

Música y tiempo en Boris Vian y Julio Cortázar

Ana María Peña¹

¿Quién recuerda lo que es un cronopio? Optemos por una definición que el propio Cortázar encontraría plausible: aquel ser que va por el mundo buscando a sus iguales, descubriendo relaciones insospechadas entre los hechos y las cosas. O aquel otro merecedor de la alegría que transmite Louis Armstrong. Alguien capaz de ir más allá de la realidad. ¿Y no es acaso el jazz la puesta en práctica de lo imaginado a partir de la realidad de una partitura?

La anomalía como norma, la refutación sistemática, o la certeza, como el propio Boris Vian escribe en el prefacio de *La espuma de los días*, de que “[...] Sólo existen dos cosas: el amor en todas sus manifestaciones [...] y la música de Nueva Orleans o de Duke Ellington. El resto debería desaparecer [...]”. Ese resto es todo lo que Vian se encarga de denunciar: la enfermedad y la muerte, el trabajo, la religión absurda y vacía, el fanatismo ideológico.

El jazz es un equivalente del surrealismo. Y tanto el escritor francés como el argentino fueron amantes del jazz, del surrealismo, de la locura que ofrecía París a los jóvenes escritores. Y en el jazz encontraron esa autonomía del universo inventado, propuesta por la patafísica y experimentada, aun inconscientemente, por los cronopios. Refiere el escritor argentino que el jazz le enseñó cierto swing que está en su estilo e intenta expresar en sus cuentos, con la misma espontaneidad e improvisación de un cronopio. (Prego, 1985).

¹ UNS panamaria60@gmail.com

Teniendo en cuenta la riqueza polifónica de ambas obras, nuestra reflexión se encuadrará en un denominador común que contribuye a aproximarlas: la fusión música-literatura y el carácter flexible del flujo temporal.

Fusión música-literatura

L'écume des jours es una novela alucinante –tan tierna como feroz– donde lo real reemplaza lo posible y lo inverosímil pierde su sentido. Sostenidos por el virtuosismo del lenguaje, interactúan seres humanos atípicos –oscilantes entre el sadismo y la ingenuidad– con animales y objetos incongruentes; música de jazz y sensualidad; espacio y tiempo supra reales.

Aunque no todos los personajes estén directamente vinculados a la música, todos ellos, con su bagaje de incoherencias, son esenciales para la construcción de esta novela musical, en la que el jazz no ocupa un lugar importante en la historia, pero sí en la vida de Colin.

Colin busca crear un mundo donde la música reine sobre el trabajo y la imaginación determine la realidad. En su relación con Chloé: «Êtes-vous *arrangée par Ellington?*» (p.35), el jazz domina el amor. Sin él, Chloé no existiría. Hasta sus actos íntimos están atravesados por su presencia sutil. Cuando Chloé «*applique sa tempe sur la joue de Colin*» (p.36) la palabra *tempe* puede reemplazarse por *tempo* y *joue* acepta una interpretación musical. Sus corazones laten al ritmo del *boogie*; la pareja se erotiza cuando escucha cualquier tema ellingtoniano; los deseos de los personajes se revelan a través de la música.

Colin prefiere el *blues* Chloé; Colin ama a Chloé. ¿Amor brujo o jazz intimista? Poco importa. Lo esencial es que Colin pueda tararear la primera en la calle Sidney y abrazar a la segunda en la avenida Armstrong. Lo esencial es que ambas, la música y la mujer de su vida sean etéreas, púdicas, impúdicas, inexplicables. Lo esencial es que esta muchacha aérea, de formas sensuales y doradas, se identifique con la melancólica cadencia erótica del *blues* negro, tal como opina Cortijo Talavera (2002): “Malos presagios y notas discordantes oscurecen su ritmo [...], es un reflejo del canto desesperado del blues negro [...]” (p. 68).

Chloé y Chloé. Jazz y literatura. Ellington y Vian.

En la primera parte, el tema de Ellington se repite como un leitmotiv. Colin mordisquea la cabellera de Chloé y murmura: «*–C'est exactement vous* » (p.

38). Su amor parece entonces más espiritual, pero también será más trágico. No olvidemos que «[...] *le jazz, même lorsqu'il est joyeux, plonge ses racines dans l'esclavage, le malheur, les tortures et la mort*» (Pestureau, 1997, pp. 61-114).

