del instante como tema existencial:

Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa -ha dicho rencorosamente Johnny-. Y también por el del *métro* y el de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿ cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? te juro que ese día no había fumado ni un pedacito, ni una hojita -agrega como un chico que se excusa-.(9)

El cuento en sí mismo adopta la forma musical del *tema y variaciones*, ya que son incontables las nuevas versiones de la misma obsesión. Nuevamente encontramos la referencia al "otro" tiempo:

-Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... Entonces un hombre, no solamente yo, ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana...(10)

Por otra parte, el escritor intenta establecer una comparación entre el estilo *be-bop* de Dizzy Gillespie y la manera de hablar de la marquesa. Las palabras de Bruno hacen referencia al paralelismo entre el mundo musical y las palabras:

Cuando la marquesa se echa a hablar uno se pregunta si el estilo de Dizzy no se le ha pegado al idioma, pues es una serie interminable de variaciones en los registros más inesperados, hasta que al final la marquesa se da un gran golpe en los muslos, abre de par en par la boca y se pone a reír como si la estuvieran matando a cosquillas.(11)

Un hombre blanco (Bruno) envidia y juzga la *otredad* de Johnny:

Y no digo todo, y quisiera forzarme a decirlo: los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado.(12)



La conclusión se anticipa mediante las disertaciones de Bruno sobre la música de Johnny. El crítico musical blanco se da cuenta que las palabras nunca serán suficientes para aprehender la esencia de la música; son el pálido fantasma de otro lenguaje todavía inexistente. Las palabras y la razón nunca logran penetrar ese otro mundo:

Como es natural mañana escribiré para *Jazz Hot* una crónica del concierto de esta noche. Pero aquí, con esta taquigrafía garabateada sobre una rodilla en los intervalos, no siento el menor deseo de hablar como crítico, es decir, de sancionar comparativamente. Sé muy bien que para mí Johnny ha dejado de ser un jazzman y que su genio musical es como una fachada, algo que todo el mundo puede llegar a comprender y a admirar, pero que encubre otra cosa, y esa otra cosa es lo único que debería importarme, quizá porque es lo único que verdaderamente le importa a Johnny.

Es fácil decirlo, mientras soy todavía la música de Johnny. Cuando se enfría... ¿Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra la pared? Antepongo minuciosamente las palabras a la realidad que pretenden describirme, me escudo en consideraciones y sospechas que no son más que una estúpida dialéctica.(13)

Muy relacionado con todo lo anterior está el dualismo entre la razón y la locura, de alguna manera personificado por Bruno y Johnny. El crítico musical reflexiona sobre el instrumentista:

Me ha empezado a inquietar la cara de Johnny, su excitación. Cada vez resulta más difícil hacerlo hablar de *jazz*, de sus recuerdos, de sus planes, traerlo a la realidad. (A la realidad; apenas lo escribo me da asco. Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de *jazz* sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos.)(14)

Uno de los muchos intentos de Cortázar para "traducir" en palabras la música de Johnny son las reseñas del famoso crítico Bruno, quien utiliza diversas comparaciones a fin de poner en palabras lo que escucha:

Comprendo que le enfurezca la idea de que vayan a publicar *Amorous*, porque cualquiera se da cuenta de las fallas, del soplo perfectamente perceptible que acompaña algunos finales de frase, y sobre todo la salvaje caída final, esa nota sorda y breve que me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo entrando en un pan (y él hablaba del pan hace unos días).(15)



La naturaleza de Johnny Carter es misteriosa y no puede ser revelada por la lógica racional; el instrumentista que es la personificación perfecta del *swing* y que se eleva constantemente sobre sí mismo, es capaz de trascender. Es notable que Bruno acepte la incapacidad de las palabras para referirse al tema:

Pero cómo resignarse a que Johnny se muera llevándose lo que no quiere decirme esta noche, que desde la muerte siga cazando, siga saliendo (yo ya no sé cómo escribir todo esto) aunque me valga la paz, la cátedra, esa autoridad que dan las tesis incontrovertidas y los entierros bien capitaneados.(16)

El intento de traducir la música a las palabras es fallido, lo acepta el propio escritor y nos expone la paradoja al respecto en un diálogo entre Johnny y Bruno:

-Justamente es lo que quería decir cuando escribí que a veces tú tocas como...

-Como si me lloviera en el culo -dice Johnny, y es la primera 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 ves a los ángeles, no es culpa mía. Si los otros abren la boca y dicen que he alcanzado la perfección, no es culpa mía. Y esto es lo peor, lo que verdaderamente te has olvidado de decir en tu libro, Bruno, y es que yo no valgo nada, que lo que toco y lo que la gente me aplaude no vale nada, realmente no vale nada.(17)

Como conclusión encontramos la gran paradoja que plantea la relación entre la música y la literatura: la fuente de inspiración que son los sonidos, motivan al creador a escribir páginas memorables que realmente nunca podrán expresar lo que es la música en sí, con su profundo significado; luz y sombra de la existencia humana. A pesar de estos límites ineluctables, las disertaciones de Johnny sobre el tiempo son una manera de convertir en palabras la esencia del jazz: el *swing*. Es un intento de equiparar la naturaleza del jazz a las palabras.

Cortázar recrea fielmente la vida de Charlie Parker, en correspondencia con un realismo muy lejano a su teoría estética. No obstante, dentro de este retrato hablado subraya la categoría casi mística del saxofonista negro y lo hace aparecer como un visionario, -que se debate entre la santidad y la vagancia- y que posee la singular percepción de "otro tiempo"; extremo opuesto del realismo ingenuo. El músico es un





visionario que trastoca los patrones de la lógica establecida, de la razón y la temporalidad, temas especialmente favoritos del escritor.

Es significativa la sensación de Johnny de "estar tocando en el futuro"; así encontramos un atentado contra los patrones establecidos. El *swing*, aliento interno del jazz -en particular de la corriente bebop- insinúa la posibilidad del anticipo temporal y del juego. El impulso de la escritura es en cierto modo *swing*. La "prosa take" -que se practica especialmente en *Rayuela*- asimila el carácter improvisado y explosivo de las diversas "tomas" que se efectúan en las grabaciones jazzísticas.

El jazz tiene que ver con el fuego central, es una consustanciación entre lo psíquico y lo somático. Maravilló a Cortázar este género musical por su libertad extraordinaria, por ser un juego que se auto establece y auto regula. De hecho llegó a afirmar que era un músico frustrado y que se dedicaba a las letras por su incapacidad para ejercer el oficio de instrumentista.

El escritor se propuso llegar a lo más hondo de la realidad, pero no por el realismo que muchas veces resulta ser una estética demasiado ingenua y superficial, ya que supone demasiadas cosas como "el mundo objetivo". De esta manera, rechaza el realismo como concepción creadora, aunque su obra aspira siempre a penetrar la realidad. Así, tenemos que combatió el positivismo pragmático, en consonancia con su visión del mundo que se identifica plenamente con el existencialismo y el surrealismo. Por todo lo anterior, resulta muy comprensible que la condición existencial de Johnny Carter sea abordada con tanto detalle por Bruno, el narrador.

**Referencias:**

- Berendt, J. (1986). *El jazz (De Nueva Orleans al Jazz Rock)*. México: Fondo de Cultura Económica.  
Cortázar, J. (1983). *El perseguidor*. México: Nueva imagen.