



EL HORMIGUERO Psicoanálisis ◇ Infancia/s y Adolescencia/s

EL MODO GÓTICO Y LA CRÍTICA A LA RAZÓN MODERNA: EL MONSTRUOSO PERSEGUIDOR DE CORTÁZAR

RODRIGO GUZMÁN CONEJEROS

rguzman@infovia.com.ar

Universidad Nacional del Comahue.

Centro Universitario Regional Zona Atlántica

El Modo Gótico y la Crítica a la razón moderna: el monstruoso perseguidor de Cortazar.

Resumen

En el presente trabajo abordaremos la crítica a la razón moderna que puede leerse en “El perseguidor”, de Julio Cortázar, *nouvelle* publicada en 1959 y que integra el volumen *Las armas secretas*. Para ello, en primer lugar, señalaremos los principios estéticos que guían su escritura, desarrollados por el autor en *Teoría del túnel*, luego estudiaremos la obra a la luz de estos principios y vincularemos este análisis con la categoría de modo gótico, que nos permitirá distinguir los aspectos que relacionan la figura del artista con lo monstruoso. Finalmente, relacionaremos estos aspectos con la crítica a la razón moderna que el autor desarrolla en diferentes ensayos y que vinculan su práctica literaria con la acción política.

Palabras clave: neovanguardias de los sesenta; razón moderna; irracionalismo; heterogeneidad; modo gótico

Reseña Curricular:

Rodrigo Guzmán Conejeros es Profesor en Letras y Especialista en literatura hispanoamericana del siglo XX. Es Profesor Adjunto de Literatura Argentina y Jefe de Trabajos Prácticos de Metodología de las Ciencias Sociales y Humanas en el CURZA, Universidad Nacional del Comahue. Dicta además el Seminario de Periodismo Cultural en la Sede Atlántica, Universidad Nacional de Río Negro. Ha dictado seminarios y cursos y ha integrado diversos proyectos de investigación en los que ha indagado sobre la literatura fantástica argentina desde sus orígenes hasta la actualidad y, en particular, la obra del fundador del género, Eduardo L. Holmberg, y sobre los relatos de viajeros a

la Patagonia entre las décadas de 1970 y 1930, y en especial el *Informe Oficial* de los viajeros científicos de la Campaña del Desierto. Cuenta con publicaciones de artículos en revistas especializadas y en capítulos de libros. Actualmente es co director del Proyecto de Investigación “Las ramificaciones del gótico: el espacio literario rioplatense” (dirigido por la Dra. Adriana Goicochea) e integra el gobierno del Centro de Estudios Literarios (CELI), Departamento de Lengua, literatura y Comunicación (CURZA, Universidad Nacional del Comahue).

The gothic’s mode and the critic to modern reason: Cortázar’s monstrous persecutor.

Abstract

In the present writing, we will approach the critic of modern reason that can be read in “The persecutor”, by Julio Cortázar, a nouvelle published in 1959 that belongs to the volume titled “The secret weapons”. For that purpose, in first place, we’ll point the aesthetical principles that aim his writing, developed by the author in “Theory about the tunnel”, then we’ll study the piece in the light of these principles and link this analysis to the gothic mode’s category, that will allow us to distinguish the aspects that connect the artist’s figure with the monstrosity. At last, we’ll relate these aspects to the critic of modern reason that the author develops in different essays and that links his literary practice to political action.

Key words 70’s neo vanguards; modern reason; irrationalism; gothic mode

EL MODO GÓTICO Y LA CRÍTICA A LA RAZÓN MODERNA: EL MONSTRUOSO PERSEGUIDOR DE CORTÁZAR

En el presente trabajo abordaremos la crítica a la razón moderna que puede leerse en “El perseguidor”, de Julio Cortázar, *nouvelle*¹ publicada en 1959 y que integra el volumen *Las armas secretas*. Para ello, en primer lugar, señalaremos los principios estéticos que guían su escritura, desarrollados por el autor en *Teoría del túnel*, luego estudiaremos la obra a la luz de estos principios y vincularemos este análisis con la categoría de modo gótico, que nos permitirá distinguir los aspectos que relacionan la figura del artista con lo monstruoso. Finalmente, relacionaremos estos aspectos con la crítica a la razón moderna que el autor desarrolla en diferentes ensayos y que vinculan su práctica literaria con la acción política.

Vanguardias y neovanguardias: Cortázar y el surrealismo

La obra de Julio Cortázar implicó la irrupción de un nuevo tipo de literatura neofantástica en el escenario de la narrativa argentina de mediados del siglo XX, dominada por variantes de la representación realista asociadas al compromiso social de signo existencialista –sartreano. Asimismo implica la adscripción del autor al fenómeno de las neovanguardias de los años sesenta, en las que se recuperan los principios estéticos de la vanguardia histórica argentina de los años veinte, en sus dos variantes: la esteticista y la de crítica social. El esteticismo –los grupos vanguardistas ultraísta y de Florida o martinfierrista- hacía hincapié en la experimentación estética como un modo de búsqueda de percepciones distintas de las que sustentan el orden moral y cultural

¹ El término de origen francés *nouvelle* designa a la novela corta, género literario que posee mayor extensión que el cuento pero tiene menor desarrollo de acciones y de personajes que una novela. Al respecto, Cortázar explica que “en Francia, cuando un cuento excede las veinte páginas, toma el nombre de *nouvelle*, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha” (Cortázar: 2011 b), 397).

prevaleciente (el mundo burgués). Por su parte el grupo de Boedo –asociado a la revista *Claridad*- entendía la función de la literatura como un acto de compromiso social, haciendo hincapié en la representación realista de las formas de vida de los sectores populares, al servicio de la consciencia revolucionaria que permitiera la transformación de la sociedad².

