

RELATIVISMO ESPACIO-TEMPORAL EN «EL PERSEGUIDOR», DE JULIO CORTAZAR

Las flores son las miradas de los que han muerto.

Galdós

Parece conveniente, de cara a estas breves consideraciones, arrancar teniendo en cuenta la opinión de Andrés Amorós, a propósito de los cuentos de Cortázar, y que se basa en la calificación de «juegos de ingenio, prodigiosas arquitecturas mentales, viajes de la imaginación», pero todo ello inmerso dentro de la realidad diaria y habitual del hombre, aquí representada por la que vive y padece el músico de jazz Johnny Carter. Podríamos, pues, decir que Cortázar es un escritor comprometido, pero con todo lo que huele o suene a vivencias humanas.

Johnny es un drogadicto que, continuamente, efectúa excentricidades tendentes a su ingreso en sanatorios u hospitales psiquiátricos, hasta que muera finalmente en uno de ellos, tras su regreso a Nueva York, acompañado de la marquesa Tica, con la que finalmente se acopló después de haber vivido con Lan y con Dédée, en una continua e inquieta búsqueda por descubrir su propia identidad.

Bruno llega al convencimiento de que el músico negro no se droga para huir de nada, sino que, muy contrariamente, necesita sentirse unido al mundo, meterse dentro de él; no huye, sino que busca, «persigue», y encuentra cuanto toca su saxo, pero pierde cuando despierta de su sueño musical.

Esta tarea de arduo e infructuoso buscarse es la que deshace exterior e interiormente su vida, llenándola de dolor y angustia, de soledad total. El mismo músico confiesa, en un momento dado, que se encuentra más solo que un gato vagabundo situado frente a él, ya que el gato ignora su soledad y él no puede ignorarla. Pero se encuentra más solo todavía porque no encuentra ese «otro yo» que tanto busca, a pesar de que cuando toca ve la posibilidad cercana de que se rompa esa barrera que los separa, que se abra la puerta, y hasta descubre que «lo que había a mi lado era como yo mismo, pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York y, sobre todo,

sin tiempo, sin que después..., sin que hubiera después... Por un rato no hubo más que siempre...» (1).

Lástima que, al acabar de tocar, viese que ya no estaba allí su segundo yo.

Tras llegar a la conclusión de que Johnny persigue y no es perseguido—como decíamos antes—, Bruno añade que, sin saberlo el propio músico, cada vez que hace alguna de sus extravagancias lo hace en beneficio del hombre, está muriendo por los demás. De ahí que en algún momento lo compare a un dios, cosa que no acaba de agradar a Johnny, dado que él no quiere saber nada de religión.

Y no acaba aquí esa posible relación Johnny-dios, dado que ese hombre, poseedor, al menos, de dos personas en una—y aquí se puede considerar detenidamente la faceta dios-hombre del otro componente del binomio citado—, ese hombre, digo, que rompe con todos los esquemas espacio-temporales, como luego veremos, se convierte en una especie de tabla de salvación a la que todos se agarran de modo egoísta e interesado y, cosa curiosa, esa tabla salvadora no puede salvarse a sí misma, no puede huir de su destino y no puede verse cómo es en sí misma, desprovista de todos los condicionamientos externos que la rodean. Son dos Johnnys distintos, como nos lo indica Bruno:

El fracaso de Johnny sería malo para mi libro [...] Art y Marcel lo necesitan para ganarse el pan, y la marquesa, vaya a saber qué ve la marquesa en Johnny aparte de su talento. Todo esto no tiene nada que hacer con el otro Johnny, y de repente me he dado cuenta de que quizá Johnny quería decirme eso cuando se arrancó la frazada y se mostró desnudo como un gusano, Johnny sin saxo, Johnny sin dinero y sin ropa... (2).

Son estas consideraciones las que hacen que Bruno se pregunte en varias ocasiones si la realidad que le rodea es la que él ve o la que le presenta su amigo músico, y en esa duda llega a pensar que «quizá lo que pasa es que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros. Y a lo mejor es por eso que Johnny me toca la cara con los dedos y me hace sentir tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio sobre todo» (3).