Nicolás es el enlace entre la *haute cuisine* y la danza del *biglemoi*; el ratón participa del *swing*; la alcoba adquiere -con la música de Ellington- la redondez de los senos de Chloé; el *pianoctail* busca amalgamar música y placer sensorial y los monólogos de Colin semejan solos de trompeta.

Chic y Alice representan temas abstractos explorados por la música y la literatura: la obsesión incontrolable de Chic por la obra de Jean Sol Partre y, por ende, el amor inaccesible de Alice por Chic, que los conducirá a la muerte.

Pero la música -y no solo el jazz- está siempre presente, desde el repiqueteo de los rayos de sol en los grifos -que hace bailar a los ratones- hasta el ejemplo más claro del mencionado *pianoctail* que, al combinar directa y explícitamente la música con el alcohol, las notas con los ingredientes, proporciona un placer doble y sinestésico: «[...] ça *donne un cocktail gris perle et vert menthe, avec un goût de poivre et de fumée*» (p. 128), que aúna, al deleite del oído, el del paladar y el de la vista.

Al final de la narración, la situación placentera desemboca en una asfixiante angustia y Colin visita al anticuario para vender el *pianoctail*: «[...] *il pleurerait de grosses larmes elliptiques et souples [...] La musique [...] ressortait filtrée et [...] lui ressemblait beaucoup plus à Chloé [...]*» (p. 127). El jazz, a partir de ese momento, desaparece del relato.

El perseguidor contrapone dos mundos -lo que se proyecta en dos miradas sobre el tiempo: uno medido, objetivo, por el ritmo marcado con continuidad métrica -representado por Bruno, crítico de jazz- y el otro vivido, psicológico, por los ritmos melódicos, individuales, incontrolables que se desarrollan sobre el ritmo fundamental -ilustrado por el saxofonista Carter.

El elemento improvisador y liberador del jazz emerge en el ritmo del cuento e influye en lo que tiene de huidizo y rupturista. Los atraviesa a todos, los descoloca, los hace moverse de diferentes maneras, altera la percepción uniforme de las cosas. “Leer *El perseguidor* es penetrar en la literatura sonora, sombría y sórdida del universo noctámbulo con aroma a tabaco, soledad y cierta desesperanza conformista”- reflexiona Álvarez Barriga. (1980, Prólogo).

Johnny es un visionario cuyas vivencias, intrínsecamente relacionadas con el jazz, le permiten acceder al tiempo flotante de la música. “Las estaciones

(del *métro*) son los minutos, [...] es ese tiempo de ustedes, de ahora, pero yo sé que hay otro [...]” (Cortázar, p. 89). El cuento adopta la forma del tema y sus variaciones, que lo acerca a recursos propios de la música: “Cuando la marquesa habla, uno se pregunta si el estilo de Dizzy no se le ha pegado al idioma” (p. 95).

Bruno intenta explicarse y explicarnos lo que le sucede al pobre negro tocado por los dioses: nos hace conocer el vuelo vertiginoso de ese insecto que, apenas toca la luz, cae aparatosamente. Es él quien regula el discurso literario; moraliza sobre las desviaciones de Johnny; moldea el tiempo de la narración; hasta evalúa la estética del jazz. ¿Cómo conjugar la simpleza del crítico con la brillantez torturada del trompetista?

Tenemos así la sensación de estar mirando por una ventana el transcurrir de una vida desorbitada. Sin embargo, sobre esta asfixiante coacción irrumpe el artista; el que padece sed de infinito; el que persigue algo más allá de lo contingente; el creador irreverente. El elemento melódico del jazz elevado sobre el territorio armónico de Bruno. De acuerdo con Georges Perec: “[...] la coacción es lo que permite la libertad, la libertad es lo que surge de la coacción; más estable es el modelo y más la desviación se impone” (2015, pp. 134-139). Y el jazz es la puerta hacia la libertad. El momento de poder entrar entre las grietas del tiempo.

De ahí ese impulso vital que lo ilumina y le permite alcanzar fugazmente el absoluto, escaparse de la racionalidad. Carter sabe que -sucedidos los raptos musicales -está “solo como ese gato y mucho más solo porque yo lo sé y él no” (p. 130).

Flujo temporal

Si privilegiamos el tema de la temporalidad, en *L'écume des jours*, al tiempo metódico de la primera parte –con referencias precisas y quiebres poco significativos– le sucede el tiempo alterado, incorporado al deterioro integral del desenlace.