En este sentido, las neovanguardias de los sesenta se caracterizan por una relación particular de las artes con la política y ello también implica una nueva concepción de la relación entre el escritor, la obra y el mundo. Es un momento histórico caracterizado por la primacía de la política (en términos de Oscar Terán), es decir que todo hecho estético, teórico o crítico se considera al mismo tiempo como un hecho político, porque la política le otorga sentido a un conjunto de prácticas diversas. Por ello mismo, y siguiendo la vía del compromiso sartreano, la figura del escritor se transforma en equivalente de intelectual; es decir que pone su intelecto y su obra al servicio de una causa social y además participa de manera notable en la esfera pública. El escritor se transforma en un intérprete de lo real y su función es explicar la realidad con el fin de propiciar el cambio revolucionario, en un movimiento simultáneo con una apertura hacia el experimentalismo esteticista que permitiera comprender lo real desde epistemes alejadas del logocentrismo³.

Prefigurando esta síntesis, Julio Cortázar publica en 1947 *Teoría del túnel*, estudio el que establece una genealogía de literatura rebelde (que va de los poetas simbolistas al surrealismo), a la que denomina “poetista”, pero que también, a juicio de Yurkievich⁴, constituye un manifiesto literario en el que el autor define los principios

² Para un desarrollo de las diferencias y coincidencias de los grupos de la vanguardia histórica argentina, véase García Cedro (2006).

³ Para un análisis más detallado y extenso de las neovanguardias de los sesenta, véase Prieto (1983) y De Diego (2001).

⁴ Yurkievich (2011; 8) explica que “Teoría del túnel enuncia el programa novelesco, postula la poética que desde el principio –desde *Divertimento* (1949)- regirá la novelística de Julio Cortázar”.

estéticos de su literatura futura. En este sentido, Cortázar propugna una literatura vinculada con la vida, en tanto la función primordial de la buena literatura debía orientarse hacia el cuestionamiento del modo en que las mujeres y hombres percibimos y concebimos el mundo. Por eso mismo, asienta su estética en dos corrientes irracionistas –el existencialismo y el surrealismo- de las que “se sirve [...] conjugadas para fundar (como el mismo Jean-Paul Sartre lo predica) un nuevo humanismo que procure el pleno ejercicio de todas las facultades y posibilidades humanas” (Yurkievich: 2011, 9).

De esta conjunción surge el fundamento de su estética: lo literario no debía servir a fines recreativos (como la novela burguesa) sino como “tentativa de conquista o de comprensión de lo real” (Yurkievich: 2011, 28) y por eso es también una forma de acción y de conocimiento, que intenta constituirse en una antropología poética o en una poética antropológica, en la que la palabra pudiera cumplir la función de manifestadora de la totalidad del ser humano. Sin embargo, para que la literatura pueda cumplir esta función es necesario que sea capaz de superar la trampa fundamental a la que la somete el sistema literario, y a la que parece estar condenada por su instrumento fundamental, el lenguaje. Por ello, Cortázar postula la necesidad de que la literatura asuma la función del túnel, ejerciendo una acción, que no puede ser sino violenta, sobre los flancos del lenguaje enunciativo, al que define como un “cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad” (Cortázar: 2011 a), 53) por constituir una forma de alineación que no puede dar cuenta de lo verdaderamente humano, pues solo es capaz de referir a sentidos convencionales contruidos por la tradición cultural y literaria. Se trata de demoler “el bastión literario para reconstruirlo restituyendo a la palabra los poderes sojuzgados” (Yurkievich: 2011, 10) y por ello Cortázar entiende que para lograr este cometido es necesario la contaminación de lo narrativo por los modos expresivos y

libertades propias del género lírico; que logran abolir los límites ente lo narrativo y lo poético⁵; es decir, produciendo textos andróginos que están dotados de la doble propiedad o potencia comunicativa: tienen las virtudes tanto de lo narrativo como de lo lírico y a esto el autor lo denomina la novelapoema. Esta amalgama se vincula con la revolución surrealista aunque Cortázar propone más una contaminación que una configuración surrealista⁶.

De esta manera, Cortázar expone la necesidad de escapar del arbitrio del lenguaje enunciativo, que se interpone entre conciencia y mundo, pero para ello es necesario que el escritor ponga “en juego recursos de desvío, agresión, reversión y desbaratamiento” (Yurkievich: 2011, 12) para que sea posible captar lo que el lenguaje enunciativo nunca podrá, “lo experiencial *in extenso* vivido como turbamulta, [es decir,] como descolocación del hombre en un mundo” (Yurkievich: 2011, 13) desquiciado, ante el cual sólo queda la actitud ética de “un cuestionamiento radical” (Yurkievich: 2011, 10). Al respecto, Calabrese explica que el fantástico cortazariano implica una poética antropológica porque intenta trascender lo estético para abarcar las posibilidades plenas del hombre al “intentar una escritura que Breton aceptaría como una gran transparente, es decir una ventana o grieta por la que puede atisbarse un mundo mucho

⁵ Al respecto, Cortázar entiende que lo poético cumple una función antropológica pues “la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente” (Cortázar: 2011 a), 77). Y que, frente a la literatura sustentada en el lenguaje enunciativo, “el escritor rebelde da el paso definitivo, y el reclamo de un lenguaje solamente poético prueba que su mundo novelesco es ya sólo poesía, un mundo donde se continúa relatando [...] y se cumplen accidentes, destinos y situaciones complejísimas, pero todo dentro de una visión poética que comporta, natural y necesariamente, *el lenguaje que es la situación*. Y así esta novela en la que lo enunciativo lógico se ve reemplazado por lo enunciativo poético, en la que la síntesis estética de una situación con dos usos del lenguaje resulta superada por el hecho poético libre de mecanismos dialécticos, se ofrece como una imagen continua” (Cortázar: 2011 a), 75-76).

