

# La balada del perseguidor

[Paul Brito]



La primera vez que leí *El perseguidor* de Julio Cortázar no fui al baño a romper el espejo de un puñetazo, como hizo el escritor Juan Carlos Onetti, pero sí me levanté y aplaudí como si estuviera en un concierto. Si para Cortázar este relato fue una bisagra en su escritura, para mí fue una puerta entre el antes y el después de mis lecturas. Al igual que el personaje principal de la historia el saxofonista Johnny Carter, yo también estaba obsesionado con el

tiempo. Acababa de publicar una carta en el *Magazín* de El Espectador (la segunda cosa que publicaba en mi vida) sobre un debate que había por esos días. En ella afirmaba que, más allá de las cuestiones históricas y referenciales, la confusión sobre el cambio del milenio radicaba en la manía de los humanos de asignarles parámetros secuenciales, discontinuos, a cuestiones continuas como el tiempo y el espacio. Y lo ilustraba así: cuando se trata de contar un

montón de agujas, estamos hablando de números enteros; no puedo decir que ya comencé la cuenta si encuentro media aguja. En el caso del tiempo, ¿cuándo comenzó la era cristiana?: ¿el primer año después del nacimiento de Cristo? ¿el primer mes? ¿el primer día? ¿la primera hora? ¿el primer minuto, segundo o centésima después del nacimiento de Cristo? La cosa se prolonga infinitamente a lo infinitamente pequeño. Del punto cero a la primera unidad de tiempo, si hablamos de unidades, de cuentas enteras, tendríamos que inventarnos un salto, un abismo, entre la unidad de tiempo escogida, por mínima que sea, a la siguiente; y el tiempo no es un grifo que está goteando y al que le podemos contar las gotas, sino un fluir continuo, encadenado *intensivamente* y no *extensivamente*: un manar constante que no se fracciona, que es lo que nosotros hacemos con él.

Pues bien, en el cuento del escritor argentino había encontrado la mejor ilustración de la naturaleza continua del tiempo que había leído en mi vida. Ni siquiera en mis lecturas filosóficas o científicas había hallado algo parecido. En un pasaje del relato, Johnny Carter tomaba de referencia dos estaciones de *metro* consecutivas para expresar su inquietud. «Viajar en *metro* es como estar metido en un reloj», afirmaba. Entre las dos estaciones había exactamente un minuto y medio de duración, pero Johnny demostraba que en ese tramo había estado pensando un montón de detalles de su pasado, cuyo solo relato a grandes rasgos no podría caber de ninguna forma en ese estrecho parámetro. Johnny también comparaba las dimensiones del tiempo con las de un ascensor que atraviesa muchos pisos en un mismo minuto. Todo el cuento en general es una lección de cómo uno puede aproximarse a la naturaleza absoluta del tiempo de una forma concreta, real.

Hasta ese momento yo creía que era imposible acercarse al misterio de lo temporal como no fuera de una forma vaga, vacilante y abstracta, y Cortázar me enseñaba que precisamente, a través de un pensamiento pendular, titubeante, imperfecto, similar a la forma en que un jazzista improvisa la eternidad en una canción, podía uno entrever el otro lado de la realidad, su esencia inmutable. En el texto, Cortázar llevaba hasta el fondo nuestra incapacidad racional para definir el tiempo, parodiándola («parodia que él convierte en una esperanza») con balbuceos, repeticiones y reticencias. Se enfrentaba al tiempo como un problema existencial y hasta doméstico, y no como una simple abstracción tautológica. Lo abordaba de la misma forma natural en que uno alinea una ensalada y con la misma fe con que uno trata de acceder al corazón de otra persona echando mano de un mecanismo tan precario y sucio como el lenguaje. En ese sentido, la forma de na-

rrar de Cortázar era como la música de Johnny: «incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora».

Cortázar le estaba dando otra vuelta de tuerca a una paradoja que siempre me había obsesionado: la de Aquiles y la tortuga (10 años después yo publicaría un libro con 101 maneras de perseguir al reptil). Me enseñaba a preferir la condición de perseguidor imposible a la del escapista impotente. Tenía amigos de generación que se drogaban para huir de algo, algo que a fin de cuentas es el tiempo y la racionalidad con que la sociedad nos obliga a asumirlo; esos amigos se metían de cabeza en el otro extremo: la completa irracionalidad, el vicio por el vicio. Cortázar era para mí una tabla de salvación, porque de alguna forma me decía con su relato: no vas a alcanzar el absoluto, no vas a domar la bestia del tiempo, pero si te mueves de espaldas a ella como un perseguido ni siquiera vas a vislumbrar su silueta; en cambio, como un cazador frustrado por lo menos podrás atisbarla en los recodos en que te aproximes a ella y en que la luna de tu intuición la ilumine.

Cortázar no me invitaba a olvidarme del reloj sino a imitarlo anhelante, como dice en las *Instrucciones para dar cuerda al reloj*. Por eso es imprescindible en *El perseguidor* ese contrapeso racional que representa Bruno, el crítico de jazz que funge como narrador de la historia. Sin el espacio armónico que él proporciona, sin la plataforma de su prosa secuencial y ordenada, sin el puente de su visión racional y moralizante, no podrían llegarnos las improvisaciones fulgurantes de Johnny. Bruno es la orquesta armónica, Johnny el instrumento sinfónico que trata de ejecutar el absoluto. Bruno es los rieles paralelos, Johnny el punto en que se juntan en el horizonte y el tren infinito que los recorre. Bruno es el aire, Johnny el ave. «Me parece que he querido nadar sin agua», murmura Johnny cuando se da cuenta de que no puede prescindir de todas las normas de la realidad y de que necesita el contexto de hombres como Bruno para poder gritar los fragmentos de su angustia. Pero también el relato es claro al mostrarnos que Johnny no es un ángel entre hombres sino un hombre entre ángeles, un hombre real entre las fantasmagorías, máscaras y trampas con que los hombres eluden la verdadera realidad. De hecho, el cuento nos demuestra que lo imposible es realmente la base imprescindible de lo posible, su esencia, su último sustento.