(1) Esta y las demás citas de este cuento se refieren a la obra *Los relatos*, publicada por Círculo de Lectores, S. A., Barcelona, 1974. La presente cita corresponde a la p. 588.

(2) *Ibidem*, p. 563.

(3) *Ibidem*, p. 572.

Como podemos ver, todo es relativo. 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.

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.

Igualmente Johnny ha perdido su saxo en el metro, cosa que Bruno y Dédée sienten profundamente por cuanto no podrá hacer frente al contrato firmado, al no tener el saxo ni el dinero para comprar otro. En cambio, el músico no siente preocupación alguna por el contrato, sino el hecho de no poder tocar, no poder acariciar ese objeto que tanto necesita y tanto ama:

—El contrato —ha remedado Johnny—. Qué es eso del contrato. Hay que tocar y se acabó, y no tengo saxo ni dinero para comprar uno, y los muchachos están igual que yo (4).

También esta opinión de Johnny está relativizada por su subjetivo enfoque, como se encarga de demostrarnos Bruno inmediatamente, diciéndonos que no se trata de que los muchachos estén en las mismas condiciones de Johnny y no puedan, por ende, hacer frente a la compra de un saxo, sino que nadie —y ésta es la verdad absoluta para los tres— estaba dispuesto a colaborar para que el saxofonista rompiese, perdiese o empeñase otro nuevo saxo.

Otro de los aspectos que llaman poderosamente la atención es el que a lo largo del cuento se van produciendo unas deformaciones en el físico de los personajes. Se trata de una especie de kálfianas metamorfosis a lo negativo, totalmente deshumanizadoras y que son algo igualmente relativo, por cuanto depende de la óptica visual del que procede a la descripción de los mismos.

Cuando Bruno se encuentra en la pieza del hotel francés en que viven Johnny y Dédée, observa a ésta con su vestido rojo de trabajo y de pronto se le convierte en «una especie de coágulo repugnante». Igualmente, cuando la observa lavando las tazas y los vasos en un rincón de ese cuarto, sin agua corriente, contempla una jofaina que le hace pensar en un «animal embalsamado», algo semejante a lo que se le representa Johnny liado completamente en su frazada.

(4) *Ibidem*, p. 546.

Pero Johnny no sólo aparece metamorfoseado en animal embalsamado, sino en un mono que produce a Bruno un «asco infinito», «un chimpancé» o un «pobre caballo amarillo» a quien nadie limpiará las lágrimas, tal y como él mismo se autodenomina a la muerte de su hija Bee.

No obstante esos calificativos deformantes, esperpénticos, que Bruno dedica a Carter, lo cierto es que aquél es el primero en reconocer el alto grado de influencia que su amigo el saxofonista ejerce sobre él, así como la capacidad que el mismo tiene para pensar aquellas cosas —y eso que constantemente dice no hacerlo— que Bruno no puede o no quiere pensar:

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 (5).

Abundando un poco más en este tema de los cambios producidos en los personajes de *El perseguidor*, sería conveniente tener en cuenta la confesión que hace Bruno de que, tras la muerte de Bee, la hija menor de Johnny y Lan, llega a dar el pésame a su amigo y se guarda la «cara de circunstancias en el bolsillo».

Las gentes que los miran lo hacen de un modo tal, que prácticamente les obligan a considerarse o, al menos, sentirse como perros. Será en este preciso momento cuando descubramos una muy curiosa metamorfosis, totalmente a la inversa de las restantes del relato, desde el momento en que aparecen ante nuestros sorprendidos ojos unas sillas que son capaces de convertirse en auténticas maravillas:

... cualquiera de las sillas del Flore me ha parecido de repente un objeto maravilloso, una flor, un perfume, el perfecto instrumento del orden y la honradez de los hombres en su ciudad (6).

Hay algo, muy relacionado con estos cambios, que no quiero dejar pasar por alto, pues me parece muy interesante y digno de destacar. Derivada de esas deformaciones a que los personajes están sujetos, ya sea a ojos de los demás, ya sea a los propios, existe la dificultad para reconocerse unos a otros o, como le ocurre a Johnny, para reconocerse uno a sí mismo. Esa dificultad se debe a la presencia de elementos externos, como puede ser la luz de una bombilla, según observa Bruno al llegar al hotel de la rue Lagrange. Ahora bien, en su mayor parte depende, indudablemente, de los propios condiciona-

(5) *Ibidem*, p. 557.