⁶ Como explica Calabrese, la relación de la estética cortazariana con el surrealismo es paradójal porque se orienta a la búsqueda de la súper realidad no atada a los límites racionales pero no implica la adhesión del escritor al método fundamental de esta corriente; la escritura automática, que permite el fluir de los saberes no sabidos del inconsciente. Paradójalmente, en cambio, el autor orienta su escritura a la búsqueda de la palabra inocente –y que implica una “concepción vitalista, transgresora y neorromántica (en el sentido de irracionalista) sobre lo que es escribir” (Calabrese 2009: 130)- pero para ello apela a la rigurosidad de la trama, de filiación borgeana, que implica una organización planificada y racional de los hechos narrados, con el objetivo de provocar la fe espontánea del lector en la palabra del narrador y, por lo tanto, se sostenga la verosimilitud del relato. Este uso instrumental de la razón, sin embargo, se orienta a desestabilizar los sentidos asentados por la racionalidad.

más amplio que lo llamado ‘realidad’ según el presupuesto consenso sustentado en la cosmovisión burguesa o en el sentido común” (Calabrese: 2009, 134); propósito que logra con un lenguaje que pugna por excederse a sí mismo, “al incursionar más allá de la frontera que señala la indecibilidad de lo real” (Calabrese: 2009, 141). Esto tiene que ver con proponer una episteme (una forma de conocimiento) que pueda socavar los sentidos aceptados para filtrar lo excepcional y lo desconocido del mundo apelando a lo que Freud denomina lo siniestro; es decir, aquello conocido que se transforma “sutil pero radicalmente” y ello importa consecuencias epistémicas pues “si esa leve modificación de lo cotidiano y sobradamente conocido anuncia la presencia de lo inquietante, quiere decir que un mero resquicio por donde penetre lo inexplicable tiene el poder de conmover todo el sustento de nuestra percepción de lo real” (Calabrese: 2009, 134- 5).

En definitiva, la poética cortazariana implica un vínculo axial con el surrealismo, en tanto asume la aspiración irracionalista de alcanzar una realidad verdadera y auténtica, que revele el carácter ingenuo de la representación mediada por la razón; una súper realidad que el artista puede alcanzar a vislumbrar en la práctica concreta de su arte desvinculado de las sujeciones racionales y que Calabrese vincula con la noción de Grandes transparentes, de Breton. Los grandes transparentes es una noción que se vincula con la posibilidad de la apertura de grietas que permitan vislumbrar paisajes utópicos pero Breton también señala la posibilidad de que se trate de seres que están presentes en el orden de lo real pero que son imperceptibles a los ojos de los seres humanos por su transparencia esencial⁷. Ello hace que su percepción esté vedada por el

⁷ Respecto de los grandes transparentes, André Breton explica: “El hombre quizás no sea el centro, el punto de mira del universo. Se puede llegar a pensar que existen por encima de él, en la escala animal, seres cuya conducta resulta tan extraña para el hombre como la suya puede serlo para la efímera o la ballena. Nada se opone forzosamente a que estos seres escapen por completo a su sistema de referencia sensorial, gracias a un camouflage del tipo que se quiera, pero que la teoría de la forma y el estudio de los animales miméticos hacen perfectamente plausible. [...] No sería imposible —en el curso de una vasta obra que debería estar presidida permanentemente por la inducción más osada— aproximar hasta hacerlas

sentido común, y de un lenguaje enunciativo que es su expresión manifiesta, que se interpone entre la conciencia del ser humano y el mundo. De esta manera, el padre del surrealismo expone la existencia de un orden de lo real que no puede ser percibido por la alienación general de la especie humana, sometida a la dictadura de la percepción automática. Por ello, Calabrese (2009, 132) entiende que el surrealismo “es, más que un movimiento poético, una cosmovisión, un impulso utópico por expandir nuestra posible –limitada- captación del misterio del universo”.

El artista y la excepcionalidad:

En relación con lo anteriormente señalado, “El perseguidor” constituye un ejemplo cabal de la estética cortazariana, en tanto se centra en la figura de un saxofonista genial, Johnny Carter, capaz de lograr la excelencia en la interpretación del jazz, reconocida unánimemente por colegas y críticos especializados⁸, pero que, al mismo tiempo, se comporta o habla en términos que el resto de los personajes entiende como desvaríos delirantes provocados por las drogas que consumía o por un estado mental alterado, del que daría cuenta su internación en diferentes hospitales psiquiátricos durante su vida. Sin embargo, el narrador personaje, Bruno, un crítico de jazz dedicado a su figura y su producción, que además es su amigo, muestra ambivalencia frente a este juicio pues si bien acepta por momentos esa interpretación, al mismo tiempo le adjudica la posibilidad de que tenga un contacto con lo real que ni el

verosímiles la estructura y la constitución de tales seres hipotéticos, que se nos manifiestan oscuramente cuando sentimos miedo o nos domina el sentimiento del azar” (Breton:2012, 174-5).

⁸ La genialidad de Johnny es reconocida por todos los personajes y en especial por Bruno, quien le adjudica un carácter excepcional respecto de otros músicos, al punto de que afirmaba en sus textos críticos que había transformado el estilo del jazz de la posguerra (Cortázar: 2000, 79), elaborando “un lenguaje que él y otros músicos están llevando hoy a sus últimas posibilidades. Este jazz desecha todo erotismo fácil [...] 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: 2000, 85). Se trata, por lo tanto, de un artista que abre nuevos caminos estéticos y que el crítico vincula con estéticas vanguardistas no miméticas, que exploraron nuevas relaciones entre mundo y representación.

crítico ni ninguna otra persona normal podría tener, por estar sujetos a los principios racionalistas y convencionales.

Al respecto, entendemos que la experiencia vital y artística de Johnny, que constituye el motivo central del relato, permite la posibilidad de expresión del carácter heterogéneo, múltiple y desenfrenado de lo real; en tanto le permite abrir una puerta a lo desconocido e incomprensible para la mentalidad racionalista y convencional al evidenciar la posibilidad del acceso a otra dimensión de lo real, a través de la experiencia estética, tal como el personaje explica a Bruno:

Te estaba diciendo que cuando empecé a tocar de chico me di cuenta de que el tiempo cambiaba. Esto se lo conté una vez a Jim y me dijo que todo el mundo se siente lo mismo, y que cuando uno se abstrae... Dijo así, cuando uno se abstrae. Pero no, yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. Es como en un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno, y la ciudad se quedó ahí abajo, y tú estás terminando la frase que habías empezado al entrar, y entre las primeras palabras y las últimas hay cincuenta y dos pisos. Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo, si te lo puedo decir así (Cortázar: 2000, 72).