Al principio, la progresión de la intriga es lineal; el pasado, inexistente; el narrador, poco visible. La trayectoria de Colin evoluciona entre dos polos: la casa y el deseo, cuyo destinatario es siempre Chloé. En el interior de esos límites se libera la imaginación, pero permanecen estables las referencias exteriores. Colin está vacío de recuerdos, ignora el devenir del tiempo, el mal, el

sufrimiento de los demás; la muerte sucede como un hecho trivial y ridículo. “*Le temps apparaît sans surprise et sans piège, sans arrière-plan et, si je puis dire, sans arrière-pensée*” (Baude, 1979, p. 90)

A partir del casamiento Chloé-Colin, “*nous verrons que l’espace est en même temps un espace temporel et que le temps va se désagréger avec l’espace en se spatialisant*” (Beigbeder, 2013). El espacio se transforma en mortal y el tiempo en una potencia trágica que rompe vínculos, conduce a Chloé a la muerte y genera en Colin pobreza y necesidad de trabajo: “*Son pick up ne marchait plus, [...] il fallait maintenant le remonter; [...] et ça le fatiguait.*” (p. 149). Sin proyectos que inauguren un tiempo nuevo, el porvenir se les impone forzosa y trágicamente. Las referencias espacio-temporales se confunden. Están entonces reducidos a vivir hacia atrás y a recordar el antes: “*Si je n’avais pas épousé Colin, j’aimerais tellement que ce soit toi qui vives avec lui*” (p. 114). Beigbeder (2013) compara el tiempo del texto, a medida que este avanza, con una *madeleine*.

La inestabilidad espacial y la desarmonía de Colin con el tiempo posibilitan el envejecimiento de los personajes cuando la situación lo exige, como sucede con Nicolás. El tiempo mágico demuestra el efecto destructor del tiempo real y el deterioro del tiempo meteorológico: “*Dans la journée, le nénuphar lui prêtait la belle couleur de sa peau, mais pendant son sommeil, [...] les taches rouges de ses joues revenaient*” (p. 149). Adherimos a Baude (1979) cuando dice: “*Le présent est double : il est instantané, mais en même temps témoin et symptôme de la dégradation permanente*” (p. 101). “*Nous sommes dans l’univers de la fissure et de la fragmentation*” (p. 106).

El impulso vital y la luminosidad se ensombrecen en un encuentro forzado con las múltiples figuras de la muerte, hasta finalizar en el cementerio. El deseo y el paraíso cultural del jazz, convertidos en espera inquietante y putrefacción. Así lo manifiesta Cortijo Talavera: (2002) “[...] nace recreando un mundo brillante y luminoso y acaba en el relente de las aguas estancadas de las ciénagas de *Song of the Swamp*” (p. 74).

En *El perseguidor*, Carter manifiesta: “[...] yo meto la música en el tiempo cuando toco” (p. 85), con lo que subraya que la música es una forma de temporalidad. Está también presente ese poder mágico de modificar las dimensiones espacio-temporales, pero el tiempo sin relojes –en simbiosis con la música– emana exclusivamente de las elucubraciones del saxofonista y

señala la intromisión de otra realidad, tocada por la temporalidad propia de los mitos: “[...] La música me sacaba del tiempo [...] hacia otro diferente. En realidad [...] creo que nos metía en ese tiempo... que no tiene que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así” (p. 83).

El “esto ya lo toqué mañana”, precedido por “esto lo estoy tocando mañana” (p. 80) o el “pensar un cuarto de hora en un minuto y medio” (p. 89), marcan momentos en que el tiempo histórico se dispara hacia otro de dimensión inclasificable –por efectos de la droga o las extravagancias de su genio– que le abren la puerta hacia la otredad: delira con urnas que anticipan su muerte y que nos recuerdan las figuras funestas de la novela francesa.

La elasticidad temporal se acentúa en los episodios del ascensor, del concierto *Amorous* en Nueva York –que podríamos considerar “epifánico”– (Dalmau, 2015, pp. 298-309) y del *métro* de París, cuando su mente se escapa de su memoria y siente una superposición de tiempos diferentes, que quiebran los esquemas temporales. “El *swing* garantiza la pluralidad de ritmos mediante una relación especial con el tiempo” –comenta Álvarez Barriga en el prólogo– (1980) “Johnny encarna a la perfección la esencia del swing, ya que constantemente quiere saltar encima de la sombra de su sentido temporal”.