(6) *Ibidem*, p. 580.

mientos internos de cada uno. Quizá sea por eso por lo que Carter, al recibir la visita de su biógrafo en el hospital, se ve necesitado de estirar de cuando en cuando la mano y tocar la cara de Bruno, como para identificarlo.

Incluso, más abajo, el propio músico habla de lo «terriblemente difícil» que es mirarse en un espejo: «imagínate que te están viendo a ti mismo; eso tan sólo basta para quedarse frío durante media hora» (7).

En *El perseguidor* se produce una distorsión espacio-temporal conducente a la ruptura de los cánones tradicionales y objetivos, de manera que ambos parecen tener entidad propia e independiente de aquellos marcos o condicionamientos que el hábito pretende imponerles. Espacio y tiempo serán bastante subjetivos, unidos al personaje que los vive o siente.

Cuando Johnny toca su música se introduce en un mundo distinto en el que se rompen esas dimensiones de espacio y tiempo. El mismo nos explica en qué consiste el cambio espacial que sufre:

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 queda 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 (8).

Al igual que el ascensor posee ese poder mágico de cambiar las dimensiones espacio-temporales, otro tanto sucede al metro, que cobra en este relato un especial interés, convirtiéndose en protagonista «vivo» y activo que va apareciendo a lo largo de las páginas de Cortázar. El metro hace algo que Johnny reconoce no poder hacer por sí solo: recordar; mejor aún, que los recuerdos pasen por su frente a la velocidad del metro, pero como algo involuntario y en lo que el músico no ha realizado ningún acto volitivo.

Pero no sólo puede el metro romper esa férrea convicción «carteriana» de no pensar y no recordar, sino que puede romper totalmente los esquemas temporales hasta el punto de que Johnny comprende la existencia de dos tiempos distintos, puesto que él, en trayecto de minuto y medio, ha pensado por espacio de quince minutos, llegando a la siguiente conclusión:

... entonces un hombre, no solamente yo, sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la

(7) *Ibidem*, p. 569.

(8) *Ibidem*, p. 550.

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... (9).

Johnny Carter es un hombre completamente preocupado por el tema del tiempo; es una manía, «la peor de sus manías». No debe extrañarnos, pues, que en un determinado momento llegue a efectuar una exposición casi filosófica de lo que es el discurrir del tiempo, como para convencerse a sí mismo de que así es en realidad y no como él lo siente a veces. Con una lógica aplastante llega a decir:

... pasado mañana es después de mañana, y mañana es mucho después de hoy. Y hoy mismo es bastante después de ahora, en que estamos hablando con el compañero Bruno y yo me sentiría mucho mejor si me pudiera olvidar del tiempo y beber alguna cosa caliente (10).

Ahora bien, esta diferenciación tan clara y quizá tan distante o exagerada que ha establecido aquí Johnny, se le hace confusa en aquellos momentos en que los efectos de la droga o las extravagancias de su genio se dejan sentir ostensiblemente. Esto es, verbigracia, lo que sucede cuando están ensayando en Cincinnati y, yendo todo sobre ruedas, de pronto deja de tocar y exclama: «esto lo estoy tocando mañana», confundiendo el presente y el futuro; pero no es esto todo, sino que, ante el estupor general, continúa después diciendo: «esto ya lo toqué mañana», con lo que ha dado un paso más, llegando ahora a juntar el pasado con el futuro, algo que llama poderosamente la atención a todos (11).

El músico negro encontrará en la música una especie de escape para ese tiempo que, ya desde pequeño y rodeado de sempiterna e ineludible miseria, le oprimía en el «hogar» paterno. Pero ni él mismo sabe claramente cuál es realmente el efecto que le producía la música, cosa lógica, teniendo en cuenta esa continua alucinación en la que vive sumergido el saxofonista, y que le lleva a confesarle a Bruno lo siguiente:

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 nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así (12).