De esta manera, la experiencia artística rompe los sintagmas que organizan al mundo: entre ellos, los fundamentales –kantianos- de tiempo y espacio. Sobre el particular, Peris Blanes (2011) explica que

el acto de tocar el saxo parecía situarle en un espacio de indeterminación temporal en el que convivían diferentes estratos o niveles temporales. Las frases “Esto ya lo toqué mañana” y “Esto lo estoy tocando mañana”, auténtico leitmotiv del relato, hacían convivir en la misma oración el presente, el pasado y el futuro, cifrando en ellas la vivencia de un tiempo fluctuante y distinto al cronológico, incapaz de integrarse en las categorías convencionales de ordenación de la temporalidad (Peris Blanes: 2011, 82).

Esta “concepción elástica y relativista del tiempo” (Peris Blanes: 2011; 83) revela una posibilidad de percepción de lo real que no se asienta ni en la razón ni en la convencionalidad sino en el puro fluir de la vitalidad y la intuición del artista y de este modo, por intermedio de la vía irracionalista, desenmascara el carácter convencional de la representación de lo real sustentada en la razón, proponiendo una lógica que le permite hacer preguntas incongruentes y siniestras: “¿cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?” (Cortázar: 2000; 76).

Por otro lado, la otra coordenada kantiana, el espacio, también es percibida de una manera divergente a la convencional y en este sentido, Johnny vive episodios en los que se traslada instantáneamente a un espacio siniestro, moldeado por la iconografía gótica⁹ que constituye un “otro lado” (Cortázar: 2000, 81) de la realidad. Pero además enfatiza que se trata de una experiencia auténtica y no debida a una pesadilla:

⁹ Al respecto, Lovecraft explica (citado en Goicochea: 2016, 18) que el gótico se caracteriza por un repertorio de escenarios, personajes y situaciones vinculados con lo sobrenatural y que tienden a causar horror y terror en personajes y lectores: un castillo gótico de tenebrosa antigüedad, sus vastas dimensiones y sus oscuros recovecos, sus salones desiertos sus húmedos pasillos, sus catacumbas recónditas y espeluznantes y toda una galería de espectros y sombras amenazantes, formando un núcleo de suspenso y ansiedad demoníaca”.

Campos llenos de urnas, Bruno. Montones de urnas invisibles, enterradas en un campo inmenso. Yo andaba por ahí y de cuando en cuando tropezaba con algo. Tú dirás que lo he soñado, eh. Era así, fíjate: de cuando en cuando tropezaba con una urna, hasta darme cuenta de que todo el campo estaba lleno de urnas, que había miles y miles, y que dentro de cada urna estaban las cenizas de un muerto. Entonces me acuerdo que me agaché y me puse a cavar con las uñas hasta que una de las urnas quedó a la vista. Sí, me acuerdo. Me acuerdo que pensé: "Esta va a estar vacía porque es la que me toca a mí." Pero no, estaba llena de un polvo gris como sé muy bien que estaban las otras aunque no las había visto. Entonces... entonces fue cuando empezamos a grabar *Amorous*, me parece (Cortázar: 2000, 88-9).

De esta manera, Johnny expresa un modo distinto de percepción de lo real que no está atado a los convencionalismos que producen la certidumbre de los juicios acerca del mundo y que, por el contrario, develan que estos implican una forma de alienación respecto de los modos heterogéneos y auténticos que puede provocar el acercamiento a lo real. Al respecto, el personaje refiere a Bruno su opinión sobre los psiquiatras que lo atendieron durante su internación en un manicomio:

Bruno, ese tipo y todos los otros tipos de Camarillo estaban convencidos. ¿De qué, quieres saber? No sé, te juro, pero estaban convencidos. De lo que eran, supongo, de lo que valían, de su diploma. No, no es eso. Algunos eran modestos y no se creían

infalibles. Pero hasta el más modesto se sentía seguro. Eso era lo que me crispaba, Bruno, que se sintieran seguros. Seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo... Pero ellos eran la ciencia americana, ¿comprendes, Bruno? El guardapolvo los protegía de los agujeros; no veían nada, aceptaban lo ya visto por otros, se imaginaban que estaban viendo [...]

Lo que pasa es que se creen sabios –dice de golpe-. Se creen sabios porque han juntado un montón de libros y se los han comido (Cortázar: 2000, 89-90).

En este pasaje el personaje devela órdenes de realidad divergentes pues explica que, en rigor, los médicos solo creían ver ya que terminaban viendo lo que otros (la autoridad) les decía que era la realidad, lo que termina configurando una forma de alienación sustentada en la convencionalidad; en tanto sistema proposicional que reduce los fenómenos a índices explicables y mensurables por la razón. Por el contrario, Johnny expresa que “en realidad las cosas verdaderamente difíciles son otras tan distintas, todo lo que la gente cree poder hacer a cada momento. Mirar, por ejemplo, o comprender a un perro o a un gato. Esas son las dificultades, las grandes dificultades” (Cortázar: 2000, 90). De esta manera, revela un orden de percepción distinto al racional y convencionalizado en tanto “todo lo que la gente cree poder hacer a cada momento”

es ejemplo de la ilusión alienante que el ser humano moderno sufre por la imposición de modos preestablecidos y aceptados socialmente para codificar y decodificar la experiencia y percepción de y sobre el mundo y, al respecto, el personaje explica que el lenguaje constituye el mayor obstáculo para esa percepción distinta, al enmascarar y falsear los sentidos emergentes, interponiéndose entre la conciencia del hombre y el mundo:

Apenas has sentido ya viene lo otro, vienen las palabras... No, no son las palabras, son lo que está en las palabras, esa especie de cola de pegar, esa baba. Y la baba viene y te tapa, y te convence de que el del espejo eres tú. Claro, pero cómo no darse cuenta. Pero si soy yo, con mi pelo, esta cicatriz. Y la gente no se da cuenta de que lo único que aceptan es la baba, y por eso les parece tan fácil mirarse al espejo (Cortázar: 2000, 90).