Una noche de borrachera, clímax del relato, Johnny Carter desvaloriza el libro de Bruno, en un diálogo que Miguel Dalmau considera un auténtico “*tour de force*” (2015, pp. 298-309): “Pero Bruno, de lo que te has olvidado es de mí (p. 128)... Johnny de aquí y Johnny de allá... y yo me preguntaba ¿pero éste soy yo?” (p. 131).

Bruno advierte que Carter no es el victimario, el perseguido, sino el perseguidor, en tanto él es “ese hombre que solo puede vivir de prestado” (p. 118). “[...] lo envidio a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado” (p. 96) “[...] encubre otra cosa... lo único que debería importarme, quizá porque es lo único que a él le importa” (p. 100). Al borde del delirio, Johnny se adentra en la persecución de un ideal de perfección artística que se le vuelve imposible y concluye con su muerte. El deseo se antepone al placer y lo frustra: “Toda la vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera, Bruno [...]. Una nada, una rajita...” (p. 131).

En cuanto al tiempo interno, se contrae o se dilata de acuerdo con las emociones. De ahí la impresión de estatismo de la primera parte, con predominio

de recuerdos del pasado; o la necesidad de abreviarlo al escaso lapso de un rato: “Hace un rato que no nos veíamos, un mes por lo menos” (p. 78). O de extenderlo: “No sé cuántos siglos han pasado” (p. 121) cuando muere la hija de Johnny, que marca para el músico el comienzo del final.

Para nosotros, lectores, no es nada difícil intuir que acaso el perseguidor no sea Johnny ni tampoco Charlie Parker, sino Cortázar. Es él quien percibe la miseria del ser humano en la de Carter. Quien a fuerza de fumarse sus porros es capaz de contraer o dilatar el tiempo. Quien se para en una esquina a ver pasar lo que piensa pero es angustiosamente impotente de pensar lo que ve. Es él quien al tiempo de los relojes le opone el tiempo interior, el del ocio... Él quien se pregunta cómo pueden pensarse quince minutos en minuto y medio y hasta es capaz de vivirlo.

Como conclusión, observamos que en *L'écume des jours* la música – instalada en una dimensión evidentemente protagónica– y una temporalidad segunda cuyos límites se confunden con los de un espacio resquebrajado, conforman ambas un universo mágico –entre insólito y descabellado– puesto en escena por la magia de la escritura, que no es más que la forma de expresión de una terrible angustia vital.

En *El perseguidor*, la música y el tiempo subjetivo construyen una unidad y, por ende, no pueden entenderse disociados. Por otra parte, la relación música-literatura plantea una paradoja: los sonidos inspiran a escribir páginas que nunca podrán expresar la música en su profundidad. Sin embargo, las reflexiones de Johnny sobre el tiempo intentan equiparar la naturaleza del jazz a las palabras, vale decir, convertirlas en *swing*.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Barriga, C. (1980). Prólogo. *Ocho clases de Literatura de Julio Cortázar*. Berkeley: Alfaguara.
- Beigbeder, F. (2013). Préface. *L'écume des jours*. París: Fayard/Pauvert.
- Cortázar, J. (2016). El perseguidor. En *Las armas secretas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Perec, G. (2015). *Les choses*. París: Édition du cinquantenaire. Julliard.
- Pestureau, G. (2001). Préface. En *Boris Vian: romans, nouvelles, œuvres diverses*. París: Livre de poche -Classiques modernes -Pestureau éditeur.
- Vian, B. (1980). *L'écume des jours*. París: J.-J. Pauvert -Collection 10/18.

- Vian, B. (1999). *La espuma de los días*, L. Sastre Cid (Trad.). Madrid: Alianza.
- Baude, J.-M. (1979). L'espace vital. En *Lecture plurielle de L'écume des jours*. Collectif dirigé par Alain Costes. París: Christian Bourgois éditeur.
- Dalmau, M. (2015). El perseguidor. En *El cronopio fugitivo*. Madrid: Edhasa
- Cortijo Talavera, A. (2002). *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian*. Tesis doctoral sin publicar. Universitat de Valencia. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/?codigo=182450>.