(9) *Ibidem*, p. 554.

(10) *Ibidem*, p. 547.

(11) *Ibidem*, Cfr. pp. 547-548.

(12) *Ibidem*, Cfr. pp. 549-550.

Y con ello Johnny no hace otra cosa que dar validez a lo que decíamos más arriba al afirmar que espacio y tiempo, en este caso, tienen plena independencia y entidad propia, ya que aquí se nos explica cómo ese tiempo que Johnny considera está completamente separado de los personajes y nada tiene que ver con ellos.

Esto no obstante, también el tiempo aparece unido en ocasiones a la subjetividad del sujeto hablante o actuante en el relato, como veremos a continuación.

Normalmente, en castellano, la palabra «rato» significa o designa un espacio de tiempo, especialmente corto. Pues bien, aquí Bruno dice a Johnny que «hace rato» que no se veían, «un mes por lo menos». Casi con toda seguridad, en la mayor parte de los casos, hubiéramos visto escrito «hace tiempo», pues así lo dispone la convención humana que establece las reglas del lenguaje en su sociedad. Por lo tanto, cabría preguntarse por qué el autor utiliza el vocablo «rato», si es simplemente una forma de expresión, una frase hecha en el contexto hispanoamericano al que pertenece, o bien si es que Bruno ha querido dar a entender a Johnny que el espacio de tiempo transcurrido entre el anterior encuentro y el actual es tan corto, emocionalmente hablando, que parece como si apenas hubiese transcurrido «un rato».

Personalmente me inclino por esta última hipótesis, y para ello me baso en la utilización que en el relato se hace del tiempo interno del mismo como en seguida veremos.

Antes de ello creo necesario advertir que si más arriba mencionaba ese acortamiento del tiempo para acercar las distancias existentes entre el ayer y el hoy, tampoco es menos cierto que en ocasiones conviene alejarlas para producir la sensación de un mayor sentimentalismo en el texto, para hacer hincapié, mediante una ligera hipérbole, en aquello que se quiere resaltar.

Es por lo que, cuando Bruno nos habla del dolor que tiene Johnny por la muerte de su hija Bee, para acentuar su soledad y su dolor casi infinitos, y la reacción casi pétrea en los presentes, lo hace diciendo que no sabe «cuántos siglos han pasado sin que nadie se moviera, sin que las lágrimas dejaran de correr por la casa de Johnny...» (13).

En lo relativo al tiempo interno del relato podríamos hacer algunas precisiones procurando no extendernos mucho en ellas, sino sólo lo que parezca obligado para la suficiente claridad de la exposición.

Al principio del relato, con la visita de Bruno a Johnny, nos surge una primera impresión consistente en no ver transcurrir tiempo algu-

(13) *Ibidem*, p. 580.

no, como si la narración estuviese parada, instalada en un momento dado y con sólo recuerdos del pasado, pero sin un caminar hacia el futuro. Si vemos que el tiempo pasa es debido a algunas precisiones que el autor hace de cuando en cuando y descubrimos, entonces, que cuando discurre el tiempo lo hace rápidamente, con saltos de varios días, «tres o cuatro», «cuatro o cinco», etc.

Así, cuando empieza el relato abundan los tiempos en presente de indicativo, acompañados del pretérito indefinido o del imperfecto cuando se trata de recordar la historia pasada de Johnny:

Se tapa la cara con las manos y tiembla. Yo quisiera haberme ido ya, y no sé cómo hacer para despedirme sin que Johnny se resienta, porque es terriblemente susceptible con sus amigos (14).

Posteriormente, tras un breve lapsus espacio-temporal, nos encontramos en casa de la marquesa, dos o tres días después, de tal manera que lo que al principio era «pasado mañana» —las grabaciones que Johnny debía hacer—, ahora es «la tarde anterior».

Luego ha pasado el tiempo. Es algo claro e indiscutible. En cambio, ahora se emplea el pretérito perfecto de indicativo, forma ésta que marca algo hecho hace algún tiempo, si bien el sujeto hablante lo sigue considerando cercano a él, casi recién terminado, y por eso no emplea el pretérito indefinido, que estilísticamente señala un mayor distanciamiento temporal:

Naturalmente, Johnny no ha querido pedir perdón desde que ha vuelto a París —la pelea parece que ha sido en Londres, dos meses atrás— y en esa forma nadie podía saber que había perdido su condenado saxo en el «métro», etcétera (15).