Al respecto, este pasaje se vincula con la exploración estética que Cortázar desarrolla en Teoría del túnel –reseñada en el comienzo de este trabajo– en tanto expone la alienación inherente en el sentido socialmente aceptado que porta el lenguaje. Asimismo, ello se vincula con la desconfianza ante los sentidos heredados por la tradición y reproducidos por los medios de comunicación y la cultura oficial que reproduce el estado a través del sistema educativo.

En la *nouvelle* la concepción convencionalizada de la percepción de lo real está representada por Bruno quien, a pesar de ello, no puede reducir la percepción de Johnny a los efectos de las drogas que consumía o a su supuesto desvarío mental, pues explícitamente señala que adivina en sus sorprendentes declaraciones la posibilidad de un acceso a lo real que el sujeto racional, él mismo, no podrá alcanzar por estar sujeto a

los principios racionales y convencionales. Asimismo, esa posibilidad provoca una respuesta emocional en el crítico, profundamente ambigua, pues se maravilla con la eventualidad de una experiencia que es incomprensible para sus modelos racionales de interpretación de lo real pero al mismo tiempo tiene clara conciencia de que ellos representan la amenaza a su estabilidad en el mundo:

Sonrío lo mejor que puedo, comprendiendo vagamente que tiene razón, pero que lo que él sospecha y lo que yo presiento de su sospecha se va a borrar como siempre apenas esté en la calle y me meta en mi vida de todos los días. En ese momento estoy seguro de que Johnny dice algo que no nace solamente de que está medio loco, de que la realidad se le escapa y le deja en cambio una especie de parodia que él convierte en una esperanza. Todo lo que Johnny me dice en momentos así [...] no se puede escuchar prometiéndose volver a pensarlo más tarde. Apenas se está en la calle, apenas es el recuerdo y no Johnny quien repite las palabras, todo se vuelve un fantaseo de la marihuana, un manotear monótono [...] y después de la maravilla nace la irritación, y a mí por lo menos me pasa que siento como si Johnny me hubiera estado tomando el pelo. Pero esto ocurre siempre al otro día, no cuando Johnny me lo está diciendo, porque entonces siento que hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse, o más bien como si fuera necesario quebrar alguna cosa, quebrarla de arriba abajo como un tronco metiéndole una cuña y martillando hasta el final. Y Johnny ya no tiene fuerzas para martillar

nada, y yo ni siquiera sé qué martillo haría falta para meter una cuña que tampoco me imagino (Cortázar: 2000, 76-7).

De esta manera, el crítico revela el cinismo del sujeto racional que ha sido capaz de vislumbrar el acceso a una realidad otra, no ingenua, como impera en el sentido común pero que, sin embargo, prefiere negarlo y reducir a Johnny a un pobre loco porque la consecuencia de admitir la verosimilitud de esta percepción es la necesaria desestabilización de su mundo y de su lugar en éste. Bruno, en este sentido, es expresión notoria del cinismo burgués, que supedita su conciencia a la conquista de objetivos utilitarios y utiliza su razón con fines instrumentales, desdeñando verdades que intuye como auténticas¹⁰ pero que son de hecho peligrosas para el mantenimiento de un *statu quo* que lo ubica en una posición prestigiosa en el campo intelectual¹¹ y en el sistema capitalista¹². En este sentido, el crítico sabe que no logra comprender e interpretar la experiencia artística de Johnny pero prefiere construir un remedo de análisis que dejará satisfechos a sus lectores y le otorgará dinero y prestigio pero con clara conciencia de que no representa lo verdaderamente singular del saxofonista; pues ello termina siendo incomprensible para el crítico, atado como está a los modos convencionalizados de percepción de lo real que estaban sustentados en la razón. De esta manera, prefiere encontrar en su estética referencias a sistemas compositivos convenientemente sistematizados y homogeneizados por el campo crítico acerca del jazz, al que Bruno pertenecía con una posición preeminente, y con ello se niega a

¹⁰ “He entrado en un café para beber un coñac y lavarme la boca, quizá también la memoria que insiste e insiste en las palabras de Johnny, sus cuentos, su manera de ver lo que yo no veo y en el fondo no quiero ver” (Cortázar: 2000, 78).

¹¹ “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) (Cortázar: 2000, 91).

¹² En este sentido, explica sobre la biografía del saxofonista de su autoría que “la edición en inglés acaba de aparecer y se vende como la coca-cola” (Cortázar: 2000, 94).

develar la existencia de experiencias vitales y artísticas heterogéneas e irreductibles al análisis racional. Al respecto, Peris Blanes explica que

El relato se servía de esa dicotomía para subrayar la oposición entre dos concepciones de la realidad que atravesaba, desde diferentes ángulos, todo el texto. La de Bruno, racionalizada y esquematizada, se reducía a una experiencia de lo visible y lo mensurable, solidaria de una moralidad estrecha y puritana y de una concepción mercantil de las relaciones humanas y de la creación artística. La de Johnny, sin embargo, se abría hacia lo pulsional y enfatizaba todos aquellos elementos que escapaban a la racionalidad técnica: cambiante, heterogénea e inestable, incorporaba y exploraba dimensiones de la existencia que, sencillamente, Bruno nunca iba a experimentar (Peris Blanes: 2011, 83-4).