«Johnny no se mueve en un mundo de abstracciones como nosotros —narra Bruno—; por eso su música no tiene nada de abstracta». Su música es una confirma-

ción de la tierra, agrega Bruno, y no una fuga. El arte de su amigo no es «una sustitución ni una completación». No es un redondeo cómodo sino una aproximación auténtica y honesta, un salto al fondo de la realidad. En la misma línea, la música no era para Arthur Schopenhauer una copia de las ideas, sino la voluntad misma encarnada, objetivada; de ahí que el efecto de la música sea mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, nos dice el filósofo alemán, pues estas solo reproducen sombras, mientras aquella, esencias. Incluso se podría decir que todo lo que no es música es una borrosa o débil representación de ella. No es descabellado afirmarlo teniendo en cuenta que una teoría física, respaldada recientemente por pruebas científicas sólidas y compuesta curiosamente por otro argentino, afirma que el universo no es sino una proyección holográfica, mientras que las acciones «reales» ocurren en otro lugar del cosmos, más simple y plano, donde no existe la fuerza gravitatoria: posiblemente una canción de jazz.

La música le ayudaba a Johnny a comprender el asunto. La música no lo sacaba del tiempo sino que lo metía de lleno en él: «Esto lo estoy tocando mañana», se vuelve el estribillo del relato, una paradoja que pasa de ser un simple juego de palabras a una vivencia profunda. De la misma manera que en un minuto y medio de recorrido del metro Johnny podía meter toda una parcela de recuerdos, en la música podía introducir su vida entera y hasta la totalidad del tiempo. «La melodía es lo único que presenta desde el principio al final una línea continuada con sentido e intención —afirma Schopenhauer—. La obra del genio consiste precisamente en la invención de la melodía de los más profundos secretos de la esencia humana». Por medio del hilo conductor de la música, Cortázar se permitía también manejar el ritmo de su relato como una continuidad que servía de base a todas sus secuencias. Bruno habla del estilo de Johnny como una música metafísica pero concreta que se sitúa en un plano aparentemente desasido donde queda «en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura». El mismo tiempo, sustraído de sus parámetros secuenciales no es más que música, tiempo espiritual, tiempo esencial, realidad pura. Por eso el artista está más capacitado que el científico para aprehender la realidad (y el músico, más que los demás artistas), pues a través de su arte puede fundirse con el mundo, sentirlo directamente como una creación propia. «Pienso melancólicamente que él está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final», advierte Bruno.

En un pasaje, Johnny le señala de pronto un pan sobre el mantel: «El pan está fuera de mí, pero lo toco con los dedos, lo siento, siento que eso es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir realmente que sea otra cosa». Menciona entonces la elasticidad de las cosas que parecen duras y se refiere a ella como una *elasticidad retardada*. Una elasticidad retardada, porque todas las cosas no son más que un freno momentáneo a la continuidad de la que provenimos y a la que vamos a ir a parar, un relieve que se opone pasajeramente al deslizamiento definitivo, al regreso inevitable hacia ese lugar más simple y musical que subyace a todo. «Todo era como una jalea, todo temblaba alrededor, no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros... todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo». Agujeros que se multiplican y agrietan constantemente la realidad, minan todos los sistemas, diluyen las certezas, nos llenan de goteras, hasta que ya no podemos seguir contabilizando las gotas; hasta que ya no podemos contenernos, porque somos de nuevo un chorro intenso que busca alguna salida, sin retrasos ni prórrogas.

Cualquier intento por rellenarlos es al final infructuoso, nos hace ver Johnny. Las rutinas, los roles, las satisfacciones provisionarias, las comodidades sociales y económicas, son «trampas para atrapar ratones... Trampas para que uno se conforme, sabes, para que uno diga que todo está bien». Normalmente la gente huye de ellos o trata de tapanlos a como dé lugar, mientras que Johnny los persigue, los colecciona, los estira, los incorpora a su música, intenta llegar hasta el último de ellos para armar con todos un solo gran agujero, un silencio redondo, una gran puerta por donde entrar de una vez por todas al otro lado. «Toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin», suspira...

Un día, sin saber que era mentira, sin saber que ocurría porque estaba perdido en la música, la puerta se entreabrió un poco, «una nada, una rajita», pero fue como si todo estuviera resuelto, como cuando «en el auto no atrapas ninguna luz roja y todo va dulce como una bola de billar». Durante ese rapto no hubo más que siempre; durante ese rato Johnny fue una continuidad bebiéndose a sí misma.

En un cuento breve e intenso de minuto y medio que parece una continuación de este, Cortázar deja vibrando esta última nota en el aire: «Al llegar al corazón del tiempo no puede ya medirse, y en la infinita rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento, entonces se lo come con aceite, vinagre y sal, y pone otro reloj en el agujero». ■ ■