Ahora bien, ante este cambio cabría preguntarse por qué antes usaba el presente, si eran hechos anteriores a los que ahora narra en pretérito perfecto. Lo más lógico hubiese sido —desde el punto de vista estrictamente temporal— que esos tiempos se hubiesen invertido en su utilización.

Sólo cabe pensar, en consecuencia, en un uso de los tiempos verbales con un valor esencialmente subjetivo, de manera que se vaya concediendo una prioridad de valores tal, que lo más cercano a uno, aunque sea lo más lejano, se vea como «presente»; lo pasado todavía considerado como reciente se presenta en «pretérito perfecto», y lo que se siente como lejano o lo que uno quiere alejar en el pasado

(14) *Ibidem*, p. 554.

(15) *Ibidem*, p. 559.

se construye como «pretérito indefinido», y lo que se siente lejano en el porvenir se realiza con el «futuro».

A lo largo del relato, el tiempo que domina es el pretérito perfecto, puesto que Bruno narra unos hechos pasados, después de la muerte de Johnny; pero él quiere presentárnoslos más cercanos, todavía calientes, con un Johnny casi vivo, y por eso emplea esa forma verbal, en fragmentos tan curiosos como el que se produce al encontrarse Bruno con Art Boucaya y solicitarle información sobre la grabación que efectuaron con Johnny:

Le he preguntado qué ha hecho después de eso, y me ha dicho que después de hartarlos a todos con sus historias sobre las hojas y los campos llenos de urnas, se ha negado a seguir tocando y ha salido a tropezones del estudio (16).

Claramente nos sirve este texto el apoyo suficiente para lo que estábamos comentando. Si Bruno se encuentra con Boucaya y le pregunta por algo anterior en el tiempo, lo más normal es que, si utiliza el pretérito perfecto para situar el tiempo de la conversación, tenga que utilizar el indefinido para situar el de la grabación, de tal manera que tendríamos tiempos como «he preguntado» y «ha dicho», por un lado, frente a «hizo», «se negó» y «salió», por otro. Si no lo hace, indudablemente es por hacernos sentir más vivo al ya difunto Johnny, y seguramente es por lo que los diálogos con éste son ricos en presentes, para dar mayor realismo y cercanía a esos diálogos.

En cambio, al final, cuando nos habla de la muerte del músico, nos deja caer el indefinido, alejándola en el tiempo, porque es algo que él no quiere sentir cercano de sí, que prefiere olvidar. Y el alejamiento no es sólo temporal, sino incluso espacial, dado que él no está junto al muerto, está lejos y le llega la noticia por lo demás:

Murió contento y sin saberlo. Estaba mirando la televisión y de golpe se cayó al suelo. Me dijeron que fue instantáneo (17).

Johnny no ha muerto, Johnny murió, y tras su muerte Bruno ha tenido la «suerte» de poder contar con tiempo suficiente para redactar una nota necrológica e incluirla en la segunda edición de la biografía de Johnny Carter. Así la biografía queda «completa», cerrada para siempre, esa biografía en la que presenta al músico como «un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado, como tanto músico, tanto ajedrecista y tanto poeta, del don de crear cosas estu-

(16) *Ibidem*, p. 566.

(17) *Ibidem*, p. 591.

pendas sin tener la menor conciencia (a lo sumo, un orgullo de bo-xeador que se sabe fuerte) de las dimensiones de su obra» (18).

No parece que Bruno haya sido muy justo con quien le ha brindado la oportunidad de realizar un libro que incluso va a ser traducido a idiomas extranjeros, y quizá él mismo lo reconozca en el fondo cuando quiere dejar claro que él se sitúa en un «plano meramente estético».

MANUEL CIFO GONZALEZ

Capitán Cortés, 87, 4.º C
ALBACETE (Ciudad Real)

[18] *Ibidem*, p. 590.