El monstruoso perseguidor:

El carácter heterogéneo de lo real que la experiencia del saxofonista devela permite la vinculación del relato con el modo gótico¹³, en tanto el narrador apela a la figura de lo monstruoso para constituir al personaje y ello explica por qué las racionalizaciones del crítico no logran acallar la respuesta emocional ambigua que le provoca Johnny, mezcla de admiración y rechazo. De este modo, durante la narración el

¹³ Como explica Goicochea (2016: 28-29), la noción de modo genérico (Fowler) se vincula con la de género literario pero mientras ésta implica la apelación “a ciertas constantes como, por ejemplo, la forma externa o la extensión [...], los modos involucran una más alusiva y genérica, una idea que invita a la exploración. [...] El modo nunca significa una forma externa, sino que siempre tiene un repertorio incompleto, tan solo implica una selección en la que la estructura externa se halla ausente. Es decir que un modo se anuncia mediante diversas señales: un motivo característico, una fórmula, una proporción o cualidad retórica. Luego los modos no coinciden con un género determinado, sino que pueden atravesar o estar presentes en diferentes géneros.

Es justamente esta distinción entre género y modo la que le permite [a Fowler] sostener la existencia de un modo gótico, y toma como referencia a las novelas góticas (The Old English Baron) las que encierran un modo gótico que las supera y se aplica a distintas clases como las aventuras marítimas, la novela psicológica, la novela del crimen, los subgéneros de ciencia ficción”.

personaje manifiesta que “tocaba como un dios” (Cortázar: 2000, 68) o que era “genial” (Cortázar: 2000, 72) pero también que le tenía “un poco de miedo” (Cortázar: 2000, 77) o que en ocasiones le provocaba un “asco infinito” (Cortázar: 2000, 77). En tal sentido, la evaluación que Bruno hace de Johnny permite vincular la respuesta emocional del crítico con la que genera el monstruo en la novela gótica, que combina atracción y rechazo en personajes y lectores en tanto, como señala Rodríguez Pérsico, “el monstruo repugna y atrae al mismo tiempo” (Rodríguez Pérsico: 2014, 293).

La remanencia del gótico puede apreciarse en “una retórica del exceso [que] se representa en la explosión de lo emocional y del miedo” (Amícola: 2003, 29), como oposición al espíritu ilustrado, función que la novela gótica cumplió desde sus orígenes en el siglo XVIII. Al respecto, este género, “al no permitir certezas racionales” (Amícola: 2003, 28) provoca “efectos emocionales ambiguos y ambivalentes” (Booting 1996) en personajes y lectores, que son expresión de los aspectos irracionales del hombre, de sus emociones y de su instinto, que la Ilustración consideraba rémoras culturales a remover. De esta manera, el gótico es la expresión de esas fuerzas propiamente humanas que manifiestan su oposición al Iluminismo a través de una estética que se ubica en relación tensionada con la medida, equilibrio y proporcionalidad del racionalismo.

Finalmente, el carácter ambiguo que Bruno le adjudica al modo de percepción y a las experiencias de transporte al “otro lado” (Cortázar 2000, 81) del artista permite estudiar al personaje en su vinculación con la figura del monstruo, en tanto es manifestación ostentosa de la existencia de leyes que gobiernan el mundo, que divergen de las aceptadas por la perspectiva racionalista y convencional. En este sentido, Rodríguez Pérsico explica:

Jean Luc Nancy recuerda la etimología de la palabra *monstrum*: un signo prodigioso que advierte sobre una amenaza de los dioses (*moneo, monestrum*). La imagen es de naturaleza mostrativa, en el sentido de ostensión. En ella, la manifestación no es apariencia sino exhibición. (Rodríguez Pérsico, 2014: 292)

Esta “naturaleza mostrativa” se vincula con el título de la obra, pues Bruno enfatiza que Johnny no es un perseguido –como el resto de los personajes cree- sino un perseguidor y que su búsqueda estética también implica la persecución de todos ya que muestra ostentosamente su carácter de signo portentoso y extraordinario; es decir, monstruoso:

El artista que hay en él va a ponerse frenético de rabia cada vez que oiga ese remedo de su deseo, de todo lo que quiso decir mientras luchaba, tambaleándose, escapándosele la saliva de la boca junto con la música, más que nunca solo frente a lo que persigue, a lo que se le huye mientras más lo persigue. Es curioso, ha sido necesario escuchar esto, aunque ya todo convergía a esto, a *Amorous*, para que yo me diera cuenta de que Johnny no es una víctima, no es un perseguido como lo cree todo el mundo, como yo mismo lo he dado a entender en mi biografía [...]. Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en *Amorous*, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny

y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras de un tigre que duerme. Y me veo precisado a decir que en el fondo Amorous me ha dado ganas de vomitar, como si eso pudiera librarme de él, de todo lo que en él corre contra mí y contra todos, esa masa negra informe sin manos y sin pies, ese chimpancé enloquecido que me pasa los dedos por la cara y me sonrío enternecido (Cortázar: 2000, 93- 4).

Así, el artista se ha transformado en “esa masa negra informe sin manos y sin pies” que lo persigue, provocando miedo e inestabilidad en el crítico. En relación con lo anterior, Amícola (2003: 51) explica que los personajes del gótico son perseguidos “por fuerzas desproporcionadamente ilógicas y fuera del dominio de los personajes”. Pero ¿de qué manera persigue Johnny? Su persecución reside en lo ostentoso de su existencia misma y de su discurso, opuesto al lenguaje enunciativo, que exhibe la existencia de un orden de realidad distinto y que Cortázar había delimitado en su definición de la literatura poetista, vinculándolo con el surrealismo. En este sentido, el escritor repite el gesto de Frankenstein pues, como expresa Amícola:

Mary Shelley no ha dudado en hacer escuchar la voz del Otro, aunque ese otro estuviera condenado de antemano a ser monstruoso y su discurso fuera terriblemente desarticulador de los principios de la razón moderna y postmoderna. (2003: 68)

Por lo expuesto, puede entenderse que lo monstruoso de Johnny no se expresa en una acción explícita pues el personaje no persigue a su víctima a la manera del gótico

clásico, como ocurría en Frankenstein o Drácula, donde el monstruo supone una amenaza a la integridad física y/ o espiritual de la víctima. Johnny es otro tipo de monstruo, uno mucho más siniestro, pues su experiencia estética permite la apertura de un pasaje entre este lado (“nuestro” mundo) y “el otro lado”, produciendo alteraciones temporales y espaciales propias del género gótico, y ello permite entender que la naturaleza de su persecución reside en la ostensión de su carácter extraordinario; en tanto signo prodigioso de la existencia de un orden de realidad distinto al convencional, al que puede accederse por vía irracionalista.

La crítica al racionalismo y la apertura a lo político:

Lo desarrollado hasta el momento nos permite afirmar que “El perseguidor” es solidario de la actitud de Cortázar sobre el irracionalismo, que el autor desarrolla en diversos ensayos en los que cuestiona la pretensión occidental de considerar lo racional como “lo humano por excelencia” (Cortázar: 2011 b), 203) pues denuncia que “el signo de la razón guiaba hasta ahora a Occidente; ¿pero a dónde lo ha llevado?” (Cortázar: 2011 b), 210) en tanto

las persecuciones, las reacciones más abominables, las estructuras de la esclavitud, la servidumbre y el envilecimiento, los desbordes raciales, fabricación despótica de imperios, todo lo que cabe agrupar en el lado en sombras del proceso histórico, se cumple conforme a una ejecución por lo menos tan racional y sistemática como los procesos de signo positivo (Cortázar: 2011 b, 206).

Por ello, considera que “la irracionalidad no ha sido jamás peligrosa” (Cortázar: 2011 b), 206) y que sus manifestaciones artísticas y filosóficas –en particular, el

surrealismo y el existencialismo¹⁴- procuran rescatar a occidente “de un trágico desequilibrio en la fundamentación metafísica de su historia, dando a lo irracional su puesto necesario en una humanidad desconcertada por el estrepitoso fracaso del ‘progreso’ según la razón” (Cortázar: 2011 b, 213).

De esta posición irracionalista surge la justificación de su poética, que se expresa en *Teoría del túnel*, ensayo en la que la estética estuviera subordinada a la manifestación de la totalidad de lo humano, y propone realizar esta misión a través de una intersección de existencialismo y surrealismo, lo cual permitiría alcanzar la aspiración irracionalista de entrever una realidad verdadera y auténtica.

En este sentido, podemos afirmar que en “El perseguidor” se expresa una crítica a la razón moderna al permitir la posibilidad de manifestación del carácter heterogéneo, múltiple y desenfrenado de lo real; en contradicción con la visión homogeneizadora y convencional de la realidad, propia de la racionalidad occidental; proponiendo, en cambio, una perspectiva relativista acerca del mundo, en tanto surge de la posibilidad de apertura a nuevas formas de codificación de lo real que no son resultado de operaciones intelectuales sino producto de la vía irracionalista, que Cortázar rescata como eficaz intento de cuestionamiento del orden burgués del mundo.

Asimismo, el carácter heterogéneo de la experiencia artística del saxofonista permite su vinculación con el modo gótico, en tanto el narrador apela a la figura de lo monstruoso para constituirlo, pero además porque la experiencia estética permite la apertura de un pasaje entre este lado (*nuestro mundo*) y *el otro lado*, produciendo alteraciones temporoespaciales propias del género gótico que son sintomáticos del

¹⁴ En este sentido Peris Blanes (2011, 81) explica que “el existencialismo problematizó la noción misma de la realidad vinculándola al sujeto que la experimentaba (Nuestros años sesenta 15-25). De un modo similar, la obra de Cortázar abrió una línea de fuga hacia lo político a través de un cuestionamiento de la experiencia convencional de la realidad que tenía, en más de un sentido, mucho de existencialista directamente vinculado con una experiencia determinada de la realidad que podríamos denominar, a falta de un adjetivo más preciso, como multidimensional. La búsqueda de nuevas formas de expresión era, pues, solidaria de la búsqueda de nuevas formas de habitar una realidad multiforme y desautomatizada”.

contacto de mundos. De esta manera, Cortázar plantea la necesidad de iluminar los distintos mundos u órdenes de la vida que coexisten en el mundo *normal* y con ello postula la necesidad del reconocimiento de nuevos modos de ser y estar en el mundo que pueden superar la convencionalidad racionalista.

Finalmente, “El perseguidor” también permite pensar en el modo en que la literatura se pone al servicio de la causa de transformación social revolucionaria, a la que el autor adhiere públicamente desde la Revolución Cubana. En este sentido, la crítica a la racionalidad moderna encarnada en el personaje de Bruno se vincula con la dominación hegemónica de la sociedad industrial capitalista, que implanta modos de percepción de lo real de naturaleza esencialmente alienante que enmascaran y falsean los sentidos emergentes, interponiéndose entre la conciencia del hombre y el mundo.

En este sentido, la manifestación de lo heterogéneo que Jhonny encarna se vincula con la posibilidad de la acción política, pues supone otra manera de ser y estar en el mundo, al liberarse de los sentidos establecidos que condenan la diversidad a índices mensurables por el sistema social y económico. Respecto de lo anterior, George Bataille distingue dos partes en la sociedad: la homogénea y la heterogénea y entiende que la primera sostiene el sistema productivo, basado en la propiedad de los medios de producción por parte de la burguesía, mientras lo heterogéneo no puede reducirse a una utilidad para dicho sistema. La homogeneidad social se sostiene en el principio de la “conmensurabilidad de los elementos y conciencia de dicha conmensurabilidad” (Bataille: 2003, 138), en tanto todo elemento debe ser útil para el sistema productivo y por eso su faz intelectual más acabada son las ciencias y las técnicas, ya que “las leyes fundadas por las ciencias establecen relaciones de identidad entre los diferentes elementos de un mundo elaborado y mensurable” (Bataille: 2003, 138).

Lo homogéneo es reductible, pues, a lo mensurable y puede traducirse en términos de dinero o de índices abstractos (racionalizables). Lo heterogéneo, por el contrario, representa “una naturaleza no reducida, no sometida” (Bataille: 2003, 140); en tanto “se trata de elementos imposibles de asimilar” (Bataille: 2003, 143) y que Bataille relaciona con las “formas inconscientes”, descritas por el psicoanálisis las que, en sí mismas, serían “aspectos de lo heterogéneo” (Bataille: 2003, 144- 5). En este sentido, lo heterogéneo guarda una vinculación con lo religioso, en tanto “fuerza desconocida y peligrosa” (Bataille: 2003, 146) y con “el conjunto de los resultados del gasto improductivo [...] vale decir, todo aquello que la sociedad homogénea rechaza como desecho o como valor superior trascendente”: la degradación, individuos o palabras que tienen “un valor erótico sugestivo”, las clases aristocráticas y miserables y los individuos que “violentan la norma (locos, agitadores, poetas, etc)” (Bataille: 2003, 147).

Lo propio de lo heterogéneo es que provoca en personas y multitudes “reacciones afectivas de intensidad variable” que pueden fluctuar entre la “atracción” y la “repulsión” (Bataille: 2003, 147) y por ello mismo, en el terreno de lo político, se expresa tanto en el fascismo¹⁵ como en la subversión “de las clases oprimidas [en] lucha contra las formas soberanas” (Bataille: 2003, 176). De esta manera, la exposición del carácter anormal de Johnny expresa la posibilidad de manifestación de lo heterogéneo y,

¹⁵ El título del artículo de Bataille en el que realiza estas consideraciones sobre lo heterogéneo se denomina “La estructura psicológica del fascismo” y se centra en explicar cómo el líder fascista concentra en su persona los atributos vinculados con lo religioso (en la forma de un trascendentalismo ligado a la nación y la raza), el poder regio, la aristocracia guerrera y las clases miserables; articulados mediante formas de violencia que el líder ejerce como manifestación de la unión indisoluble entre individuo excepcional (el líder), estado y multitud; en tanto cada uno de los que conforman la masa se entiende como parte de una totalidad trascendente en la que el accionar del líder y del individuo que forma parte de este accionar (por ejemplo, participando como soldado en guerras de expansión territorial) son indisolubles, lo cual lleva a la obediencia y a la fe absoluta por parte del integrante de la multitud, por lo que se transforma en conductor (tal fue el apelativo de Hitler y Mussolini: *Führer* y *Duce*). Sin embargo, Bataille enfatiza que la configuración heterogénea del fascismo tiende a una “reunión de clases” (Bataille: 2003, 170), lo cual lo diferencia del poder regio, pero que la soberanía estatal (indisoluble del conductor) se orienta a sustentar la parte homogénea de la sociedad (el capitalismo y la burguesía) al movilizar la “región heterogénea” de la sociedad; es decir, “las clases miserables y oprimidas” (Bataille: 2003, 175), hacia fines que anulan la capacidad de transformación revolucionaria de signo socialista.

con ello, de la superación del automatismo perceptivo que es el procedimiento fundamental por el cual se establecen los sentidos en la sociedad occidental. De este modo, el carácter monstruoso de la experiencia estética que el personaje alcanza abre “una línea de fuga hacia lo político a través de un cuestionamiento de la experiencia convencional de la realidad [...] directamente vinculado con una experiencia determinada de la realidad que podríamos denominar, a falta de un adjetivo más preciso, como multidimensional” (Peris Blanes, 2011: 81). Así, “El perseguidor” constituye la conjunción entre vanguardismo estético y vanguardismo político, que la neovanguardia de los sesenta postuló como vía hacia la transformación revolucionaria de lo social, criticando lo que es más propio de la burguesía, la racionalidad y la convencionalidad, al mostrar el carácter complejo y diverso de lo humano. De este modo, la literatura asume también una función epistémica, en concordancia con la propuesta de Cortázar, para quien la obra de arte debía estar ligada a la vida y asumir una crítica radical ante los sentidos sociales ligados al poder que impiden a hombres y mujeres un acceso directo con lo real.

Referencia:

Amícola, J (2003) *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación.*

Rosario: Beatriz Viterbo.

Bataille, G (2003) *La conjuración sagrada. Ensayos 1929- 1939.* Buenos Aires:

Adriana Hidalgo editora.

Botting, F. (1996) “Introducción”. *Gothic.* London: Routledge.. Traducción especial de

Elina Montes. Consulta en línea en

<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/gotico.p>

df

Breton, A (2012) *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Editorial Argonauta.

Calabrese, E (2009) “La transparencia del mundo o el fantástico cortazariano”, *Lugar*

común. Lecturas críticas de literatura argentina, Mar del Plata: EUEDEM.

Cortázar, J (2000) *Las armas secretas*, Barcelona: Editorial Sol 90.

Cortázar, J (2011) *Obra crítica I*, Buenos Aires: Alfaguara.

Cortázar, J (2011) *Obra crítica II*, Buenos Aires: Alfaguara.

De Diego, J (2001) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores*

en Argentina (1976-1986), La Plata: Al Margen.

García Cedro, G (2006) “Prólogo: Boedo y Florida: su inserción en el proceso literario

porteño”, García Cedro, Gabriela (antóloga) *Boedo y Florida. Una antología*

crítica, Buenos Aires: Losada.

Peris Blanes, J (2011) “El perseguidor, de Cortázar, entre la figuración de la vanguardia

y la emergencia de una nueva subjetividad”, *Revista de Crítica Literaria*

Latinoamericana, Año XXXVII, No 74. Lima-Boston, 2do semestre de 2011,

pp. 71-92.

Prieto, A (1983) “Los años sesenta”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, núm. 125, octubre-diciembre 1983.

Rodríguez Pérsico, A (2014) “Literaturas heterogéneas. El malentendido de Elías Castelnuovo”. *El taco en la brea # 1 Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias –CEDINTEL– FHUC / UNL*, pp. 288- 300.

Yurkievich, S (2011) “Un encuentro del hombre con su reino”, en Cortázar, Julio (2011) *Obra crítica I*, Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, pp. 13- 29.